SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in
Storia dell'Arte

XXXVI ciclo

I Servi di Maria nelle Vite di Vasari e nell'annalistica post-tridentina. Opere, artisti e committenti tra Maniera moderna, Controriforma e Accademia del Disegno

Settore Scientifico Disciplinare **10/ARTE-01**

Candidato
Dottor Marco Massoni

Relatore

Professor Francesco Caglioti

Anno accademico 2024/2025

Introduzione 5
Capitolo 1: Introduzione storica e storiografica all'ordine dei Servi di Maria 9
1. Un ordine mendicante modesto ma esemplare: stato degli studi 9
1.1 Introduzione alla storiografia servitana 9
1.2 Per una storiografia artistica dei Servi di Maria 13
2. I Servi di Maria dalle origini al 1570: elementi di storia e di iconografia 17
2.1 Le origini dei Servi di Maria tra agiografia e interpretazione storica 17
2.2 L'espansione territoriale e la titolazione delle fondazioni 21
2.3 Alle origini dell'arte servita 23
2.4 La percezione identitaria nel Trecento 27
2.5 Osservanza e Umanesimo tra agiografia e cronachistica 33
2.6 Alle origini dei rapporti tra i Servi di Maria e i Medici 36
2.7 Due casi di iconografia identitaria nel Quattrocento: la coppia Filippo-Pellegrino e il beato Bertoni 42
2.8 Intorno alla decorazione della coperta della *Mare Magnum* (1487): fondatori, santorali, patronimici e beate 49
2.9 La storia istituzionale dei Servi di Maria tra Riforma cattolica e Controriforma (1495-1570)… 55
Capitolo 2: I Servi di Maria nelle Vite di Vasari: la Santissima Annunziata di Firenze nel Cinquecento 65
1. Perché i Servi di Maria «nelle *Vite* di Vasari»? 65
2. Perugino: la gioventù, l'Umbria e l'altare maggiore dell'Annunziata 68
3. La decorazione del Chiostrino dei Voti: protagonisti e iconografia 78
3.1 L'*Adorazione dei pastori* di Alesso Baldovinetti (1460-1462) 80
3.2 La *Vestizione di Filippo Benizi* di Cosimo Rosselli (1475) 84
3.3 Iconografia beniziana prima della beatificazione (1516) 87
3.4 Il ciclo beniziano di Andrea del Sarto (1509-1510) 90
3.5 Andrea di Cosimo Feltrini e le partiture decorative alla Santissima Annunziata 93
3.6 Frate Tommaso di Stefano da Firenze (non il Lunetti, forse il Maestro di Marradi?) 99
3.7 Il ciclo mariano (1511-1514) tra il Sarto, Franciabigio e i progetti irrealizzati 105
3.8 Rosso Fiorentino alla Santissima Annunziata (1513-1514) 110
3.9 Pontormo e i Servi di Maria (1513-1516) 114
4. Un riesame dell'attività di Andrea del Sarto per i Servi di Maria 119
5. Verso l'Accademia del Disegno 131
Capitolo 3: I Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari: la Maniera moderna fuori di Firenze 137
1. Prima della Maniera moderna: i conventi di Arezzo e di Pisa tra Quattro e Cinquecento 137
2. L'Umbria oltre Perugino 143
3. San Marcello al Corso a Roma, Perin del Vaga dopo l'incendio del 1519 146
4. Le province di Romagna e di Lombardia 152

5. La provincia veneta 160
6. I Servi di Maria nella cerchia farnesiana 165
7. La «servitarum respublica» di Montorsoli, artista per il suo ordine 173
Capitolo 4: Il contributo dei Servi di Maria alla fondazione dell'Accademia del Disegno e la cappella della Santissima Trinità 187
1. La fondazione dell'Accademia del disegno. Stato degli studi da Vasari alle celebrazioni per i 450 anni 187
2. Vasari ospite all'Annunziata e i suoi rapporti con i Servi di Maria. 194
3. Frate Valerio, ovvero Anton Francesco Doni servo di Maria. 205
4. «Floreat sempre vel invita morte»: tombe e sepolture di artisti nelle chiese dei Servi di Maria prima della cappella di San Luca 213
5. Il contributo dei Servi di Maria alla genesi dell'Accademia del Disegno 221
5.1 Ripercorrendo l'origine dell'Accademia dal punto di vista dei frati 221
5.2 Teologia delle immagini nel terzo quarto del Cinquecento alla Santissima Annunziata… 232
5.3 I Servi di Maria, artisti e accademici 235
6. La cappella della Santissima Trinità alla Santissima Annunziata 239
6.1 Stato degli studi, progettazione e spostamenti 239
6.2 I dipinti grandi e le sculture 243
6.3 Giovan Vincenzo Casali, Giovan Angelo Lottini e Giuseppe Salvetti, frati e scultori ……..... 246
6.4 I monocromi, gli arredi e le partiture decorative 257
7. L'Accademia del Disegno e i Servi di Maria dopo Vasari: proposte di studio 261
Capitolo 5: La ricezione dell'opera d'arte nell'annalistica servitana dopo il concilio di Trento 262
1. Gli anni della riforma e i suoi protagonisti (1570-1623) 262
2. Da Vasari a Giani: l'iconografia dei Sette Fondatori 265
2.1 Critica filologica al processo di beatificazione di Alessio Falconieri (1701) 266
2.2 1565-1573: le prime immagini dei Sette Fondatori come gruppo 270
2.3 L'armadio delle reliquie alla Santissima Annunziata 274
2.4 L'iconografia sancita dalle stampe e da Arcangelo Giani 276
3. La fortuna delle *Vite* di Vasari tra i Servi di Maria: Eliseo Biffoli, Michele Poccianti e Luca Ferrini 278
4. «Pasco mia mente di sì nobil cibo»: Arcangelo Giani committente e scrittore 282
4.1 Vita e opere del primo frate annalista 283
4.2 Gli esordi di Giani come committente e i suoi interventi iconografici alla Santissima Annunziata 286
4.3 I programmi iconografici di Arcangelo Giani 290
4.4 Donato Mascagni, ovvero frate Arsenio, il pittore della storia servitana 293
5. L'opera d'arte nella ricerca storiografica di Arcangelo Giani: fonte per la storia religiosa e strumento di riforma identitaria 298

5.1 Il binomio arte e annalistica da Cesare Baronio a Luke Wadding 298
5.2 L'arte come fonte e le fonti per l'arte 300
5.3 La storia dell'arte come identità culturale e la riforma del carisma attraverso le immagini 304
5.4 «Christiparae Virginis admirandi cultus imagines»: le immagini miracolose come motore della Storia 307
5.5 Topografia delle immagini miracolose nei Servi di Maria 310
5.6 «Quando, da chi scolpite e dipinte»: Giani e l'autorialità 313
5.7 «Imagini antiche di beati»: l'ordine attraverso le raffigurazioni dei beati 316
Conclusioni 322
1. Conclusioni sulla presenza dei Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari 322
2. Conclusioni generali 327
APPENDICI DOCUMENTARIE 329
1. Profili biografici di Giovan Angelo Montorsoli 329
2. Lettere di Stefano Bonucci a Giorgio Vasari 343
3. Lettere di Anton Francesco Doni sul comportamento dei religiosi 344
4. Lettere di Anton Francesco Doni ai frati Servi di Maria 350
5. *De imaginibus sanctorum et earum cultu* di Arcangelo Priorini (riproduzione fotografica)…. 359
6. Monumenta Ordinis Servorum di Arcangelo Giani 365
7. Lettere e appunti di Arcangelo Giani sulla raffigurazione dei beati Servi di Maria 398
8. Profili biografici di Donato Mascagni 403
9. Elenco delle immagini miracolose negli scritti di Arcangelo Giani 406
10. Definizioni di immagine sacra e miracolosa per i Servi di Maria 411

Introduzione

I frati dell'ordine dei Servi di Maria sono figure sostanzialmente assenti nell'immaginario collettivo, nonostante abbiano sempre coltivato con successo i loro contatti culturali e abbiano saputo tramutare esperienze comunitarie in importanti traguardi. Si pensi al culto dell'Annunciazione a Firenze, ai santuari mariani della Ghiara di Reggio Emilia e di Monte Berico a Vicenza, o alla prominenza di alcune figure di frati, quali Paolo Sarpi, Davide Turoldo e Giovan Angelo Montorsoli. La letteratura non è mai stata particolarmente generosa con l'ordine: i frati più iconici sono spesso caricature, forse neppure troppo lontane dalla realtà. A essi sono dedicate due novelle nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, la LXXII e la CIX. La prima novella narra di un vescovo servita un po' ingenuo: e, in verità, alla fine del Trecento, l'ordine non aveva avuto particolari esperienze nelle sedi episcopali e non era affatto avvezzo alle cariche di potere. Il racconto è una divertente testimonianza di un ordine immaturo e in espansione, dove molti frati erano «lavaceci», per dirla con le parole di Sacchetti. Ben diversa è la seconda novella, icastica e critica verso il popolo e verso i religiosi che si approfittano delle ingenuità: un frate, desideroso di bere un buon vino lasciato da un gentiluomo partito per una carica di governo, convinse la moglie di costui a permettergli di gustarlo; al che, finita la botte, la donna si preoccupò di quando il marito, una volta rientrato dai suoi negozi, avrebbe reclamato il vino affidatole. Il frate consigliò alla donna di pregare la Madonna, e il marito, al suo rientro, si scordò completamente del vino: la donna, sollevata dall'inosservanza, dedicò un voto in cera a forma di botte all'altare della *Nunziata*. La morale, già alla fine del Trecento, denunciava una pratica che mezzo secolo dopo sarebbe diventata una questione di Stato, cioè il culto della *Nunziata*:

> O non è questa non mancanza di fede, ma uno gabbamento di Dio e di nostra Donna e di tutti suoi Santi? E' vuole il cuore e la mente nostra; non va caendo immagini di cera, né queste borie e vanità. Chi si recasse ben la mente al petto, e' vederebbe che molti lacciuoli, con li quali si crede andare in paradiso, le più volte tirano altrui allo inferno[1].

Similmente, anche il frate servita più famoso nella letteratura della prima metà del Cinquecento è simbolo di ingegno, ma anche di corruzione e di materialismo: fra Timoteo de' Servi, protagonista della *Mandragola* di Niccolò Macchiavelli (1524). In quel torno di anni, come si vedrà inoltrandosi nelle dinamiche di potere interne all'ordine, la parodia era giustificata almeno per le ambizioni personali di alcuni singoli frati.

[1] Sacchetti, ed. Zaccarello 2014, pp. 158-160 (novella LXXII), 248-249 (novella CIX).

Facezie a parte, l'ordine dei Servi di Maria non si limitò a gabbare e a essere dileggiato. Il suo ruolo nella storia dell'arte attende di essere identificato, poiché fu più significativo del previsto. Il lavoro che presento contiene argomenti che, isolati e approfonditi, potrebbero a loro volta essere ricerche autonome: Anton Francesco Doni e l'arte, il Trecento artistico dei Servi di Maria, i Medici e l'Annunziata, i Servi di Maria al Concilio di Trento, l'attività annalistica di Arcangelo Giani, il culto delle immagini miracolose, ma anche la storia di singoli conventi che necessiterebbero di approfonditi studi, come San Marcello al Corso in Roma, Santa Maria del Parto in Mergellina a Napoli o i Servi di Bologna. Invece, si è preferito percorrere qui una strada vasta ma coerente, che potesse essere un punto di partenza per altri lavori e che inquadrasse la questione servita in maniera compiuta.

L'intento di tale ricerca è di proporre una struttura che presenti la continuità dell'influsso servita nella storia dell'arte e che permetta a ulteriori studi di approfondire i singoli punti conservando la visione di insieme. Da una parte vi sono questioni catalografiche e iconografiche, inserite nelle loro coordinate di tempo e di luogo, e dall'altra vi sono le grandi categorie storiografiche di Manierismo, Controriforma, Osservanza, Accademia. Per mantenere coerenza tra queste materie ci si avvale di uno strumento fondamentale come le *Vite* di Vasari. Queste permettono di approfondire i contesti religiosi e devozionali delle opere d'arte attraverso un'ermeneutica della committenza religiosa all'interno del testo e delle metodologie di ricerca impiegate da Vasari. Per questa ragione si è scelto di non comparare tra loro le varie fondazioni in un determinato spazio e in tempi precisi, ma di seguire il flusso del testo vasariano per strutturare il significato dell'arte e dell'iconografia servita tra Quattro-Cinquecento, giungendo al Seicento grazie all'attività storiografica di Arcangelo Giani. Attraverso il caso pratico dei Servi di Maria si rivaluta il ruolo degli ordini mendicanti "minori" nello sviluppo artistico della Maniera moderna e si apprezza il modo in cui gli stessi ordini hanno riletto la propria produzione artistica, adattandosi ai dettami tridentini. In mancanza di studi generali e solide panoramiche sull'arte servita, le *Vite* sono il fondamento che aiuta a evitare scelte arbitrarie. Inserire i Servi di Maria nelle relazioni artistico-culturali del Quattro-Seicento, attraverso un percorso che parte dalle *Vite* di Vasari e giunge all'attività annalistica di Arcangelo Giani, significa tracciare un principio di storia dell'arte servita. Tuttavia, l'arte servita non si esaurisce in questi esempi, che fanno riferimento soltanto alla storiografia narrata dalla più che autorevole fonte vasariana. Come scrisse Francis Haskell a riguardo dei Gesuiti e del Barocco, studiare l'arte di un ordine religioso non significa ricercare lo stile di un ordine, bensì enunciare le modalità di committenza e le novità proposte dall'ordine, considerando quanto gli stessi religiosi fossero integrati nella società[2].

[2] Haskell 2019, pp. 91-94.

Quindi, perché scegliere l'ordine dei Servi di Maria per portare avanti questi obbiettivi? Ovviamente, per varie ragioni. Innanzitutto, perché l'ordine possiede una dimensione italocentrica che consente una visione d'insieme dello *status quaestionis*, e, al contempo, esso ha avuto una diffusione sufficiente per proporre esempi significativi. Infatti, come istituzione religiosa è sorta nel Duecento e, in età moderna, si è confrontata con le riforme tridentine avendo molti secoli di storia alle spalle. L'ordine ha promosso e ha accolto fenomeni storici e artistici quali la Maniera moderna, la Controriforma, la nascita delle Accademie e la tradizione annalistica con sostanziale anticipo e speciale qualità rispetto ad altre congregazioni. Nella loro ridotta dimensione i Servi di Maria hanno conservato la loro autonomia e hanno costruito la propria identità passo dopo passo, a volte rincorrendo gli ordini più grandi, ma senza mai arrancare o limitarsi a osservare i cambiamenti da passivi spettatori. Il primo periodo di vita dell'ordine fu segnato dall'assenza di un fondatore ben definito, e questo gli ha offerto l'opportunità unica di adattarsi incessantemente, sviluppare il proprio carisma e ricercare le proprie origini, come se l'ordine non fosse uscito per lunghissimo tempo dalla prima fase di elaborazione iconografica. A fine Cinquecento, la penuria di fonti agiografiche e di figure di santità convinse gli storici serviti a codificare la propria storia; la mancanza di fonti scritte li costrinse a impiegare anche le opere d'arte per ricostruire la propria fortuna storica e devozionale. Ed è in questo processo che l'annalistica religiosa sarà interpretata come fonte storico-artistica a partire dalle metodologie di ricerca dei seguaci di Cesare Baronio.

Negli anni del percorso dottorale (fine 2020-inizio 2025) la bibliografia si è assai infoltita e sono state condotte molte ricerche riguardanti conventi serviti, quali Santa Maria dei Servi a Venezia, San Giorgio a Codogno, Santa Maria dei Servi a Città della Pieve, la Badia di San Godenzo, Santa Maria dei Servi di Siena, Santa Maria dei Servi a Portobuffolè. Accanto a questi studi ne sono stati pubblicati altri che integrano ottimamente questa ricerca in merito ai più disparati argomenti: la liturgia dell'Accademia del Disegno, la tribuna della Santissima Annunziata, l'arte trecentesca dei Servi di Maria, Andrea del Sarto, Alesso Baldovinetti, Raffaellino da Reggio, il culto e le copie della *Nunziata* miracolosa. Gli eventi più importanti concomitanti a questo lavoro sono stati il restauro dell'affresco della *Nunziata*, dell'altare e della cappella medicei e l'esposizione in piazza San Pietro del *Crocifisso* di San Marcello al Corso nel 2020. Tali occasioni hanno permesso la pubblicazione di utili studi da parte di Francesca Meneghetti e di Claudio Paolini, che saranno citati. Anche il restauro della *Cena di san Gregorio* di Veronese, nel refettorio del convento di Monte Berico, ha avuto una visibilità mediatica importante (Vicenza, 10 giugno 2021). E le opere dei Servi di Maria sono state protagoniste o comprimarie anche di alcune mostre, benché l'ordine sia sempre stato messo in ultimo piano. A Milano sono state portate l'*Adorazione dei Magi* perugina di Perugino per la consueta esposizione natalizia di un'opera d'arte in Palazzo Marino (2019) e un'anta dell'Armadio degli

Argenti per la rassegna *Un capolavoro per Milano* al Museo Diocesano (2023). La ricostruzione di una pala già nella chiesa dei Servi di Ferrara è stata il cuore della mostra *Tiziano 1508. Agli esordi di una luminosa carriera* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 9 settembre-3 dicembre 2023): la riscoperta della mano di Tiziano nell'*Angelo con tamburello* della Galleria Doria Pamphili di Roma ha permesso di approfondire inediti aspetti della committenza padana. Le opere servite sono state centrali nelle mostre di *Perugino. Il meglio maestro d'Italia* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 4 marzo-11 giugno 2023) e di *Pier Francesco Foschi (1502-1567) pittore fiorentino* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 28 novembre 2023-14 aprile 2024). Infine, recenti monografie sulla scultura rinascimentale fanno chiarezza a riguardo di importanti opere servite: David Lucidi, *Baccio da Montelupo* (2022); Marcello Calogero, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura* (2024); Lorenzo Principi, *Montorsoli, Cosini, Ammannati. Il Sepolcro di Jacopo Sannazzaro* (2024).

Grazie a tutti questi contributi la ricerca che si presenta ha goduto di sintesi e di aggiornamento costante ed è stato possibile studiare altri aspetti dell'arte servita, questi sì, inediti. Ed è grazie a questa mole di studi recenti che la tesi ha potuto toccare così tanti argomenti differenti pur restando centrata nel solco dei Servi di Maria. La stagione passata è stata ricca e densa di eventi, restauri e pubblicazioni, e ci si augura che prosegua con profitto.

L'unica avvertenza prima della lettura riguarda una scelta di metodo: l'esegesi vasariana è stata compiuta in senso "positivo", cioè agganciandosi direttamente ai brani e alle opere citate, approfondendone vicende e contesto, proponendo confronti e presentando altre opere in quanto utili alla migliore comprensione del brano in esame. È stata evitata qualsiasi lettura "negativa", che sottolineasse cosa Vasari non ha scritto, non ha visto, non ha citato etc.: ne consegue che moltissime opere eccellenti non sono state prese in considerazione, e lo stesso vale per alcuni protagonisti e conventi (si pensi a quelli di Siena, di Orvieto e di Milano su tutti), centrali nella storia servita. Ma evidenziare le mancanze avrebbe originato un vortice infinito dal quale sarebbe stato difficile uscirne; Vasari scrisse moltissimo di suo e ogni riferimento riportato sarà soppesato in relazione al taciuto soltanto se il confronto è utile alla comprensione del contesto.

Capitolo 1: Introduzione storica e storiografica all'ordine dei Servi di Maria

1. Un ordine mendicante modesto ma esemplare: stato degli studi

1.1 Introduzione alla storiografia servitana

Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento alcuni frati traghettarono la storiografia servitana oltre i limiti della memorialistica di tradizione ecclesiastica, raccogliendo fonti riguardanti l'ordine dei Servi di Maria tra Medioevo e tardo Rinascimento. Queste furono editate nei venti volumi dei *Monumenta ordinis Servorum sanctae Marie* (1897-1919, I-XIX, più un *Supplementum* per il volume XVI), curati da Agostino Morini e Pérégrin Soulier, i quali investigarono i principali fondi archivistici e librari dell'ordine, con particolare riguardo a quelli conservati nell'archivio storico della Curia generalizia a Roma. Il loro lavoro interessò la ricerca e l'edizione delle fonti, senza rielaborare criticamente quanto raccolto. Successivamente, Antonio Vicentini e Raffaele Taucci condussero indagini simili a Venezia e a Firenze, setacciando il materiale conventuale depositato negli Archivi di Stato a seguito delle soppressioni napoleoniche. Taucci editò gli ultimi due volumi dei *Monumenta* (1926 e 1930, corrispondenti al XX tomo e al suo *Supplementum*)[3] e, nel 1933, in occasione del settimo centenario della fondazione dei Servi di Maria, inaugurò la rivista «Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria» (1933-in attività, con un'interruzione dal 1942 al 1953)[4]. L'istituzionalizzazione della ricerca storica nell'ordine passò attraverso l'apertura della Pontificia Facoltà Teologica Marianum a Roma (1950) e la fondazione dell'Istituto Storico dell'Ordine dei Servi di Maria (1959)[5].

Promotore di quest'ultima istituzione fu lo storico Franco Andrea Dal Pino (1920-2015), che raccolse i frutti della precedente stagione di ricerca e introdusse la storia dei Servi di Maria agli studi accademici. La sua tesi di dottorato, edita a Lovanio nel 1972, ha ripercorso la nascita e l'istituzionalizzazione di un ordine che è l'unico superstite di una moltitudine di esperienze religiose che ebbero luogo nella prima metà del Duecento su ispirazione di Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán. Lo studioso divideva la storiografia servitana in antica (1461-1897) e recente (1897-1970), e le fonti da lui impiegate erano raggruppate in monumentali, iconografiche, archivistiche, legislative,

[3] Il titolo della collana deriva da un manoscritto di Arcangelo Giani conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Appendice 6). All'impresa editoriale parteciparono anche i frati Guglielmo Vangelisti, Lottaringo Raffaelli e Giuseppe Albarelli; cfr. Branchesi 2003. La serie sarà citata come MOS 1897-1930.
[4] La rivista nacque col titolo «Studi Storici sull'Ordine dei Servi di Maria», per i primi quattro numeri dal 1933 al 1942. Dopo la fine dell'interruzione editoriale, nel 1953, assunse il nome di «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria».
[5] Per una panoramica su questa stagione storiografica cfr. Citeroni 2011-2012; Carletti 2023, pp. 35-36.

liturgiche e narrative, approcciandosi alla storia dei Servi con rinnovato rigore[6]. A mezzo secolo di distanza, l'avanzamento delle discipline storico-critiche induce a rivedere simili formulazioni. Per esempio, gli *Annales* di Arcangelo Giani, due tomi stampati nel 1618 e nel 1622, rappresentarono già nel Seicento uno spartiacque nell'approccio identitario dell'ordine, più di quanto sottolineato da Dal Pino[7]; anche le cosiddette fonti "monumentali e iconografiche" non dovrebbero essere ridotte a meri documenti storici, ma considerate nel loro più ampio contesto figurativo[8].

L'entusiasmo di Dal Pino promosse collane editoriali come *Scrinium historiale* a partire dal 1961, *Moniales Ordinis Servorum*, *Bibliotheca Servorum Mediolanensis* e *Bibliotheca Servorum Veneta* dal 1963 e, per ultime, le *Fonti storico-spirituali dei Servi di s. Maria* dal 1245 al 1623, ove si tentò di strutturare le principali fonti servitane[9]. Queste ultime sono un obbligato passaggio iniziale per chiunque si occupi di questa materia. Grazie agli allievi e agli epigoni di Dal Pino, i primi due secoli di storia dell'ordine hanno ricevuto approfonditi studi che garantiscono dati accuratamente vagliati e una buona contestualizzazione[10].

Lo stato storiografico dell'età moderna, dalla nascita della Congregazione dell'Osservanza (1430) fino alle soppressioni napoleoniche (1810), è molto diverso. I tre manuali di storia servitana – quello di Alessio M. Rossi del 1956, la *Breve storia dell'Ordine* del 1984 e il *Manuale di storia* del 2019 – non sono sufficienti a colmare la mancanza di studi critici per il periodo[11]. Le *Fonti storico-spirituali* raccolgono validissimi dati di partenza ma mancano di contestualizzazione critica, di note metodologiche, di una ricerca documentaria accuratamente selezionata e di struttura argomentativa. I secoli dal Quattrocento al Settecento, limitati alla loro dimensione italiana, e al più asburgica, e contraddistinti da un ristretto numero di vocazioni, non hanno attirato né gli studiosi accademici né gli stessi frati, interessati a più vantaggiosi campi di indagine, quali "l'idole des origines" e l'espansione globale della Chiesa cattolica, concentrando i recenti studi di storia servitana al Medioevo e alla contemporaneità. Apparentemente, nei quattro secoli di età moderna, l'ordine replicò

[6] Dal Pino 1972, I.1, pp. XII-XIII.
[7] Gli *Annales* hanno ricevuto una riedizione e un ampliamento settecentesco a cura di Luigi Garbi e Placido Bonfrizieri. Sarebbe consuetudine citare l'edizione settecentesca in quanto essa ingloba e integra il testo di Giani, ma Garbi non attuò una revisione critica di Giani e aggiunse arbitrariamente molte informazioni. La presente tesi intende ricostruire il contesto storiografico di Arcangelo Giani nella prima metà del Seicento, per cui è opportuno riferirsi ai suoi testi e ai suoi appunti manoscritti. Ovviamente, l'interpolazione settecentesca è esaminata quando fornisce significativi dati d'analisi. Inoltre, in questa sede si sceglie di non considerare bibliograficamente l'edizione settecentesca come una riedizione dei due tomi seicenteschi ma come testo autonomo, per cui si rimanda a Giani 1618-1622, 2 voll., e a Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, 3 voll. Per il lavoro tipografico degli *Annales* seicenteschi e settecenteschi cfr. Dal Pino 1972, I.1, pp. 144-146, Scapecchi 1981 e Scapecchi 2019.
[8] Dal Pino 1972, I.1, pp. 176-185.
[9] Sulla biografia e la bibliografia di Dal Pino cfr. Carletti, Viliani 2021. Le *Fonti storico-spirituali dei Servi di santa Maria* sono così suddivise: primo volume dal 1245 al 1348, secondo volume dal 1349 al 1495, terzo volume, in due tomi, dal 1496 al 1623: cfr. *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, 3 voll.
[10] Carletti 2023, p. 39.
[11] Rossi 1956; Benassi, Dias, Faustini 1984; *Servi di Maria* 2019.

gli schemi della più ampia storia ecclesiastica, parallelamente alle linee di sviluppo degli altri ordini mendicanti – Minori e Predicatori, Eremitani di sant'Agostino e Carmelitani – e si accostò ai principali fenomeni storici – le Osservanze, i Concili e le canonizzazioni barocche – senza particolari declinazioni. Tuttavia, i Servi raggiunsero notevoli vertici intellettuali, incarnati nella figura del frate veneziano Paolo Sarpi (1552-1623), teologo e critico delle riforme tridentine. L'imponente bibliografia sul consultore della Serenissima ha permesso un minimo avanzamento storiografico per quei secoli altrimenti poco considerati[12].

Oltre ai manuali, alla bibliografia sarpiana, alle *Fonti storico-spirituali*, ai *Monumenta* e all'annalistica sette-ottocentesca, altri studi integrano quanto presentato per l'età moderna dei Servi di Maria: su tutti emerge il *Memorabilium breviarium* di Alessandro Filippo Piermei, edito da Antonio M. Vicentini[13]. Per orientarsi in questo periodo ci si avvale di alcuni strumenti: i *Quaderni di notizie* di Ubaldo M. Forconi, che tratteggiano brevemente la storia di ogni convento dell'ordine; la *Bibliografia dell'ordine dei Servi*, assai valida per introdurre la produzione a stampa dei frati; i *Registri dei priori generali*, che delineano l'attività della più alta carica dell'ordine[14].

Complessivamente, la frammentarietà della materia non agevola gli studiosi ad approcciarsi ad alcuni argomenti quali l'Osservanza, la Controriforma e le Soppressioni. L'Osservanza è stata studiata solamente da Dal Pino, da Tiziano Civiero e da Davide Montagna attraverso lavori pioneristici, ben lungi dal chiarire le dinamiche storiche della Congregazione riformata[15]. La presenza dei Servi di Maria al Concilio di Trento è stata studiata attraverso la produzione teologica di Agostino Bonucci e di Lorenzo Mazzocchi, rispettivamente per la prima e la seconda fase conciliare. Manca uno studio sulla ricezione dei decreti tridentini nell'ordine, anche se l'edizione delle lettere di Angelo Maria Montorsoli ripercorre le riforme di fine Cinquecento e inizio Seicento attraverso lo sguardo del priore generale, ardentemente desideroso di attuare il rinnovamento spirituale dei frati[16]. Il fenomeno delle Soppressioni si risolve in tre momenti fondamentali: sotto papa Innocenzo X (1652), sotto Napoleone (1810) e sotto il Regno d'Italia (1861). Quelle innocenziane sono state studiate da Emanuele Boaga e da Marcella Campanelli nel loro ampio contesto e da Ermengildo Camozzi nello specifico dei Servi di Maria nella diocesi di Bergamo[17]. Tra i Servi di Maria, Franco Azzalli si è occupato delle soppressioni ottocentesche, a partire dalla Provincia Piemontese[18]. Come si evince

[12] Non è possibile ripercorrere in questa sede la copiosa bibliografia sarpiana, per la quale si rimanda a Dompnier, Viallon 2019, pp. 556-558. Si desidera specificare che Sarpi, nella sua vasta attività intellettuale e politica, non si è mai interessato all'arte o alla committenza artistica.
[13] Piermei, ed. Vicentini, 1927-1934, 4 voll.
[14] Forconi 1972-1980, 31 fascicoli in 3 voll.; *Bibliografia dell'ordine dei Servi* 1971-1973, 3 voll.; Dias 1970.
[15] Montagna 1969; Casarotto, Montagna 1985, nota 1 (p. 103); Dal Pino 1997a; Montagna 2000.
[16] Per la biografia e l'attività intellettuale dei tre frati si rimanda rispettivamente ad Aldovrandi 1963, De Candido 1963, Dominelli 1958.
[17] Boaga 1971, Campanelli 2016 e Camozzi 1981.
[18] Azzalli 1989.

dalla bibliografia qui presentata, i migliori studi sui Servi di Maria in età moderna hanno ormai una cinquantina di anni. Agli inizi del nuovo millennio alcuni convegni alla facoltà "Marianum" hanno riacceso l'interesse storiografico intorno ai Servi di Maria: *Ordini religiosi tra Soppressioni e ripresa (1848-1950*) (2006), *I Servi di Santa Maria tra intuizione carismatica e istituzionalizzazione (1245-1431)* (2008), *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623)* (2010), *I Servi di Maria tra giurisdizionalismo e rivoluzioni (1623-1848)* (2012)[19].

La vita, le opere e la produzione materiale dei principali protagonisti della storia istituzionale e culturale dell'ordine si possono recuperare da alcune raccolte biografiche non sempre affidabili, spesso dalla marcata tendenza apologetica e agiografica e prive del necessario corredo di riferimenti. I principali manoscritti servitani spettano a Domenico Leoni (*Principio, progresso e stabilimento del Confessorato del Sagro Palazzo Apostolico nell'Ordine de' Servi di Maria Vergine Apostolico*), Giacinto Alberti (*Selva letteraria*), Filippo Omezzali (*Nota degli scrittori serviti*) e Callisto Palombella (*Catalogus scriptorum antiquorum Ordinis Servorum B. M. V.*)[20]. La produzione a stampa di raccolte biografiche cominciò con il *Catalogus scriptorum Florentinorum*, redatto da Michele Poccianti ma edito dall'allievo Luca Ferrini (Firenze, Giunti, 1589) e proseguì con il *Diario sagro* di Placido Bonfrizieri (Venezia, A. Geremia, 1723). I *Fasti teologali della sacra Università fiorentina* di Luca Giuseppe Cerracchini (Firenze, Francesco Moücke, 1737) sono un utile strumento per delineare l'elevato profilo culturale dei frati della Santissima Annunziata nel panorama fiorentino a partire dal Quattrocento[21]. Più attuali sono la *Galleria Servitana* di Gabriele Roschini (1976) e le singole voci dei frati serviti nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (1960-2020), ma entrambe le serie necessiterebbero di un'ampia revisione[22]. La ricerca qui proposta è l'occasione per esaminare inediti contesti storico-politici tra Quattro e Cinquecento, lontani dalla storia dell'arte *tout court* ma senza i quali non si coglierebbero protagonisti e sviluppi di quest'ultima. E non è da escludere che l'originalità della storia moderna dell'ordine si evinca proprio a partire dalle vicende storico-artistiche piuttosto che da quelle istituzionali.

[19] Gli atti dei convegni sono stati pubblicati nelle annate di «SSOSM» 2006-2007, 2009, 2011-2012, 2014-2015.
[20] Rispettivamente: AGOSM, Misc. 1889, 1 (fonte principale di Vicentini 1925); BNCF, Conv. Soppr., A.VI.1257; BNCF, Conv. Soppr., H.IX.1623. I manoscritti di Palombella sono divisi tra il tomo I (autori A-G) in AGOSM, Misc. 1889, 14, e il tomo II (autori H-V) in AAV, Fondo Serviti, 11.
[21] Poccianti, Ferrini 1589a; Bonfrizieri 1723, 2 voll.; Cerracchini 1737.
[22] Roschini 1976; non si elencano le singole voci di frati serviti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, ma molte saranno citate nel corso della ricerca. Da annotare i tre commenti che Dal Pino fece alle voci servite dell'*Enciclopedia Cattolica*: Dal Pino 1953, Dal Pino 1957-1958, Dal Pino 1959.

1.2 Per una storiografia artistica dei Servi di Maria

Se Dal Pino ha ripercorso la storiografia dell'ordine, nessuno studioso ha redatto una storiografia artistica dei Servi di Maria. La nascita di quest'ultima si può collocare a inizio Seicento con l'attività annalistica di Arcangelo Giani, come si dimostrerà in questa tesi. Nell'Ottocento, la *Guida storico-illustrativa* della Santissima Annunziata di Firenze di Pellegrino M. Tonini fu un esercizio brillante per la ricchezza di fonti apportate ma disorganico nei contenuti[23]. Nonostante questi due precedenti, il primo tentativo di trattazione uniforme della materia spetta ad Alessio M. Rossi, che dedicò un capitolo del suo manuale alle cosiddette «Arti belle: mecenatismo e cultori; arti minori»[24]. Il frate riconobbe che scorrendo i trattati d'arte di Giorgio Vasari, Filippo Baldinucci, Luigi Lanzi, Adolfo Venturi e Mario Salmi «l'ordine dei Servi di Maria, pur nella sua limitata diffusione, tenne sempre un luogo assai onorifico». Rossi si interrogò se i Servi potessero avere caratteristiche artistiche loro proprie, ma non rintracciò qualità stilistiche omogenee. Nella sua storia, l'arte medievale è ridotta a Coppo di Marcovaldo a Siena, ai corali miniati e al priore generale Andrea da Faenza (morto nel 1396), noto architetto, al quale lo studioso attribuisce, senza approfondire, i primitivi edifici chiesastici dei Servi di Bologna, di Belluno, di Padova e di Treviso. L'arte rinascimentale comincia dalla lettura delle *Vite* di Vasari nell'edizione di Gaetano Milanesi (1878-1885) – e l'aretino è definito da Rossi, a sproposito, «giudice poco competente quando si parla di religiosi» –, alla quale si integrano alcune notizie di poca attendibilità, come l'esistenza di frati artisti quali Andrea da Alessandria, il senese Gabriele Mattei, Pietro da Montevarchi, Giovanni Battista da Novara e «altri»[25]. Il secondo Cinquecento fiorentino e l'età barocca godono di maggiore precisione, grazie alla centralità di Giovanni Angelo Montorsoli e della fiorentina Accademia del Disegno (della quale Rossi fu cappellano dal 1926 e accademico onorario dal 1931) e alla presenza di frati artisti di sicura identificazione: Vincenzo Casali, Giovanni Angelo Lottini, Tiberio Sandrini, Jacopo da Viterbo, Arsenio Mascagni, Giovanni Battista Stefaneschi, Giuseppe Salvetti e il francese Onorato Cotel. Il capitolo si conclude elencando i principali frati collezionisti tra Sette e Ottocento – Raimondo Adami, Luigi Lepri e Giuseppe Remaggi – e sottolineando i legami personali tra i frati e gli artisti, nei casi di Agostino di Duccio, Andrea del Castagno, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto

[23] Tonini 1876.
[24] Rossi 1956, pp. 568-580.
[25] Tra quelli citati, soltanto Andrea d'Alessandria ha una tradizione storiografica (Roschini 1976, pp. 137-138). Giovanni Battista da Novara dovrebbe essere identificato in Giovanni Battista Ricci da Novara, prolificissimo artista nella Roma clementina e paolina che per i Servi decorò la chiesa di San Marcello al Corso dal 1594 al 1613; sicuramente non era frate, poiché era sposato e con figli (cfr. Tosini 2016).

e Paolo Veronese[26]. In poche pagine, Rossi riversò una messe notevole di informazioni, moltissime da verificare (l'attività di Andrea da Faenza, i frati artisti del Rinascimento), altre da approfondire (Vasari e i Servi, i frati collezionisti, le opere degli artisti seicenteschi) e, a settant'anni di distanza, ancora da studiare.

Successivamente, Dal Pino introdusse la definizione di fonti monumentali e iconografiche, tracciando una topografia duecentesca dei primi insediamenti dei Servi e riducendo l'opera d'arte a un contenitore testuale-iconografico, privo della sua dimensione oggettuale ed estetica. Per esempio, il *Crocifisso dei Servi* di Lucca (Lucca, Museo di Villa Guinigi; fig. I.1) è fatto risalire al 1270 circa, in concomitanza dell'arrivo dei frati in città, senza considerare l'analisi stilistica che colloca il dipinto alla metà del XII secolo[27]. Sebbene dipinta probabilmente per la chiesa di San Michele degli *Advocati* (poi divenuta Santa Maria de' Servi), l'interesse servitano dell'opera non viene meno, in quanto accolta e custodita per secoli dai frati, e sicuramente trattata con una certa riverenza per esserci giunta quasi intatta. Per Dal Pino, le fonti figurative – pittura, scultura, sfragistica e miniatura – sopperiscono alla penuria di fonti scritte e sono particolarmente interessanti quando manifestano evidenti rapporti tra testo e immagine. I rilievi marmorei dell'arca di Gioacchino da Siena scolpiti da Gano di Fazio (Siena, Pinacoteca Nazionale; fig. I.2) sono l'opera che più ha attratto lo storico. Da fonte utile per la descrizione della vita conventuale e per il vestiario fratesco di inizio Trecento, Dal Pino passò alla lettura più contestualmente storico-artistica dove, accanto a una disamina attributiva priva di confronti, si interrogò sulla datazione e sull'originale collocazione dell'arca del beato nella chiesa dei Servi di Siena[28]. A partire da questo caso derivarono le schede catalografiche nella sezione iconografica delle *Fonti storico-spirituali*, dove la funzione delle opere è ancora limitata a quella di fonte storica, ma un'introduzione e un'estensione cronologica dalle origini fino al 1623 rendono più fruibile il lavoro.

Nel secolo scorso, gli studi storico-artistici all'interno dell'ordine dei Servi avanzarono grazie a due frati. Eugenio M. Casalini (1923-2011) si concentrò esclusivamente sulla chiesa e il convento della Santissima Annunziata di Firenze, sulla vita quotidiana dei frati e sulle fonti fiorentine, pubblicando contributi in «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria» dall'annata 1977-1978 fino al 2001 e stilando quasi duecento notizie storiche sul bollettino del convento «La SS. Annunziata» dal 1981 al 2012. Le sue monografie sono edite nelle collane *Colligite* e *Biblioteca della Provincia Toscana dei Servi di Maria* e alcune di queste sono edizioni di fonti, quali il Campione Nero segnato

[26] Più che di effettive parentele si dovrebbe parlare di familiarità o di amicizia. Giuseppe Remaggi praticò l'incisione tra Siena e Firenze (Rossi 1956, p. 576). Parte della collezione di Lepri è ancora conservata nell'eremo di Monte Senario, osservata dallo scrivente. Per Adami si rimanda al paragrafo 4.7 di questa tesi.
[27] Dal Pino 1972, I.1, p. 180; dopo la scheda di Caleca 1982, pp. 77-78, l'opera non è considerata nel primo volume delle *Fonti storico-spirituali*. Sul *Crocifisso* cfr. Monciatti 2012.
[28] Dal Pino 1972, I.1, pp. 184-185; Dal Pino 1997c.

C, conservato presso l'archivio del convento fiorentino, in *Michelozzo di Bartolommeo e l'Annunziata di Firenze* (1995); il *Registro di entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio (ReU) 1286-1290. Trascrizione, commento, note e glossario* (1998) e le *"Memorie della Chiesa, e Convento" della SS. Annunziata di Firenze di p. Filippo M. Tozzi dei Servi di Maria (1765). Testo trascrizione e note* (2010), quest'ultimo conservato in Archivio di Stato a Firenze[29]. Il merito di Casalini nell'aver pubblicato importanti documenti non esclude oggi la necessità di una revisione delle sue trascrizioni e, soprattutto, delle sue conclusioni storico-artistiche. Si pensi alle riflessioni su una perduta predella data a Taddeo Gaddi, all'organizzazione del cantiere michelozziano, alla datazione del *Purgatorio* di Todi e ad alcune attribuzioni, quali la *Madonna della Neve* data a Pagno di Lapo Portigiani, la *Pietà* di Monte Senario data a Giovanni Angelo Lottini e una *Pietà* fittile attribuita a Dello Delli.

Rispetto a Casalini, Davide M. Montagna (1937-2000) fu meno filologo ma più obbiettivo, modesto nei contenuti ma pronto a offrire interessanti spunti di ricerca. Piuttosto che dedicarsi alle monografie preferì scrivere brevissimi contributi nella rivista «Studi storici». I suoi interessi storico-artistici riguardarono i conventi di Milano, Pistoia, Sansepolcro, Udine, Monte Berico, la storia della Congregazione dell'Osservanza e la produzione devozionale a stampa[30]. Parallelamente all'attività dei due frati, a partire dal 1984 cominciò la pubblicazione del calendario artistico dell'ordine, un'utile raccolta figurativa chiamata *Icone dei Servi di s. Maria*. Il lessico "icone", riduttivo ma ancora in uso, sottolinea l'interesse prettamente medievale alle origini e la lettura teologica delle opere d'arte come *via pulchritudinis*, secondo la lezione programmaticamente descritta da Fiorenzo Gobbo, frate e artista (fig. I.3).

Oltre alla produzione dei frati, chi volesse interessarsi alla storia dell'arte servita dovrebbe partire dai singoli contesti locali, in quanto manca un lavoro che inquadri omogeneamente la materia. I Servi di Maria sono stati ignorati nel pioneristico libro di Luis Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants* (prima edizione Paris 1912), e sono stati marginalmente considerati negli studi anglosassoni sull'arte mendicante medievale e primo-rinascimentale[31]. Inoltre, l'arte servita non gode di cataloghi iconografici specifici come quella agostiniana o di studi approfonditi come quella francescana[32] e scompare negli studi sull'arte osservante e su quella controriformata, concentrati sugli

[29] La sua bibliografia è raccolta in Lambroni 2014. Ziliani 2014, p. 7, ricorda la frequentazione negli anni Cinquanta e Sessanta delle lezioni di Roberto Longhi all'Università di Firenze da parte di Casalini, ma il frate strinse rapporti soprattutto con Alessandro Parronchi.
[30] Moons 2000, pp. 235-236.
[31] Gillet 2017; si pensi almeno agli studi di Joanna Cannon, Trinita Kennedy e Louise Bourdua.
[32] Si pensi ai volumi della *Iconografia agostiniana* 2011-2015, oppure alla produzione catalografica dell'iconografia dei santi agostiniani a cura di Roberto Tollo. Per l'iconografia francescana si abbia come punto di riferimento almeno la bibliografia di Roberto Cobianchi, ma il tema meriterebbe una vastissima trattazione.

ordini religiosi esemplari, quali i Domenicani per l'Osservanza e i Gesuiti, gli Oratoriani e i Cappuccini per la Controriforma[33].

L'inedita tesi di dottorato di Louisa M. Connor Bulman, *Artistic Patronage at SS. Annunziata: 1440-1520* (London, Courtald Institute, 1971) è il punto di partenza per un approccio laico ai Servi di Maria. Al netto di alcuni errori storici e di qualche ingenuità, la tesi ha valorizzato ampiamente il santuario fiorentino della Santissima Annunziata nel Quattrocento, toccando argomenti che spaziano dalla centralità di frate Mariano Salvini alla cappella musicale, dall'Osservanza ai Medici. Da questo lavoro derivano altre tesi come quelle sull'edificazione della tribuna (Louise Beverly Brown, 1978), sull'iconografia beniziana (Alana O' Brien, *San Filippo Benzini, "Honour of the Servi and Florence": His Cycle and Cult at SS. Annunziata, c. 1475 – 1671*, Melbourne, La Trobe University, 2001), sulla storia della cappella musicale (Darwin Smith, 2010) e sulla valorizzazione del culto della *Nunziata* miracolosa[34] (Howard Norse Blazzard, *"Before the Eyes of the Virgin": a Contextual Study of the Forecourt Frescoes of the Santissima Annunziata in Florence*, Charlottesville, VA, University of Virginia, 2000; e Bernice Iarocci, *The Santissima Annunziata of Florence, Medici Portraits, and the Counter-Reformation in Italy*, Toronto, ON, University of Toronto, 2015)[35]. Inoltre, la tesi di Bulman è stata un punto di partenza per altre ricerche più mirate, come la committenza della pala dell'altare maggiore nel Cinquecento e l'immaginario culturale delle statue in cera, sviluppando l'indagine iniziata da Aby Warburg nella prima appendice della sua *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* (prima edizione in tedesco: Leipzig 1902).

Il carattere marcatamente fiorentino della storia dei Servi di Maria ha permesso che le vicende artistiche della Santissima Annunziata, chiesa ricca di capolavori e copiosa di fonti, tracciassero le linee di sviluppo dell'ordine. Benché sia riduttivo pensare che l'arte servita si risolva a Firenze, una comprensione della committenza artistica dei Servi rimane ancora una materia poco accessibile al di fuori del capoluogo toscano, e molti conventi, come quelli lombardi ed emiliani, restano ai margini storiografici. Nondimeno, l'elemento artistico servitano è stato analizzato nelle tesi dottorali di Gianna Mina (*Studies in Marian Imagery: Servite Spirituality and the Art of Siena (c. 1261-c. 1328)*, London, Courtald Institute, 1992), di Eveline Baseggio Omiccioli (*Patronage, Politics, and Humanism: Andrea Riccio's Reliefs for the Altar of the True Cross in Santa Maria dei Servi, Venice*, New Brunswick, NJ, Rutgers University, 2017) e di Francesca Meneghetti (*Crocifissi lignei confraternali dei Servi di Maria in Italia. Arte, devozione e conservazione tra XIV e XVIII secolo*,

[33] Per l'Osservanza domenicana: Kennedy 2014 e Zaru 2018. Per quella francescana: Cobianchi 2013. Si vedano almeno *The Jesuits and the Arts, 1540-1773* 2005, per i Gesuiti, e Zuccari 1981a e Zuccari 1981b, per gli Oratoriani.
[34] Per non ripetere troppe volte Annunziata o Santissima Annunziata, o fare confusione coi titoli della chiesa, si intende per *Nunziata* (o *Annunziata* miracolosa) l'affresco in controfacciata. La scelta della scrizione abbreviata deriva dalla consuetudine che si riscontra nelle fonti e anche in Vasari, che usa *Nunziata* per riferirsi all'affresco miracoloso.
[35] Si rimanda ai contributi editi da Brown 1981 e Smith 2018 piuttosto che alle loro tesi.

Udine, Università degli Studi, 2018); tre studi interessanti ma che non inquadrano la funzione storico-artistica dei Servi di Maria, né offrono una panoramica estesa della questione.

Analogamente, molte opere servite sono il cuore di studi monografici sugli artisti o hanno ricevuto articoli specializzati in riviste locali o accademiche; diversi conventi godono di ricerche di erudizione locale o di monografie a essi dedicate, come i Servi di Padova, i Servi di Venezia, la Ghiara di Reggio, i Servi di Milano, le Grazie di Pesaro, San Marcello a Roma o Sant'Alessandro a Brescia, ancorché alcuni di questi testi siano da aggiornare. Degne di menzione sono le due monografie riguardanti frati-artisti, Giovanni Angelo Montorsoli (B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993) e Arsenio Mascagni (S. Rott-Freund, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim 1994) e quella sull'espansione servitana nei territori asburgici, che contempla anche qualche esempio di committenza artistica (V. Časpká, *Představy společenství a strategie sebeprezentace – řád servitů v habsburské monarchii (1613-1780)* [*Imagined Community and Its Strategies of Representation − The Order of Servite Friars in the Habsburg Monarchy, 1613-1780*], Prague 2011). Infine, grazie ai restauri, alle mostre, alle ricorrenze celebrative e a una ricerca sempre più capillare, la lista delle pubblicazioni scientifiche che hanno in oggetto una o più opere dei Servi di Maria è in costante aggiornamento, consentendo di approfondire i singoli aspetti dell'arte servita ma frammentando sempre di più i contenuti[36].

2. I Servi di Maria dalle origini al 1570: elementi di storia e di iconografia

2.1 Le origini dei Servi di Maria tra agiografia e interpretazione storica

Nella storia degli ordini mendicanti ricorrono alcuni elementi utili a interpretare l'iconografia dei gruppi stessi: le origini, il fondatore, il beato carismatico, l'adozione di una Regola e la stesura delle prime agiografie. Questi elementi sono validi per i Minori, i quali vissero un passaggio importante da san Francesco, fondatore e regolatore, a sant'Antonio di Padova, figura di riferimento devozionale, e per i Predicatori, fondati da san Domenico ma carismaticamente esemplati dal teologo san Tommaso d'Aquino e dall'inquisitore san Pietro da Verona. A maggior ragione, sono argomenti legittimi per gli Eremitani e per i Carmelitani, i quali, pur facendosi discendere rispettivamente da sant'Agostino e dal profeta Elia, comunicarono efficacemente il proprio carisma attraverso le figure

[36] Cfr. la bibliografia servitana nelle annate di «SSOSM» 1978, pp. 5-248 (anni 1965-1976), 1998 (anni 1977-1992), 2003, pp. 57-396 (anni 1993-2000), 2013 (anni 2001-2007), 2023 (2007-2021).

di san Nicola da Tolentino e di sant'Alberto da Trapani. Anche i Servi di Maria non furono esenti da questi ricorsi storici, chiaramente riscontrabili nonostante la penuria di fonti scritte duecentesche e l'assenza di agiografie coeve.

È assodato che la primitiva comunità dei Servi di Maria sorse a Firenze negli anni Quaranta del Duecento a partire da un gruppo di mercanti fiorentini, appartenenti alla confraternita penitenziale dei Servi di santa Maria. Costoro, guidati da un tale Figliolo o Bonfiglio, scelsero di ritirarsi a vita eremitica sul Monte Senario, in Mugello, prima del maggio 1247. Il luogo del romitaggio era di proprietà della mensa episcopale fiorentina e il vescovo Ardingo concesse al gruppo l'adozione della regola di sant'Agostino e dell'abito nero. Nel 1249, Raniero Capocci, cardinale diacono di Santa Maria in Cosmedin e legato di Innocenzo IV, si rivolse a una comunità già stanziata in una chiesa dedicata alla Vergine, a Monte Senario, guidata da un priore. Il cardinale pose i religiosi sotto la sua protezione e confermò le concessioni episcopali. L'anno successivo, Pietro Capocci, cardinale diacono di San Giorgio al Velabro, redasse due lettere con le quali permetteva ai Servi di ammettere gli esuli federiciani e richiedeva al vescovo di Siena, Bonfiglio, di concedere la fondazione di una nuova chiesa su un proprio fondo fuori Firenze: la positiva risposta del vescovo era rivolta al priore di Monte Senario, Bonfiglio. Nell'impegno di povertà comunitaria del 7 ottobre 1251 vi sono elencati diciannove frati, tra i quali il priore Bonfiglio e Alessio[37].

La discesa dal Monte Senario e l'insediamento in alcune città dell'Italia centrale facilitarono l'abbandono dell'iniziale romitaggio in favore di caratteri urbani più affini agli ordini mendicanti. Il 23 marzo 1256, con la bolla *Deo grata*, Alessandro IV pose i frati sotto la protezione della Sede apostolica, escludendoli dalla *Magna unio* (9 aprile 1256) che diede vita all'ordine Eremitano di sant'Agostino. I decenni successivi furono anni di espansione territoriale e di consolidamento finanziario, ma furono difficili sul piano amministrativo, dovendo riformarsi giuridicamente ed economicamente in seguito al ventitreesimo canone del Concilio Lionese II del 1274. Per l'approvazione definitiva dei Servi di Maria si dovrà attendere la bolla *Dum levamus* emanata da Benedetto XI l'11 febbraio 1304. La conferma non chiarì in che misura l'ordine fosse fondato sulla povertà e sulla pratica della questua, essendo una *religio nova* che non era *in paupertatae fundata*: l'incerta condizione che vide i frati avvalersi di privilegi e possesso di beni mobili e immobili si risolse soltanto nel 1426, quando Martino V lì configurò «ad instar mendicantium»[38].

Alle origini dei Servi mancò una spontanea componente di santità, presente negli altri ordini, che favorisse l'espansione e fissasse i cardini identitari. La figura del fondatore e la data di istituzione passarono in secondo piano rispetto al carattere mariano. Infatti, nel primo mezzo secolo di vita,

[37] Dal Pino 1972, I.2, pp. 451-454; i documenti citati sono editi ivi, II, pp. 139-141, 201-202, 207-208.
[38] Sulla *mendicitas* cfr. Carletti 2023, pp. 62-66. Il principio di mendicità è ribadito in Poccianti 1567, pp. 269-279, nella sua trascrizione della bolla *Mare magnum*.

l'unico frate che si distinse per santità, cultura e carisma fu Filippo da Firenze, quinto priore generale dell'ordine dal 1267 al 1285. Secondo la *Legenda de origine ordinis* (d'ora in poi abbreviata in *LO*), cioè una delle prime agiografie servitane, Filippo nacque a Firenze nel 1233, insieme all'ordine stesso, anno alleluiatico dal pregnante significato simbolico[39]. La *LO*, redatta durante il generalato di Pietro da Todi (1314-1344), sarebbe l'introduzione di una perduta legenda duecentesca dedicata a Filippo da Firenze. Dal testo trecentesco sono stati filologicamente enucleati alcuni brani duecenteschi, tratti dal *De origine ordinis* scritto dallo stesso Filippo e individuati nei paragrafi 20-21, 29-31, 35-49. Questo nucleo più antico narra l'esperienza religiosa degli «uomini gloriosi nostri padri», senza identificarne quantità e nomi, ma specificando il toponimo di «Monte Sonario» assente nei brani trecenteschi. I passi più recenti, invece, precisano che i fondatori furono sette, e tra questi era Alessio. A questa sezione spettano anche l'associazione della nascita di Filippo e dell'ordine al 1233 e la comparsa di frate Manetto, quarto priore generale dell'ordine, predecessore di Filippo alla carica ma mai qualificato come fondatore[40].

Un'altra legenda dedicata a Filippo – detta arcaica perché più antica della *LO* e, soprattutto, della più famosa dedicata al santo fiorentino, quella *Vulgata* – riporta che il giovane raggiunse sei uomini sul Monte Asinario e, in un secondo momento, Totusbonus, forse variante di Bonfiglio, lo ammonì di prendere gli ordini sacerdotali. Alla morte di Bonfiglio, il capitolo affidò a Filippo la guida dei frati[41]. Infine, la *Legenda beati Philippi*, o *Vulgata*, è una trascrizione di fine Trecento della perduta vita di Filippo che doveva seguire la *LO*: essa ebbe una vasta diffusione e modellò l'immaginario iconografico dei Servi, per i miracoli di Filippo e per le prime vicende dell'ordine. Al quarto paragrafo Alessio sveglia il giovane Filippo da una visione mariana che, nel quinto paragrafo, lo condurrà a farsi frate, accolto dal priore della comunità fiorentina, Bonfigliolo[42].

Dai primi documenti e dalle prime agiografie emerge chiaramente che l'ordine preferisse ritenersi fondato dalla Vergine Maria piuttosto che da un gruppo di confratelli e che riconoscesse in Filippo da Firenze, frate di seconda generazione, il proprio principale esponente. Le discussioni sul fondatore, che hanno infiammato la famiglia francescana fin dalla morte del santo di Assisi, sono assenti nei Servi e sono state marginali, senza alcuna concordanza sul novero dei primi membri, a parte Bonfiglio e Alessio, documentati nell'elenco di frati del 7 ottobre 1251. La data 1233 e il numero sette associato ai fondatori rivestono un elevato valore simbolico ma non possono essere presi come sicuri dati storici, mentre la devozione mariana è vivacemente accertata ma non sviluppa alcuna accezione particolare che permetta ai frati di distinguersi dal resto degli ordini votati alla Vergine.

[39] A riguardo dell'anno alleluiatico cfr. Thompson 1992.
[40] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, I, 1997, pp. 201-248.
[41] Ivi, pp. 293-296.
[42] Ivi, pp. 266-269

L'intensa vocazione mariana si evince a partire dal nome stesso dell'ordine: nel 1249 Raniero Capocci si rivolgeva ai «frati sacerdoti di Monte Sonario detti Servi di beata Maria»; nelle *Constitutiones antiquae* (capitolo XVI) il priore generale è a capo dei frati Servi di santa Maria dell'ordine di sant'Agostino (*fratrum Servorum sanctae Mariae, ordinis sancti Augustin*i) e, similmente, nella *LO* (paragrafo 25), essi sono l'ordine dei frati Servi della beata Vergine Maria (*ordo fratrum Servorum beatae Virginis Mariae*). L'accostamento alla religione agostiniana è ripetuto nella bolla *Mare magnum* (1487), che convalidò i privilegi pontifici acquisiti fin allora dai frati, e scompare progressivamente soltanto a partire dal Concilio di Trento.

Il vocabolo "serviti" cominciò a essere usato all'inizio del Seicento e non fu particolarmente apprezzato dai frati, come riferisce Gregorio Alasia in una lettera ad Arcangelo Giani:

> Ho letto questa settimana il libro, ch'è uscito fuori dell'origine della nostra Madonna di Reggio del signor Isachi […] e gli trovo una cosa che molto mi dispiace, nominando quasi sempre la religione nostra con questo nome Serviti, come fanno et hanno fatto molti nostri padri nell'opere loro tanto latine come volgari, et anco nelle lettere missive; e se essi havessero letto il p. Nigroni gesuita ne' suoi comentarii che fa sopra le regole communi della sua religione, quando tratta di questa parola gesuita, vendria[no] e conosceriano chiaramente che questo nome servita non è il nome né titolo vero e germano della religione; altra enfasi ha, e meglio empie la bocca, et altretanto esprime e manifesta la magnificenza del titolo della religione, quando si dice la religione de' Servi di Maria V. […] che li Serviti […]; come altro è dire la Compagnia di Giesù che li Gesuiti, et il sudetto auttore Negroni dice che mai alcun di loro né in voce né in scritti si nominano Gesuiti, ma i padri o fratelli della Compagnia di Giesù, e credo che anco i nostri antichi habbino fatto lo stesso nel nominarsi o nel sottoscriversi, come particolarmente ho notato ne' concilii generali. E tutto questo le sia detto a buon fine [etc.][43].

Negli ultimi due secoli l'ordine si adeguò alla diffusa semplificazione dei titoli ecclesiastici e formulò un'efficace sintesi nella denominazione "Servi di Maria", in latino *Ordo Servorum Mariae*, abbreviato nella sigla OSM. La recente storiografia impiega gli aggettivi "servita", con un'accezione qualificativa o possessiva, e "servitano", inteso come proprio della cultura e della spiritualità dei Servi

[43] AGOSM, Annalistica, filza 1 (A), ff. 558r-559r, Alasia in Roma a Giani in Firenze, 7 agosto 1620. I libri citati da Alasia sono: A. Isachi, *Relatione intorno l'origine, solennità, traslatione et miracoli della Madonna di Reggio,* Reggio 1619, e G. Negrone, *Regulae communes Societatis Iesu commentariis asceticis illustratae*…, Milano 1613. Il termine servita si ravvisa già nel terzo volume *Della Historia di Bologna* di Cherubino Ghirardacci, morto nel 1598, anche se non andò in stampa prima dell'edizione 1912-1932: *Grande dizionario della lingua italiana* 1961-2009, XVIII, p. 775, e *Indice degli autori*, p. 132. Su Gregorio Alasia cfr. Caccamo 1960 e, soprattutto, Bonazza 2010.

di Maria. Quest'ultimo vocabolo sembra originarsi nelle epigrafi dei monumenti funerari dei due Bonucci ad Arezzo, di Agostino in San Pier Piccolo (1553-1554, fig. I.4) e del cardinale Stefano Bonucci nella Cattedrale (*post* 1589, fig. I.5), in un contesto latino e interno all'ordine, in quanto entrambi erano della «servitana familia». Attualmente, al di fuori dell'ordine, i frati tendono a essere chiamati Serviti piuttosto che Servi di Maria.

2.2 L'espansione territoriale e la titolazione delle fondazioni

La topografia conventuale è imprescindibile per cogliere lo sviluppo artistico di un ordine religioso, a maggior ragione per un ordine di ridotte dimensioni come quello servita, nel quale ogni convento è significativo. Alla promulgazione della bolla *Deo grata* (1256) i Servi si erano già insediati nei conventi di Firenze (Santa Maria di Cafaggio), Siena, Città di Castello e Sansepolcro, oltre che nell'eremo di Monte Senario. All'approvazione del 1304 l'ordine rimaneva perlopiù attorno all'Appennino, fondando conventi a Orvieto, Arezzo, Montepulciano, Lucca, Bologna, Sant'Angelo in Vado, Pistoia, Foligno, Forlì, Perugia, Viterbo, Todi, Città della Pieve, Cortona e Cesena; alla fine del secolo ci fu una timida espansione padana, ad Asti, Alessandria e Milano (fig. I.6)[44].

Una chiesa fondata *ex novo* dai Servi assumeva il titolo di Santa Maria e, per distinguerla dalle altre chiese mariane circostanti, si aggiungeva la qualifica di *Servorum* (dei Servi). Infatti, nelle *Costitutiones antiquae* si riporta esplicitamente: «Quelibet ecclesia nostri ordinis et altare maius fundetur et consecretur in honorem Domine nostre, ubi comode fieri potest [ogni chiesa del nostro ordine e l'altare maggiore siano fondati e consacrati in onore di Nostra Signora, ove non si oppongano particolari impedimenti]»[45]. In pochi casi l'epiteto mariano poteva cambiare, in relazione alle titolazioni preesistenti: si pensi a Santa Maria della Verità a Viterbo e a Santa Maria Novella sull'isola veneziana della Giudecca[46]. Nei casi in cui i frati giunsero in una chiesa già esistente, conservarono la titolazione per assicurare continuità ai fedeli. I titoli di alcune chiese non sono immediatamente riconducibili ai Servi di Maria, essendo dedicate ai santi Bartolomeo (Monteriggioni, Montepulciano), Giacomo (Foligno, Gorgonzola, Castellazzo Bormida), Marco (Todi), Marcello (Roma), Barnaba (Mantova), Salvatore (Spoleto), Stefano (Alessandria, Belluno), Caterina (Asti, Angera, Treviso e nei conventi istriani figli di quello trevigiano). Le chiese dedicate a San Girolamo a Mestre (1350) e a Como (1352) sono insediamenti creatisi a ridosso di un'epidemia di peste, le quali

[44] Dal Pino 1972, I.2, pp. 890-894 (al 1256), 1253-1287 (al 1304).
[45] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, I, 1997, p. 110.
[46] Signorelli 1962, p. 8; Citeroni 1998, pp. 52, 71.

si inseriscono in neonate strutture, come una chiesa confraternale per la città lagunare e un ospedale fondato nel 1349 per quella lariana (fig. I.7)[47].

Al 1430 i Servi vantavano una cinquantina di conventi italiani, un numero modestissimo rispetto agli altri ordini mendicanti (fig. I.8). La Congregazione dell'Osservanza fu la principale protagonista dell'espansione capillare in Italia settentrionale, specialmente nella Repubblica di Venezia e nella Pianura Padana. Soprattutto, l'Osservanza fu fondamentale per la diffusione del culto della *Nunziata* miracolosa di Firenze. Infatti, il titolo della Santissima Annunziata entrò in uso nel convento fiorentino soltanto a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento[48]. In quegli anni (1441-1447) l'Osservanza occupò il convento di Firenze e, nel 1448, i Medici ottennero il giuspatronato dell'altare dell'affresco miracoloso. Nel 1449 i frati osservanti fondarono il convento di Rovato, sul Montorfano in Franciacorta, e gli diedero il nome di Santissima Annunciata, preannunciando la fortuna di un culto che superò i confini fiorentini. Da quel momento, per alcuni conventi il titolo di Santissima Annunziata si affiancò al precedente: a Firenze la titolazione si impose con facilità, sostituendo progressivamente l'originario nome di Santa Maria dei Servi o Santa Maria di Cafaggio, e lo stesso valse per i conventi di Pistoia e di Marradi. Alcune fondazioni furono direttamente dedicate alla Santissima Annunziata, come a Licciana Nardi (1473 circa) e nei conventi piemontesi di La Morra, Vezza d'Alba e Luserna San Giovanni. Alla fine del Quattrocento, parallelamente al culto della *Nunziata* miracolosa, si diffuse il titolo della Madonna delle Grazie, appellativo adottato dopo la promozione di alcune chiese a santuari, come nelle chiese servite di Pesaro, Città di Castello, Bassano del Grappa, Narni e Udine[49].

Oltre alle fonti locali che puntualizzano le vicende fondative di ogni singolo convento, per tracciare una storia topografica dell'espansione dei Servi ci si avvale di due fonti generali di epoca seicentesca: il *Tractatus de coenobiis* e lo *Stato dei conventi* del 1650. Il primo testo è un'appendice al primo tomo degli *Annales* di Arcangelo Giani (1618) e riporta un centinaio di schede sulla storia e la fondazione dei conventi serviti nei primi due secoli, fino al 1433. In base alle fonti che l'autore riuscì a reperire sono segnalati origini, frati, committenti ed eventi significativi che hanno permesso lo sviluppo di ogni singolo convento. La prosecuzione del testo, riguardante le fondazioni dal 1434 al 1620, è invece rimasta manoscritta: in questa parte i medaglioni conventuali sono più lunghi e approfonditi grazie alle numerose fonti trovate o alle fondazioni vissute in prima persona dallo stesso autore. Diversamente, lo *Stato dei conventi* è stato compilato con l'obbiettivo di cristallizzare lo stato materiale di ogni convento delle province italiane nel 1650 e il contenuto ha carattere analitico ed è

[47] Giani 1618-1622, I, 1618, cc. 168v-169v, cfr. Zordan 1961; Scaramellini 1990.
[48] Basti pensare alla novella CIX di Sacchetti (Sacchetti, ed. Zaccarello 2014, pp. 248-249), dove l'*Annunziata* (affresco miracoloso) e i Servi (chiesa di Santa Maria) sono ben distinti e non assimilati.
[49] Cfr. Dias 2009 sull'espansione dell'ordine tra il 1304 e il 1430, e Dias 2010 sull'espansione osservante.

pienamente affidabile. Per ogni fondazione sono elencate una sintetica storia, i principali altari, i patronati, i paramenti e gli arredi, la consistenza e la gerarchia della comunità e, infine, i beni fondiari. Al 1650, la geografia complessiva dell'ordine in Italia consisteva di 268 conventi, divisi in nove province a pieno titolo – Toscana, Roma (già del Patrimonio di San Pietro), Romagna, Lombardia, Marca Trevisana, Venezia, Mantova, Genova e Napoli – più Corsica e Sardegna (fig. I.9). Alcune comunità, però, erano piccolissime, e a volte non avevano neppure un loro priore ed erano aggregate a quelle più ampie; a loro era rivolta l'inchiesta promossa da Innocenzo X nel 1649. Lo *Stato dei conventi* è il risultato di tale ricerca e forniva i dati necessari alla Curia romana in previsione della soppressione forzata dei "conventini", che ebbe luogo nel 1652, in seguito alla promulgazione della costituzione apostolica *Instaurandae regularis disciplinae*. I Servi furono colpiti da tale decisione con la chiusura effettiva di 84 conventi[50].

L'espansione dei Servi di Maria si concentrò prevalentemente nella penisola italiana. Eppure, fin dalla seconda metà del Duecento, vi furono conventi anche in Sassonia e in Turingia. La presenza in Germania non dovette essere secondaria, ma le fonti a riguardo sembrano essere precocemente scomparse[51]. Lo stesso Giani nel *Tractatus de coenobiis* riferisce di una trentina di conventi transalpini, ma riporta contenuti soltanto per l'ospizio parigino degli studenti alla Sorbona, per l'Annunziata di Praga e per le Mantellate di Lovanio e di Colonia, mentre le altre fondazioni sono citate solamente per nome[52]. Al tempo di Giani, la presenza dei Servi fuori d'Italia si era fatta più solida, grazie ai legami che i frati avevano instaurato con Anna Giuliana Gonzaga, sotto la cui protezione si era formata l'Osservanza germanica a partire dal 1613[53]. Al 1650 c'erano venticinque conventi e tre province fuori dalla penisola, Provenza, Catalogna e Germania, e al 1718 l'Osservanza germanica contava quaranta conventi in territorio asburgico[54].

Se i conventi transalpini meriterebbero un discorso a parte che non si può trattare in questa sede, si rimarca che la topografia conventuale è fondamentale anche per la lettura delle *Vite* di Vasari. In molti casi, le comunità servite furono costrette a traslocare da una chiesa a un'altra, da un edificio all'altro, mutando collocazione urbana e, a causa di ciò, dovettero abbandonare alcune opere d'arte, traslocarle oppure valorizzare quelle che già erano presenti nell'edificio di arrivo. In alcuni casi, la cronologia trattata nelle *Vite* sottintende traslochi – come per Sant'Antonio a Pisa e per San Giuseppe a Bologna – o demolizioni – nei casi di Arezzo e di Santa Maria Nuova a Perugia – che agiscono considerevolmente nell'interpretazione dei passi vasariani.

2.3 Alle origini dell'arte servita

[50] Camozzi 1981, pp. 352-364.
[51] Sui conventi tedeschi prima del Seicento cfr. Wolff 2011-2012, pp. 156-179.
[52] Giani 1618-1622, I, 1618, cc. 155r-155v, 159r-159v, 163r, 167v, 170r-170v, 171v, 175v.
[53] Wolff 2011-2012, pp. 183-189.
[54] L'espansione geografica è presentata in Rossi 1956, pp. 226-294, e Dias 2011-2012.

Prima dell'istituzionalizzazione nel 1304, i frati avevano contemplato la presenza di opere d'arte nelle loro chiese e nei loro conventi. Nel capitolo XVII, *De itinerantibus*, delle *Constitutiones antiquae* (*ante* 1295, forse 1290-1291) fu prescritto che, prima di partire per un viaggio, ogni frate facesse riverenza alla Vergine «coram altari vel ymagine Virginis Marie», alludendo a come negli spazi chiesastici o conventuali fosse opportuna la presenza di un'immagine mariana[55]. In precedenza, anche i Minori avevano inserito la produzione artistica nelle *Costituzioni narbonesi* (1260), specificando che essa non aveva caratteri di *curiositas* e di *superfluitas*; e i Saccati, nelle loro *Constitutiones* di metà Duecento, vietavano di produrre immagini «voluptuose et inutiles»[56]. Nel caso servita il riferimento costituzionale alle immagini e l'assenza di divieti che condizionassero le opere indicano una certa libertà nella produzione artistica e che questa fosse favorita, ma non obbligata o normata. Ovviamente, l'aspetto iconografico prediletto era quello mariano e i tre dipinti duecenteschi superstiti confermano la fervente devozione alla Vergine.

La più antica opera d'arte dei Servi di Maria risale a poco meno di una quindicina di anni dalla fondazione dell'ordine. La *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo dipinta nel 1261 a Siena, ancora oggi conservata nella basilica dei Servi, vede la sua genesi in un contesto urbano e politico specifico (fig. I.10)[57]: i frati, giunti a Siena agli inizi degli anni Cinquanta, si erano insediati all'interno delle mura cittadine a partire dal 1259 e stavano costruendo la loro chiesa al poggio di San Clemente, la quale fu consegnata loro nel 1263[58]. La tavola raffigura la Madonna in trono con il Bambino in braccio, tra due angeli posti nella porzione superiore della composizione. La Vergine è elegantemente vestita con una veste originariamente blu (oggi annerita) e bordata d'oro; anche il Bambino e il trono sono riccamente adornati. Ai margini inferiori la tavola è datata e firmata «A(nno) D(omini) MCCLXI COPP(o) D(e) FLORENTIA ME PI(n)X(it)». Pur rimanendo iconograficamente una *Panaghia Angeloktistes*, il raro dettaglio della mano destra della Vergine che accarezza il piedino sinistro del Bambino assimila l'icona alla *Odighitria*[59], mentre il pittore, perfezionando la fluidità del panneggio, la gestualità del Bambino e l'affettuosità della Vergine, dipinge un prototipo di *Maestà* occidentale[60]. Tali innovazioni stilistiche assumono maggiore interesse se ci si interroga sulla modalità di

[55] MOS 1897-1930, I, 1897, p. 43.
[56] Carletti 2023, pp. 252-253.
[57] Il nome «bordone», già ritenuto derivante dalla fascia votiva appesa presso il dipinto oppure dall'accompagnamento musicale per un canto liturgico dedicato alla Vergine (Mina 2000, pp. 243-244), deriva dalla famiglia Bordoni che aveva il patronato dell'altare della Vergine (comunicazione orale di Raffaele Marrone, che ringrazio).
[58] Sulla fondazione del convento senese: Carletti 2023, pp. 141-142.
[59] Questo dettaglio iconografico è presente *in nuce* nelle due *Madonne* del Maestro di Tressa (la *Madonna dagli occhi grossi* alla Pinacoteca Nazionale di Siena e la *Madonna di Tressa* al Museo Diocesano di Siena) e nella *Madonna* aretina di Margaritone d'Arezzo; ed è poi ripreso in altre pale, come nella *Madonna col Bambino* del Maestro della Maddalena alla Badia di Poppi.
[60] Corrie 1990.

committenza della pala. L'esecuzione dell'opera si colloca dopo la rotta di Monteaperti, il 4 settembre 1260, quando Coppo, assegnato alle milizie cittadine fiorentine, giunse a Siena come prigioniero di guerra[61]. Lì, per guadagnarsi la libertà, dipinse questa tavola, ma non è chiaro se per intenzione del Comune o del vescovo oppure su commissione dei frati; la comune origine fiorentina dell'ordine e dell'artista favorirebbe una volontaria cooperazione tra i due attori. Ancora, l'originaria destinazione servita è supportata dall'evidente devozione mariana dell'ordine, integrata da una lauda contenuta in un graduale duecentesco, nell'archivio conventuale dei Servi senesi, «Ave, novella femina». Il verso «Aquila grandis diceris puella» della lauda è stato associato alle aquile dorate che decorano il velo della Vergine, e che potrebbero avere anche un riferimento guelfo, contestuale all'ordine[62]. La testa della Vergine, insieme a quella del Bambino e agli incarnati, fu oggetto di ridipinture agli inizi del Trecento, al fine di conformarsi alle proposte duccesche della *Maestà* del Duomo di Siena, la quale aveva catalizzato nel frattempo l'immaginario senese[63].

Alla *Madonna* di Siena seguì la *Madonna col Bambino in trono con angeli* di Orvieto, sempre di Coppo di Marcovaldo e anch'essa pesantemente ridipinta, tanto da farle perdere l'autografia coppesca a favore del figlio Salerno o di Guido da Siena (fig. I.11)[64]. Rispetto alla tavola senese, che è firmata e datata e le cui ridipinture sono collocabili all'inizio del Trecento, in quella orvietana le ridipinture sono difficilmente contestualizzabili: queste sono a olio ma, al contempo, stilisticamente arcaizzanti. Potrebbe essere un precocissimo impiego dell'olio nel Trecento oppure un rifacimento successivo ma adattato alla pittura antica; la morbidezza degli incarnati, le tenui velature, le spigolature arrotondate e le accese tonalità cromatiche fanno propendere per quest'ultima eventualità. E, come già evidenziato da Luciano Bellosi, la fattura dei due angeli sottostanti alla ridipintura riconsegna alla pala orvietana una convincente attribuzione all'ultima fase di Coppo. Gli elementi iconografici corrispondono alla tavola di Siena: la Vergine tiene affettuosamente con la mano il piede del Bambino, i due angeli sono dietro il trono, le vesti e gli arredi sono lussuosi e si rintraccia l'identico motivo ad aquila nella cortina alle spalle della Vergine[65]. Databile entro il 1270, l'opera si inserisce nel contesto di fondazione della nuova chiesa dei Servi nella parte orientale di Orvieto, nel popolo di San Martino, a partire dal 1265, in seguito al loro trasferimento da San Pietro in Vetere, dove erano giunti nel 1260[66].

[61] Boskovits 1983, p. 632.
[62] Dal Pino 1972, I.2, pp. 965-967.
[63] Brandi 1950, e Gianni 2011-2012, pp. 78-79.
[64] L'opera era generalmente attribuita a Coppo da Marcovaldo, ma alcuni studi protendono a favore del figlio Salerno o di Guido da Siena. Cfr. Boskovits 1977.
[65] Bellosi 2006, p. 25; Polzer 1984, pp. 3, 5-18.
[66] Dal Pino 1972, I.2, pp. 981-983.

La terza *Madonna* superstite, conservata nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna, presenta gli stessi elementi delle due precedenti (fig. I.12). L'opera di Cimabue è databile alla prima metà degli anni Novanta, dopo che il maestro fiorentino osservò l'allievo Giotto, ripreso nelle pieghe del panneggio della Vergine, e collaborò con Duccio di Boninsegna, poiché l'opera ben si accosta alla *Madonna Gualino*. È opportuno collocarne l'esecuzione sotto il generalato di Lotaringo da Firenze (1285-1300), quando la fabbrica della chiesa di borgo San Petronio era quasi giunta a conclusione, e dopo la solennizzazione in chiesa della Natività della Vergine nel 1287[67]. La prima attestazione documentaria di quest'opera risalirebbe al dicembre del 1400, in una lettera d'indulgenza concessa da Bartolomeo Raimondi, vescovo di Bologna, ai membri della neonata «Societatis Nigre Servorum sancte Marie Strate Maioris Bononie», che si rivolge alla «Virgo Dei genitrix, cuius ymago in ecclesia Servorum sancte Marie Strate Maioris civitatis Bononie solemniter representatur». Oggetto di una devozione confraternale, l'*ymago* citata nella lettera sembrerebbe quella di Cimabue, l'unica opera degna di essere considerata "solenne" tra le immagini mariane anteriori al 1400 ai Servi di Bologna[68].

Le tre tavole assolvono la funzione indicata nelle *Constitutiones antiquae*, cioè ornare un altare mariano di fronte al quale inchinarsi; ma le dimensioni non chiariscono se fossero destinate all'altare maggiore o alla devozione privata, e tutte e tre sono troppo sontuose per essere sistemate in un altare interno al convento[69]. Una collocazione plausibile potrebbe essere sul tramezzo della chiesa, così da propiziare la duplice devozione dei frati e del popolo (fig. I.13).

Queste poche opere condividono un'apprezzabile qualità e un'iconografia reiterata, con l'unica variante nella copertura delle gambe del Bambino, scoperte a Siena, coperte a Orvieto e con una gamba scoperta a Bologna[70]. A parte questo dettaglio, la produzione artistica dei Servi nel Duecento è omogenea e dimostra che l'arte era tenuta in alta considerazione, almeno per l'immagine mariana: a ogni opera corrisponde ognuna delle tre province italiane prima del 1304 – Toscana (Siena), Patrimonio di San Pietro (Orvieto) e Romagna (Bologna) –. Tale casualità dimostra che la distribuzione non era accentrata alla sola Firenze, per la quale, talaltro, non sopravvive alcuna testimonianza duecentesca. Infine, le fonti duecentesche disponibili non riferiscono di ulteriori opere d'arte servita in quel secolo. Soltanto il quarto paragrafo della *Legenda vulgata* riferisce che Alessio

[67] Bellosi 2004, pp. 131-134, confronta questa *Madonna* con quelle di Siena e Orvieto insieme alla *Madonna Gualino* di Duccio di Boninsegna, datata al 1280 circa. D'Amico 1981, pp. 271-272, attribuisce la committenza della pala ad Andrea Balducci da Borgo San Sepolcro, priore generale dal 1300 al 1314, ma non è certo che l'Andrea da Borgo San Sepolcro citato come priore del convento bolognese nel 1293 corrisponda a lui.
[68] Branchesi 1981, pp. 11-20. Le altre immagini mariane presenti in chiesa e anteriori al 1400 sono affreschi votivi.
[69] Le dimensioni delle tre tavole sono abbastanza omogenee: 220 x 125 cm (Siena), 222 x 134 cm (Orvieto), 218 x 118 cm (Bologna).
[70] Tale dettaglio iconografico è studiato in Corrie 1996, la quale si limita all'analisi della *Madonna del Bordone* e non considera le altre due tavole.

vide in Santa Maria di Cafaggio il «beatum Philippum iuxta Dei genitricis ymaginem perorantem»[71]. L'autore di fine Trecento immagina alla metà del Duecento una realtà che era oramai assodata nelle chiese servite dell'epoca, cioè la presenza di un'immagine mariana, ed è da notare come l'opera favorisse una visione spirituale al giovane Filippo, incoraggiandone la vocazione.

Il secolo successivo si caratterizza per una diffusa iconografia mariana, avendo esemplari in centri importanti come Rimini, Milano, Verona, Treviso, Padova e Venezia e alcuni casi significativi come il polittico di Simone Martini ai Servi di Orvieto (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, fig. I.14) e la *Madonna della Misericordia* di Barnaba da Modena ai Servi di Genova, ancora *in loco* nonostante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale[72].

2.4 La percezione identitaria nel Trecento

I neonati ordini mendicanti dimostrarono una vivace attenzione all'arte figurativa, cogliendone pienamente il ruolo nella diffusione della propria proposta religiosa. I frati Minori non esitarono a inserire ai piedi del Crocifisso l'immagine di un frate in devozione e a valorizzare il santo fondatore attraverso tavole istoriate di precoce esecuzione[73]. I frati Predicatori preferirono la tipologia dell'arca monumentale, a partire da quella di san Domenico nella chiesa omonima a Bologna, iniziata da Nicola Pisano e poi proseguita da Niccolò dell'Arca e Michelangelo, anch'essa scolpita con storie del santo e, più tardi, con l'arca di san Pietro Martire di Giovanni di Balduccio[74]. Anche gli Eremitani di sant'Agostino codificarono la propria immagine in tempi brevi: si pensi all'affresco fabrianese che raffigura i gruppi monastici raggruppati nella Grande Unione (Pinacoteca civica Bruno Molajoli, Fabriano, ultimo quarto del Duecento) e alle storie di san Nicola da Tolentino, morto nel 1305, già affrescate negli anni Venti del Trecento nel convento eremitano di Tolentino[75]. Infine, a partire dal Trecento, i Carmelitani associarono a Elia la veste bianca loro propria e la Regola del Carmelo, assimilando il profeta all'ordine[76].

Nel caso dei Servi di Maria la raffigurazione dei propri frati e beati non fu sollecita. Le prime immagini di un beato servita si ritrovano a Siena, qualche anno dopo l'approvazione definitiva del

[71] MOS 1897-1930, II, 1898, p. 69.
[72] Per una panoramica dal carattere quantitativo e generale dell'arte servita nel Trecento si rimanda a Carletti 2023, pp. 279-297. Per l'opera di Simone Martini a Orvieto: Brüggen Israëls 2022, pp. 143-149, e N. Silver, G. Pocobene, in *Simone Martini in Orvieto* 2022, pp. 198-211 cat. 4.
[73] Per una storia dei Crocifissi francescani si rimanda al catalogo della mostra *Francesco e la Croce dipinta* 2016. Per le prime immagini del santo di Assisi: A. De Marchi, V. Picchiarelli, in *Il Maestro di San Francesco* 2024, pp. 234-247 cat. 2.1-2.3.
[74] Cannon 1998 e Moskowitz 1991.
[75] G. Pittiglio, in *San Nicola da Tolentino nell'arte* 2005, pp. 147-148 cat. 60.
[76] Gardner von Teuffel 2015, pp. 16-21.

1304, nei pannelli del sepolcro di Gioacchino da Siena di Gano di Fazio e nel calvario del monumentale *Crocifisso* dipinto da Ugolino di Nerio. I tre episodi della vita di Gioacchino narrati nel marmo corrispondono al settimo, nono e decimo paragrafo della *Legenda b. Gioachimi*: Gioacchino, colpito da una crisi epilettica mentre serviva a una funzione come diacono, cadde, ma il cero che reggeva in mano rimase in piedi; Gioacchino, colpito da un'altra crisi durante un pasto, rovesciò la tavola ma le stoviglie non caddero; il beato, lasciato fuori dalla cinta muraria, resistette in preghiera al gelo della notte invernale. In questo caso agiografia e iconografia sono contemporanee, poiché l'arca di Gano di Fazio risale al 1312 circa, mentre l'agiografia segnala eventi accaduti cinque anni dopo la morte del beato nel 1305, e quindi fu scritta dopo il 1310. In Toscana, le arche dei beati coeve a quella di Gioacchino sono numerose: basti pensare a quella di Margherita da Cortona, anch'essa scolpita da Gano di Fazio, o quelle realizzate da Tino di Camaino, come quella di san Ranieri per il Duomo di Pisa, quella di sant'Ottaviano a Volterra e la presunta del beato Bartolo da San Gimignano a Sant'Agostino. Il *Chronicon* di Michele Poccianti riferisce che il beato Gioacchino fu riposto sotto l'altare maggiore dei Servi di Siena, come confermato dalle testimonianze del 1605-1608 del processo di beatificazione. In una di queste, un testimone riporta: «Dissi sono circa 40 anni o più che io ho visto sotto l'altare maggiore dalla banda dinanzi la cassa, o sepolcro di marmo, dove sono intagliati alcuni miracoli, quali da' frati di quel tempo nel quale viddi detta cassa mi fu detto che in essa era il corpo dell [*sic*] beato Giovacchino e quelli erano i miracoli fatti [in] vita da detto beato»[77]. E un altro testimone narra più nel dettaglio gli eventi della sepoltura:

> Io so che più anni sono, essendosi attaccato fuoco sotto l'altar maggiore de' padri de' Santa Maria de' Servi, dove è riposto il corpo del beato Giovacchino, e statovi molte e molte hore, fece molto danno, che bisognò di nuovo edificare il detto altare, e con ogni grand'incendio si trovò che la cassa di legno dove era racchiuso il corpo di detto beato Giovacchino (sebene tarlata e molto vecchia) restò intatta et inlesa dall'fuoco, il che si hebbe per evidente miracolo dell'medesimo corpo, e da ciascuno fu tenuto per tale non potendosi humanamente credersi altrimenti, per il gran danno, che l'fuoco haveva fatto fino ne' sassi e pietre. Et il medesimo corpo fu con molta pompa e veneratione traslato in una cassa di piombo dentro un sepolcro di marmo, dove di presente si trova, dall'occasione di detto incendio in qua, alla qual cerimonia, fatta con molta pompa, intervenne il clero di Siena con molto popolo, e parmi ricordare d'esservi stato presente, ritrovandomici anch'io come canonico della Cattedrale di Siena[78].

[77] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 57, f. 32v.
[78] Ivi, ff. 18v-19r.

Altre testimonianze non raccontano più di quanto non si veda oggi alla Pinacoteca Nazionale: «Dissi in detto sepolcro vi è particolarmente scolpito un miracolo occorso a tavola [il miracolo della mensa], degl'altri non ho memoria puntuale come stiano, ma mi riferisco puntualmente a quelle scolture quali fanno memoria di tal miracoli, quali scolture ho visto in detto monumento»; bensì confermano che i miracoli figurati fossero tre, che l'incendio avvenne nel 1597 e che il corpo del santo fu rimesso nella stessa cassa marmorea[79]. I tre rilievi di Gano di Fazio non sono soltanto la più antica immagine di un beato servita, ma sono anche la prima figurazione di una comunità che, tramite la santità, si autorappresenta nella sua vita quotidiana.

Al contrario dei marmi, sicuramente dedicati a Gioacchino, è vano provare a identificare il frate beato ai piedi del *Crocifisso* ai Servi di Siena (fig. I.15). La croce è stata dipinta da Ugolino di Nerio nella sua tarda attività, nel quarto decennio del Trecento, e recupera con ampio ritardo lo schema del frate inginocchiato ai piedi del Crocifisso, introdotto dai Minori alla metà del Duecento. In questo caso, la veste assicura che sia un Servo di Maria e l'aureola che sia beato[80]. I frati ai quali era riconosciuto un culto interno all'ordine, a quell'altezza cronologica, erano tre: Filippo da Firenze, Gioacchino da Siena e Francesco da Siena, morto nel 1328. Il contesto senese e l'assenza di attributi non permettono di discernere il beato principale o i due beati locali. Il frate potrebbe essere Francesco, in virtù della cronologia della tavola, di poco successiva alla morte del beato e parallela alla stesura della parte più antica della *Legenda b. Francisci*[81]. Altre interpretazioni possono essere accolte nei limiti descritti, e, anzi, è possibile che il beato fosse volutamente lasciato anonimo per rappresentare un più ampio concetto di beatitudine. In ogni caso, il *Crocifisso* dipinto rappresenta un *unicum* nell'arte servita, non essendone preservati altri né attestati nelle fonti (anche quello senese è ignoto alle fonti coeve), a differenza di altri ordini mendicanti che ne conservano tutt'oggi importanti esemplari.

La difficoltà nell'identificare il secondo beato raffigurato nell'arte servita è inerente alla discrepanza tra fonti documentarie e testi agiografici che si riverbera nelle più antiche immagini dei frati. L'immagine del protagonista assoluto delle prime agiografie, Filippo da Firenze, morto nel 1285, si ritrova soltanto dalla metà del Trecento, a partire da un affresco nel convento di San Marco (ora San Francesco) a Todi, ove il quinto priore generale era stato sepolto nella chiesa adiacente. Negli scorsi anni Settanta, nella sala capitolare, fu scoperto un ampio affresco dove il beato Filippo assume il ruolo di mediatore di salvezza delle anime del Purgatorio, insieme alla Vergine. La scena è suggestiva: le anime riversate dagli angeli e da san Patrizio nel Purgatorio, dopo l'espiazione dei

[79] Ivi, ff. 30v, 48r.
[80] A. Galli, in *Duccio. Alle origini della pittura senese* 2003, pp. 358-360 cat. 56; Per una storia dell'abito servita: Dal Pino 1999, e F. A. Dal Pino, in *Sostanza dell'effimero* 2000, pp. 386-388 cat. 105.
[81] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, I, 1997, pp. 333-335.

propri peccati, vengono guidate verso la Gerusalemme celeste dai mediatori di salvezza, Maria e Filippo, e accolti da san Pietro (fig. I.16)[82]. Ovviamente, questa non è la più antica immagine di Filippo: Poccianti riferisce che già nel 1317, al momento della traslazione della salma, vi erano numerosi ex-voto che lo raffiguravano presso il sepolcro in San Marco, ma è probabile che l'immagine fosse la prima a carattere monumentale[83]. L'artista, precedentemente accostato a Jacopo di Mino del Pellicciaio[84], dovrebbe essere un maestro umbro che riprende un impianto figurativo senese. La proposta di Piero Scarpellini di accostare l'affresco al "Bastianus" autore nel 1350 di una *Madonna col Bambino* nella chiesa di Sant'Antonio a Gualdo Cattaneo non è risolutiva ma si muove nella giusta direzione[85]. Il dipinto tuderte sarebbe datato 1346, come riferiscono le testimonianze della *positio* tudertina per la canonizzazione di Filippo Benizi (1620)[86]: il lacerto dell'iscrizione osservata dai testimoni, oggi visibile soltanto come M.CCC.X[…], supporta l'ipotesi, e anche lo stile consolida l'ancoraggio[87]. Gli elementi iconografici dell'affresco illustrano la committenza servita: la presenza del beato Filippo, che tiene in mano un ulivo piuttosto che un giglio, la collocazione nella sala grande del convento, e la centralità della Vergine, vestita di un manto stellato[88].

Anche il culto delle Anime purganti non è estraneo all'ordine[89]. Ai Servi di Siena, lacerti d'affresco rimasti nella prima cappella a destra, databili alla metà del Trecento, ripropongono il tema della Vergine mediatrice di Salvezza: se la composizione era molto più ampia, un *Giudizio Universale*, la porzione afferente alla Vergine fu valorizzata con un'apposita incorniciatura in stucco al momento della scialbatura moderna del resto dell'affresco, conservando memoria di tale efficace immagine mariana (fig. I.17). E anche nella fiorentina Santa Maria di Cafaggio è attestata dal 1339 una compagnia laicale dedicata alle Anime del Purgatorio[90]. Un'ulteriore riproposizione di tale iconografia si riscontra almeno fino alla fine del Quattrocento in una lunetta nel convento di San

[82] Montagna 1979, pp. 423-427; Montagna 1981; Montagna, Grandona 1986.
[83] Poccianti 1567, p. 120.
[84] Montagna 1986, p. 38. L'insostenibile attribuzione è di Testa 1981, pp. 204-208 cat. VII.4.1.
[85] P. Scarpellini, in *Verso un museo della città* 1981, pp. 189-191.
[86] Le *positiones*, scritte in latino e in volgare, sono raccolte di notizie e informazioni che avrebbero dovuto attestare il culto *ab immemorabili* del beato che s'intendeva elevare agli onori degli altari. Il loro scopo le rende particolarmente adatte per ricercare eventuali testimonianze arcaiche andate perdute, opere d'arte comprese. In particolare, le *positiones* dei Servi di Maria sono molto interessanti in considerazione del lungo periodo trascorso tra la morte del beato o della beata e la canonizzazione, e se ne parlerà diffusamente. Questo ha comportato la raccolta di una quantità di materiale decisamente più corposo rispetto ad altri processi di canonizzazione che, essendo magari più significativi, hanno beneficiato di un processo più breve e di testimonianze raccolte in un torno di anni minore.
[87] Montagna 1986, pp. 36-37.
[88] *Ibidem*. Anche a Todi negli anni Venti del Trecento il culto locale nei confronti di Filippo da Firenze si propagò grazie all'azione congiunta del priore generale Pietro da Todi e della cittadinanza.
[89] Tra gli innumerevoli contributi sulla concezione medievale del Purgatorio e le sue conseguenze religiose si vedano almeno Le Goff 1981; Barillari 2004; Frugoni 2017; Maggioni, Tinti, Taviani 2018.
[90] Taucci 1942, pp. 108-109. Anche Giani riferisce che alla Santissima Annunziata vi fosse una «societas Purgatorii Animabus» nella cappella di Sant'Antonio della famiglia Cresci: cfr. Giani 1618-1622, I, 1618, c. 132v.

Primo e Feliciano a Pavia, di ignoto pittore ma datato al 1496[91]. La Vergine accoglie le anime purgate, nude, che escono da un antro, e dietro di lei alcuni angeli le vestono di una tunica bianca, a parte un frate servita, riconoscibile per l'abito nero. Le anime vestite ammirano la gloria di Cristo giudice in mandorla e il consesso apostolico (fig. I.18).

I supplizi purganti a Todi sono diversi dalle pene proposte nella *Commedia* dantesca: gli accidiosi camminano sui chiodi, gli iracondi sono graffiati dai diavoli, gli invidiosi sono in un calderone infuocato, i superbi sono minacciati da demoni e grosse bestie feroci, i lussuriosi sono sdraiati nel fuoco e calpestati dai diavoli, gli avari sono sotterrati, mentre i golosi sono l'unica porzione non leggibile per via di ampie cadute di pellicola pittorica. La composizione, variegata e autonoma rispetto ai gironi danteschi, si inserisce senza grosse difficoltà nella cultura tudertina e servitana della metà del Trecento. Eppure, un elemento è di difficile collocazione, sia per l'ambito umbro che per quello servita: san Patrizio presenta al vivente "dominus Iacintus" un pozzo ricolmo di fiamme che collega il mondo dei vivi con quello dei morti. "Iacintus" si può identificare con il finanziatore dell'opera, attraverso la quale sperava almeno di essersi guadagnato il Purgatorio. Costui si direbbe un mercante di Todi colpevole di avarizia e di lussuria, poiché il pozzo conduce immediatamente a quei peccati. Nonostante una ricerca irlandese abbia dimostrato come nel cristianesimo celtico ci sia un collegamento diretto tra il Lough Derg (il terzo lago d'Irlanda), san Patrizio (patrono dell'isola) e il Purgatorio, di fatto rimangono oscuri i rapporti tra l'Irlanda, Todi, Patrizio e Filippo Benizi, non essendoci ulteriori riferimenti al santo o all'isola nel culto dei Servi di Maria[92]. La chiave per risolvere tale iconografia irlandese sarebbe da cercare nella devozione privata del committente piuttosto che tra i frati, anche perché gli elementi iconografici afferiscono a una porzione ben limitata di affresco.

La seconda rappresentazione di Filippo a figura intera è la prosecuzione dell'affresco della *Nunziata* miracolosa di Firenze, databile al 1355-1360 (fig. I.19). La figura è stata nascosta dietro una colonna del tempietto michelozziano a partire dal 1442. Di questa immagine si parlerà in seguito, ma in questa sede è opportuno sottolineare come entrambe le immagini beniziane a Todi e a Firenze siano accomunate da una scelta ritrattistica marcata, volta a sottolineare la fisionomia e le gote scavate del beato, attestando un'idea ben precisa dell'immagine identitaria che si voleva fosse immediatamente riconoscibile, sulla scia di quella francescana.

Accanto alla raffigurazione dei singoli beati, a Siena e a Todi si assiste alla creazione di un'immagine unitaria dell'ordine attraverso le serie di ritratti di beati. Il genere tipologico della serie

[91] Nascimbene 2005, pp. 21-27; Copes 2019. Quest'ultima studiosa ripercorre anche le iconografie degli affreschi a Todi e a Siena. A meno di trovare fonti inedite che esplicitino il legame tra Servi di Maria e anime purganti, non è possibile proporre ipotesi su una specificità servita del culto.
[92] Mac Tréinfhir 1986.

di ritratti di propri membri o beati funge perlopiù come cornice di composizioni più elaborate nella quale le effigi sono inserite entro contorni clipeati o polilobati. A Siena dodici ritratti incorniciano gli episodi affrescati della cappella della Natività di Gesù, di patronato Spinelli, tra i quali alcuni hanno subito pesanti rifacimenti. Tra i santi presenti compaiono sette frati beati appartenenti ai Servi di Maria, qualificati da un cartiglio che ne riporta il nome e il toponimo di provenienza: Filippo da Firenze, Francesco e Gioacchino da Siena, Pellegrino da Forlì, Giovanni di Sassonia, Andrea da Borgo San Sepolcro e Tommaso da Massa (fig. I.20). Gli ultimi quattro, posti nelle parti inferiori delle due pareti, sono in discreto stato di conservazione e leggibili nella loro pellicola trecentesca. Ai lati, Filippo e Gioacchino hanno subito palesi ridipinture tardo-ottocentesche che non ne inficiano il riconoscimento della porzione originale. In alto, il ritratto di Francesco da Siena risulta gravemente deteriorato, tanto da rendere irriconoscibili le lettere del cartiglio identificativo che riportano le lettere «[…]iscus», riferibili dunque al Francesco sepolto nella stessa chiesa. I ritratti sono caratterizzati, presentano aureole e il consueto abito nero e hanno in mano libri[93]. La presenza di questi beati, in particolare quella di Pellegrino, Giovanni e Tommaso, permette di assegnare cronologicamente la serie dopo il 1345, anno della morte di Pellegrino. Coerentemente, gli affreschi sono dati a Niccolò di Segna e a Bartolomeo Bulgarini nel torno di anni alla metà del secolo[94].

Anche a Bologna, nella chiesa di Santa Maria dei Servi in Strada Maggiore, in costruzione dal 1346[95], si possono ammirare dei ritratti di frati aureolati inseriti in un sottarco nella prima campata destra del deambulatorio e attribuibili al pittore Vitale da Bologna. Gli affreschi raffigurano i *Quattro Evangelisti* e, nei due sottarchi, alcuni santi e profeti, rispettivamente otto e dieci, tra i quali si leggono chiaramente due beati serviti (fig. I.21). Soltanto pochi clipei sono intellegibili e nessuno di questi presenta cartigli identificativi[96]. Eseguiti all'innesto della nuova fabbrica gotica dei Servi, cominciata nel 1346, gli affreschi seguono il soggiorno udinese di Vitale (1348-1349), rientrato nella città felsinea nel 1349, e sono collocati da Cesare Gnudi prima degli affreschi di Pomposa (1351).

Anche tre ritratti di anonimi beati vestiti con l'abito servita posti nello sguancio della monofora della testata della chiesa di San Marco a Todi sono contestualizzabili alla pari delle due serie appena descritte. Localmente prossimi all'affresco del *Purgatorio*, condividono poco della

[93] Manzi 2023, pp. 40-43.
[94] La morte di Pellegrino da Forlì viene datata intorno al 1345, così come quella di Giovanni Teutonico, identificabile con Giovanni di Sassonia. Cfr. Serra 1995, pp. 143-152; Ircani Menichini 1995, pp. 184-185. Tommaso da Massa, il cui toponimo dovrebbe riferirsi alla regione della Massa Trabaria dove era situato Sant'Angelo in Vado, convento di provenienza del beato, morì nel 1343, secondo la testimonianza in pergamena tornata alla luce dopo la riesumazione del suo corpo recante la frase «corpus b. thae [*sic*] urbevetani, ord. serv. b. m. v., obiit xi kal. julii mcccxxxxiii». Cfr. Dal Pino 1965, pp. 156-158.
[95] Niccoli 1961, pp. 67-78.
[96] Ferronato 1957-1958, pp. 152-153; Gnudi 1961, p. 76.

qualità espressa da quest'ultimo: la resa sommaria della pittura fa pensare a una decorazione dipinta successivamente al *Purgatorio*, collocabile nel sesto decennio del Trecento (fig. I.22)[97].

Le tre serie di ritratti ricadono all'interno del generalato di Vitale da Bologna, tra il 1348 e il 1362. Il dodicesimo priore generale dei Servi fu un predicatore colto e dagli interessi poliedrici. Autore di alcuni perduti testi di carattere storico-agiografico come una storia dell'ordine e la vita di alcuni beati, tra i quali Pellegrino da Forlì, è plausibile che il suo operato avesse promosso la pittura di tali iconografie, esemplari per le comunità conventuali e, grazie alla presenza dei libri come attributi, promotori di un ideale fratesco di cultura e studio, la figura del generale si presentasse come nodale nello sviluppo della costruzione identitaria dei Servi[98].

2.5 Osservanza e Umanesimo tra agiografia e cronachistica

Nella seconda metà del Trecento Francesco Petrarca e Caterina da Siena diedero vita ai primi fermenti umanistici e osservanti, due movimenti culturali che attecchirono fruttuosamente tra gli ordini religiosi a partire dall'ultimo quarto del Trecento per esaurirsi col Concilio di Trento (1545-1563)[99]. L'esigenza di rinnovamento, il recupero di un carisma più significativo e la rielaborazione delle proprie origini erano caratteristiche condivise dalle correnti riformatrici dei maggiori ordini mendicanti e monastici nel Quattro e nel Cinquecento. I Servi di Maria non furono esenti da tali istanze: nel 1404, il capitolo generale di Ferrara propose la restaurazione materiale e spirituale dell'eremo di Monte Senario, che riprese la vita contemplativa nel 1411, secondo una più rigida disciplina regolare. All'eremo accorsero numerosi frati, tra i quali Antonio da Bitetto (1425) e Francesco da Firenze (1426). Quest'ultimo, dopo un passaggio all'eremo di Santa Margherita in Barbiano, nel bolognese, si recò a Brescia nel 1430, dove prese possesso del convento di Sant'Alessandro insieme ad alcuni compagni. Nel decennio successivo, sotto la guida di Antonio da Bitetto, i frati osservanti si stabilirono a Vicenza (santuario di Monte Berico, 1435) e a Cremona (chiesa di San Cataldo, 1439).

Papa Eugenio IV, strenuo promotore delle varie riforme osservanti, con la lettera *Viris sanctae religionis* del 27 giugno 1440 riconobbe canonicamente il gruppo di frati *de observantia* insediatisi nei tre conventi dell'Italia settentrionale e li esentò da qualsiasi autorità eccetto quella del priore generale. Al vertice della Congregazione c'era la figura del vicario generale, che aveva proprie

[97] Cicinelli 1985, p. 48.
[98] Su Vitale da Bologna: Carletti 2020.
[99] Prosperi 2011-2012, pp. 19-25; Lodone 2018, pp. 269-272.

costituzioni e riuniva capitoli generali autonomi[100]. Il sostegno della Curia papale all'Osservanza servita permise al cardinale Giuliano Cesarini, protettore dell'ordine, di collocare gli osservanti nel convento di Firenze, in una breve ma significativa esperienza conclusasi nel 1447. Parallelamente, l'Osservanza resse Monte Senario dal 1442 al 1473. Da Firenze, i frati lombardi si trasferirono nel convento di San Barnaba a Mantova, che divenne la sede principale della Congregazione. Oltre a quello pontificio, l'Osservanza godeva del sostegno dei Gonzaga; basti pensare alla chiesa di San Barnaba o alla realizzazione della tribuna della Santissima Annunziata, grazie al denaro di Ludovico Gonzaga. Anche la beata principale dell'Osservanza, Elisabetta Picenardi, era interna alla corte mantovana.

Entro l'inizio del Cinquecento la Congregazione fondò nuovi conventi o ne occupò alcuni già dell'ordine, fino a raggiungere quasi una sessantina di insediamenti. L'espansione fu perlopiù in Italia settentrionale[101]. In Veneto gli osservanti si insediarono a Belluno (Santo Stefano, 1463), Padova (San Polo, 1472), Udine (Santa Maria delle Grazie, 1479), Verona (Santa Maria del Paradiso, 1480), Bassano del Grappa (Santa Maria delle Grazie, 1492). Nella Lombardia veneta si instaurarono a Rovato (Santissima Annunziata, 1449), Bergamo (San Gottardo, 1450, dopo un fallito tentativo nel 1432), Clusone (Santa Maria del Paradiso, 1488), Zogno (Santa Maria, 1488). In Romagna erano a Forlì (Santa Maria dei Servi, 1459) e Forlimpopoli (Sant'Antonio, 1480), e nelle Marche ad Ancona (Santo Spirito, 1461), Pesaro (Santa Maria delle Grazie, 1481) e Senigallia (San Martino, 1467-1468). In alcune città i conventi osservanti si affiancarono a quelli già esistenti, come nel caso di Padova, Verona, Roma, Perugia (San Fiorenzo, 1445), Milano (Santa Maria del Paradiso, poi San Dionigi, 1481), Ferrara (Santa Maria della Consolazione, 1500)[102]. A Venezia, nel 1444, la Congregazione si insediò in San Giacomo alla Giudecca (anche nota come Santa Maria Novella, e già passata ai Servi di Maria nel 1343). Con la successiva occupazione di Santa Maria dei Servi nel 1476, la città lagunare fu l'unica a ospitare due conventi osservanti[103].

Con l'arrivo nella chiesa romana di Santa Maria in Via nel 1513 l'espansione osservante si arrestò, dopo essersi insediata soprattutto nello Stato di Milano, nel marchesato gonzaghesco e nel ducato estense, nella Serenissima, in Romagna e nelle Marche. Nel 1516, il frate mantovano Filippo Albrizzi, vicario generale della Congregazione dell'Osservanza, pubblicò le *Constitutiones* e la *Institutio*, allegando una storia delle origini dell'ordine e un'agiografia beniziana. L'Osservanza assunse così uno statuto definitivo ma, nel contempo, l'esperienza spirituale perse l'anelito

[100] Per la storia dell'Osservanza servita si rimanda a Montagna 1963, pp. 113-142; Dal Pino 1997a, pp. 275-285; Azzalli 2011-2012, pp. 52-82.
[101] Cfr. Dias 2010, pp. 177-181.
[102] Per la presenza dell'Osservanza a Monte Senario e l'insediamento di Santa Maria in Via cfr. Dias 2011-2012, pp. 210, 215.
[103] Citeroni 1998, pp. 167-168.

riformatore e diventò un mero contenitore territoriale di identità padana che rappresentava un grave rischio di frammentazione per un ordine numericamente ridotto come quello dei Servi.

Nonostante la conflittualità politica, l'Osservanza stimolò intellettualmente anche la corrente non riformata, favorendo una riflessione sulla storia dell'ordine, promuovendo la valorizzazione del culto dei beati e ispirando la crescita intellettuale dei giovani frati. Tra Quattrocento e primo Cinquecento, la promozione del culto dell'Annunziata, il confronto sul canone dei fondatori e la ricerca storico-cronachistica si devono sia al favorevole contesto umanistico e rinascimentale che all'Osservanza. Tra gli osservanti preminenti emerge il veneziano Gasparino Borro, importante codificatore della spiritualità mariana e della promozione dei nuovi beati serviti, come Bonaventura da Forlì, attraverso poesie in volgare raccolte nei *Triumphi, sonetti, canzon e laude de la gloriosa Madre de Dio Vergine Maria*, editi postumi.

Nella prima età moderna i frati degni di menzione non furono pochi, tra priori generali, beati, vescovi, letterati e predicatori. Come già ribadito, il fermento di quei decenni non è stato ancora compiutamente vagliato dalla storiografia scientifica e, in questa sede, è possibile ricomporlo attraverso la dimensione storico-artistica, che, comunque, completa una buona parte delle lacune.

Al senese Niccolò Borghese, laico, politico, letterato e sinceramente devoto ai Servi di Maria, si devono le cinque agiografie di Filippo da Firenze, Gioacchino da Siena, Francesco da Siena, Pellegrino da Forlì e Giacomo Filippo Bertoni da Faenza, redatte intorno al 1483-1484[104]. Le prime quattro *Vite* ritrascrivono in forma umanistica le legende trecentesche, la *Vulgata* di Filippo, la *Legenda b. Francisci* e la *Legenda b. Gioachimi*, quest'ultime due redatte poco dopo la morte dei due beati senesi (1305 e 1328)[105].

Sempre nella seconda metà del Quattrocento, alla Santissima Annunziata di Firenze, sono protagonisti tre frati: Paolo Attavanti, Taddeo Adimari e Antonio Alabanti, ognuno dei tre con una storia e un contributo differente alla cultura servitana. Paolo Attavanti fu il frate umanista con più stretto ascendente mediceo. Il suo *Dialogus de origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae* (Firenze, 1465 circa) riprende la forma letteraria del dialogo inscenandone uno tra il suo maestro Mariano Salvini e Piero di Cosimo Medici. Il testo narra lo sviluppo del culto della *Nunziata* miracolosa, elenca i beati principali dei Servi di Maria, espone in sintesi la storia dell'ordine e traccia i rapporti con la committenza privata, tutti argomenti che avranno un ruolo significativo nella promozione artistica servitana. Taddeo Adimari incarnò lo spirito inquieto dell'epoca: in gioventù, verso il 1461 circa, scrisse il *De origine Ordinis Servorum libellus et Mores Beati Philippi in ordinem digesti*, più interessante per la temperie storiografica che per il contenuto in sé, ampiamente criticato da

[104] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47r. Una copia manoscritta e miniata è in AGOSM, Cod. Pot., 4.
[105] MOS 1897-1930, IV, 1900-1901, pp. 33-81; Serra 1964, pp. 38-43.

Arcangelo Giani nelle sue postille del manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Adimari lasciò i Servi di Maria nel 1478 e fu accolto dall'abate Biagio Milanesi a riformare i Vallombrosani, ordine per il quale divenne priore del monastero di Santa Reparata a Marradi, dove morì nel 1517. Per contro, il bolognese Antonio Alabanti rappresentò il fondamento istituzionale dell'ordine: durante il suo governo come priore generale (1485-1495) cercò di sedare i contrasti con l'Osservanza, ottenne la conferma di tutti i privilegi pontifici e tessé rapporti con le signorie dell'epoca.

Prima del passaggio all'annalistica di stampo baroniano, magistralmente interpretato da Arcangelo Giani, tra i Servi si ravvisano ulteriori episodi storiografici. Editore dei *Trionfi* di Borro (1498) e dei *Sermones perutiles de Adventu Domini* di Ambrogio Spiera (1501)[106], Simone Pellati da Castellazzo Bormida raccolse anche le memorie dei Servi fino al 1494 e, a inizio Cinquecento, redasse un *Chronicon ordinis Servorum beatae Mariae Virginis*, ora perduto ma impiegato come fonte negli *Annales* di Arcangelo Giani. Altri frati seguirono quest'esempio, come Giacomo Filippo da Ferrara, detto l'Androfilo, che, nel capitolo generale di Ferrara, presentò il suo *De origine et nobilitate religionis ordinis Servorum*, e Cosimo Favilla, che a sua volta redasse un *De origine ordinis Servorum* (1512). A queste narrazioni manoscritte seguì il primo volume a stampa sulla storia servitana: il *Chronicon rerum totius sacri Ordinis Servorum beatae Mariae virginis, in quo illustrium patrum, qui sanctitate, doctrina et dignitate in eo floruerunt, vitae acque actiones continentur. His additae sunt indulta pontificia eidem sacrae religioni concessa et omnes sanctiones in comitiis generalibus habitae ab anno 1233 usque ad 1566* (Firenze, Torrentino, 1567), opera di Michele Poccianti, importante figura che sarà approfondita più avanti in questa ricerca. Il testo compendia quanto redatto negli altri testi manoscritti ed espone gli eventi *ad annum*, ma limita l'impiego delle fonti e propone una visione agiografica della storia, utile più come testimonianza culturale che fonte storica, almeno per i primi secoli, mentre è più affidabile per il Cinquecento[107].

2.6 Alle origini dei rapporti tra i Servi di Maria e i Medici

Per un ordine fiorentino-centrico come quello dei Servi di Maria è doveroso considerare l'apporto della dinastia medicea alla sua storia. Nel Duecento l'ascesa al potere dei Guelfi Neri e l'influenza economica dei Servi e dei Medici nel contado mugellano agevolarono i contatti tra le due parti, rapporti che sono documentati a partire dal Trecento. Per esempio, nel terzo decennio del secolo

[106] Ambrogio Spiera fu tra i principali predicatori di metà Quattrocento e fu maestro insostituibile per la crescita dei giovani novizi serviti: cfr. Bertazzo 2018.
[107] Uno studio preliminare su Poccianti storiografo è in Dal Pino 1972, I.1, pp. 94-111.

i Servi ebbero rapporti con la confraternita di Santa Maria di Quinto e con la parrocchia di San Michele a Castello, istituzioni sotto l'influenza medicea[108]. Dalle notizie contenute nell'inventario di beni del 1422 del convento dell'Annunziata, si osserva un incremento esponenziale nel corso del Trecento del patrimonio fondiario dei frati nella zona, patrimonio che sembra dunque consolidarsi al contrario di quello posseduto a sud di Firenze, nei popoli di San Leonardo della Querciola e della pieve di Sant'Alessandro di Giogoli, di cui le notizie in seguito all'epidemia di peste degli anni 1347-1350 calano drasticamente[109]. Più direttamente a partire dal 1318 in un registro contabile del convento fiorentino si segnalano lasciti, donazioni e sepolture di esponenti della famiglia (ASF, CRSGF, 119, 606):

25 ottobre 1318: sepoltura della moglie di Conte Medici (f. 17r);
9 e 18 novembre 1318: lasciti per l'anima della moglie di Conte Medici (f. 17v);
11 settembre 1319: lasciti per l'anima di due Medici (f. 26r);
22 settembre 1319: lascito per l'anima di Guccio Medici (f. 26v);
10 novembre 1320: lascito per l'anima di Averardo Medici (f. 41v);
aprile 1323: uno staio di pane e un barile di vino donati da Talento Medici in occasione del capitolo generale (f. 21r);
6 giugno 1324: alimenti donati da Talento al priore de' Servi (f. 34v);
24 luglio 1321: lascito per l'anima di Giovenco Medici e sua moglie Nuccia (f. 2r);
2 maggio 1322: per l'anima della famula della sorella di Alberto Medici (f. 9r);
12 e 19 giugno 1324: lascito per l'anima di Talento Medici (f. 1r);
23 dicembre 1324: testamento di Conte Medici (f. 7v);
1° febbraio 1326: lascito per l'anima di Talento da parte della vedova Lorenza (f. 24v);
13 gennaio 1333: testamento di Giovanni di Jacopo Medici (f. 24r);
16-17 giugno 1333: sepoltura di donna Mandina Medici (f. 28v);
1° dicembre 1335: sepoltura di una donna dei Medici (f. 4v);
2 giugno 1337: messa per donna Nuccia moglie del defunto Giovenco Medici, da donna Lapa moglie di Cenni (f. 22v);
28 settembre 1341: messa per l'anima di donna Nicolosa figlia di Manetto degli Amidei, dalla moglie del defunto Conte Medici (f. 60r).

Il 7 aprile 1321 Giovanni di Jacopo Medici di Poggio del Mugello, dimorante nel popolo e borgo di S. Lorenzo, dettò un testamento «presso la chiesa e luogo dei frati Servi di Maria», lasciando 50 lire al convento servita e nominando tra i suoi esecutori testamentari il priore Paolo Gucci e Iacopo

[108] Dameron 2005, p. 261.
[109] Casalini 1971, pp. 119-120.

da Rabatta, che nella chiesa aveva una cappella[110]. Ancora, nel fondo *Diplomatico* dell'Archivio di Stato di Firenze, si ritrova un mandato di procura di Gualterotto Adimari per vendere appezzamenti di terra a Silvestro di Alemanno Medici – padre di Averardo e nonno di Giovanni, quest'ultimo fondatore del Banco e padre di Cosimo il Vecchio –; al contratto è cucito l'istrumento di procura del prenominato Silvestro compratore a ser Piero di Lapo notaio nel giorno 1° dicembre 1346 per donare dieci staiora di terra a frate Giusto Vitali, procuratore del capitolo e del convento dei Servi di Firenze[111]. Infine, nel testamento nuncupativo di Niccolò del fu Lapo dei Medici di Firenze è riportato un legato di fiorini 10 d'oro ai frati Servi di Maria di Firenze[112].

Quindi, quando Cosimo il Vecchio raggiunse il primato economico e politico di Firenze, i Servi di Maria stavano coltivando relazioni col ramo principale della dinastia già da molto tempo e, nel 1448, l'acquisizione medicea del patronato dell'altare della *Nunziata* miracolosa fu accolta favorevolmente dalla comunità conventuale.

La ristrutturazione michelozziana della chiesa fiorentina e dell'annesso convento e la consegna ai Medici e ai Gonzaga dei principali spazi cultuali fu favorita e accolta da Mariano Salvini, figura politica chiave per l'assimilazione dei Servi al potere mediceo e alle istanze umanistiche. Mariano non fu mai eletto priore generale, ma fu più volte priore del convento fiorentino, decano della Facoltà teologica fiorentina e vescovo di Cortona. Il giovane Salvini si formò spiritualmente nel solco della ripresa della vita eremitica a Monte Senario nel 1411, esperienza che generò poi la Congregazione dell'Osservanza, ricevendo l'abito da eremita sul Monte Senario dal frate Antonio da Siena. Mariano era figlio di Giovanni, della nobile famiglia fiorentina dei Salvini, e alcuni eruditi settecenteschi lo ritengono antenato dei più illustri letterati fiorentini Anton Maria Salvini e Salvino Salvini. Non si hanno conferme di ciò e neanche certezze sulla sua data di nascita: probabilmente nacque agli inizi del Quattrocento, sicuramente nel primo decennio, considerando che Antonio da Siena, che accolse il giovane Mariano, morì a Monte Senario nel 1421[113]. Le prime notizie di un fra Mariano nel convento di Firenze si ritracciano tra il 1428 e il 1430. Egli fu priore all'Annunziata nel 1439-1440, nel 1447-1449 e nel 1452-1453; fu provinciale di Tuscia dal 1440 al 1443 e vicario generale dal 1450 al 1453. Fu incorporato nella Facoltà teologica di Firenze il 3 gennaio 1453 (1454), della quale fu decano a partire dal 1463. Il 25 febbraio 1455 fu nominato vescovo di Cortona e fu

[110] ASF, Notarile antecosimiano, 11388, Lando di Ubaldino (1318-1326), ff. 71r-72r.
[111] ASF, Diplomatico, Santissima Annunziata, 1346 dicembre 1. Ringrazio Emanuele Carletti per le preziosissime segnalazioni documentarie.
[112] ASF, Diplomatico, Santissima Annunziata, 1411 giugno 18.
[113] Medaglioni biografici su Mariano sono in Cerracchini 1737, pp. 149-151, Prezziner 1810, I, pp. 142-143, Mirri 1972, pp. 115-123, e Roschini 1976, p. 111. Alcuni volumi da lui posseduti sono segnalati ne *I codici della basilica della SS. Annunziata nella Biblioteca Medicea Laurenziana* 1983, pp. 77-79 cat. 42.

consacrato dall'arcivescovo Antonino da Firenze in Santa Maria di Cafaggio il 14 marzo dello stesso anno.

La sua figura è centrale nello sviluppo storico-artistico della Santissima Annunziata tra il 1438 e il 1477, e lo restò anche dopo il suo trasferimento a Cortona. In questa diocesi promosse la ricognizione della salma di santa Margherita e il rinnovamento della pieve cittadina. Il 28 giugno 1458 stipulò un contratto con la famiglia Vagnucci e ricevette in dono per la diocesi il famoso reliquiario contenente la veste di Cristo, opera dell'orafo Giusto da Firenze (Museo Diocesano, Cortona, fig. I.23)[114]. Mariano fu anche umanista e teologo: scrisse un *De gestis Florentinorum civium*, un *Commentarium super Evangelium Matthaei* e una *Summa de virtutibus ac vitiis*. Le opere, ancora reperibili nel Settecento, sono andate perdute. Le migliori fonti per conoscere la sua cultura e il suo pensiero filosofico-teologico rimangono le lettere inviate a Piero e Lorenzo Medici, l'elogio della città di Firenze trascritto da Giovanni Rucellai nel suo *Zibaldone*, il *Dialogus* di Attavanti che lo vede protagonista e la sua diffusa presenza nei documenti dell'Annunziata.

La prima fonte dell'attività di Mariano in qualità di priore conventuale è il registro di sagrestia datato 16 maggio 1439: si tratta dell'inventario di tutti i beni dell'altare della Santissima Annunziata:

Anno Domini 1439 die 16 Madii.

Hoc est inventarium omnium rerum gratiosi altaris Annuntiate gloriose Virginis Marie fratrum servorum Sancte Mare de Florentia, revisum tempore prioratus fratris Mariani Salvini de Florentia.

Questi sono e pali(i) per lo dicto altare:

[segue una lista di palli con stemmi di famiglie fiorentine, quali gli Strozzi, i Carnesecchi, gli Altoviti, gli Spaldini]

Tovagle di seta lavorate

[…]

Item due tovagluole bellissime le quali offerse monsignore de Sancto Marcello lavorate di seta, uccelli rossi et verdi et neri et ne l'una tovagla dipinta la Nuntiata

[altre tovaglie e fazzoletti, di cui uno con stemma Orsini]

Item due veli che chuoprono la ymagine della gratiosa figura della Nuntiata, l'uno vergato d'oro, l'altro schietto.

Questo è l'ariento del dicto altare della Nuntiata.

[segue una lunga lista di ex-voto argentei, tra i quali emergono votati illustri, quali Latino Orsini, la duchessa di Borgogna, Jacopo Pellegrini da Valenza]

Queste sono certe masserizie di dicto uficio della Nuntiata

[114] Collareta 1987.

Item uno libro grande in foglo reale covertato di chuoio biancho sono charte per scrivere l'entrate e.ll'uscita di dicto uficio et altare

Item una vacchetta segnata A, sono carte 96 per la dicta cagione, et questa è d'essa [questa voce dell'inventario fa riferimento alla stessa vacchetta dove sono scritti gli appunti, la quale è segnata A]

[seguono oggetti vari]

Ad laudem omnipotentis Domini et gloriosissime Annuntiate matris eius pateat omnibus patribus et fratribus huius conventus quod die quinta mensis Julii 1440 recepimus per manus domini Nicholai de Civitate Castelli, magistri domus et familie reverendissimi domini Domini Juliani cardinalis Sancti Angeli protectoris nostri, tria pretiosa iocalia, videlicet unum tabernaculum argenteum deauratum cum duodecim smaltis ad instar vite Christi et Virginis Marie et duobus scutis cum armis illustrium marchionum et dominorum Extensium et illorum de Gonzaga cum capsula de corio et parvulo velo et suis clausuris. Et pretiossissimum pannum ad aurum contextum per totum cum frigio aureo ex utroque latere longitudinis brachiorum settem, latitudinis unius brachii, et totum de auro purissimo. Et unum pretiosum velum cum listis aureis et una cruce dupla, totum de auro purissimo. Et hec tria supradicta iocalia oblata sunt ad altare Magherite marchionisse Extensis et olim uxoris domini Domini Leonelli marchionis Ferrarie, Mutine, Regii et reliqua. Et hoc totum factum est de mandato et precepto illustris marchionis et domini Domini Nicholai, filii olim predicte domini Margarite.

[…]

Item addì 5 di febraio 1440 [1441]. El magnifico capitano della signoria di Vinegia Gattamelata da Narni offerse uno cavallo d'ariento di peso di libre nove oncie [*vacat*], colla basa d'ottone et colle cathene per appiccharlo dove parrà a' frati.

[…]

Nota quod anno Domini 1441 a.ddì 18 di luglo fu martedì nocte ci fu tolto et rubato quasi tutto il dicto ariento, et fu frate Costantino[115].

L'inventario testimonia un'intensa attività di culto verso l'affresco della *Nunziata* da parte di nobili fiorentini e di signori extra-toscani, come gli Orsini, Niccolò d'Este, Giuliano Cesarini, Ludovico Gonzaga e il Gattamelata, ponendosi al centro della politica estera fiorentina pre-medicea. Il culmine di questo registro è la stessa conclusione, ove si segnala con grandissimo rammarico il furto degli argenti avvenuto nella notte di martedì 18 luglio 1441 per mano dello scultore Agostino di Duccio, di suo fratello Cosimo e del basista frate Costantino, poi costretti all'esilio da Firenze proprio per l'increscioso fatto[116]. L'evento rese evidente il degrado morale del convento fiorentino ed ebbe come conseguenza l'insediamento dell'Osservanza il 12 agosto, meno di un mese dopo. Una

[115] Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.VIII.23, ff. 79v-80v, edizione parziale in Brunetti 1977.

[116] ASF, CRSGF, 119, 231, ff. 51r-51v: «Frate Chostantino de' frati de' Servi e Chosimo e Aghostino fratelli, figluoli d'Antonio detto Grande, deono dare fiorini duecentoquarantatré d'oro, i quali denari sono per una sententia data per Podestà di Firenze contra Chosimo ed Agostino sopradecti per l'ariento tolsono et furaro di notte tempore dalla cappella e chiesa della Nunziata, lo quale ariento fu stimato e sententiato e sopradecto precio». Edita in Casalini 1971, p. 36 nota 23.

folta presenza lombarda giunse dai conventi di Cremona e di Brescia, instaurandosi nel cuore di Firenze. Mariano, per fare ammenda o perché legato ai Medici e fedele alla città, restò nel convento fiorentino, accettando la riforma. Tale decisione non era affatto scontata: per esempio, a Venezia, il frate Marco Giorgi, personalità di spicco di Santa Maria dei Servi, decise di trasferirsi nel convento di Mestre dopo l'arrivo dell'Osservanza nel 1476[117]. In questo periodo fu istituita l'Opera della cappella della Santissima Annunziata, composta da quattro laici e quattro frati, per verificare la manutenzione dello spazio cultuale e degli ex-voto. Nel 1446 gli operai erano Orlando de' Medici, Carlo Macinghi, Paolo Falconieri e Lorenzo Cresci, tutti titolari di cappelle nel santuario, e i frati Giuseppe di Giovanni da Brescia, Niccolò di Sandro da Brescia, Cipriano da Firenze e, appunto, Mariano Salvini, due fiorentini e due osservanti[118]. A Firenze gli osservanti se ne andarono nel 1447 e furono accolti nel convento di San Barnaba a Mantova, fondato nel 1390, sotto il patronato dei Gonzaga. Ed è in questo contesto che si comprendono appieno le relazioni che l'Annunziata di Firenze ebbe sia coi Medici che coi Gonzaga in questo torno di anni; infatti, l'anno dopo l'allontanamento dei lombardi dal convento, i Medici ottennero il patronato dell'altare della *Nunziata*. Mariano seppe cogliere positivamente questi avvicendamenti, rimase fedele a Firenze durante il periodo osservante e si ritrovò priore negli anni cruciali del rifacimento della chiesa, ristabilendo la piena vita regolare nel convento e promuovendo attivamente i culti dell'Annunciazione e di Filippo Benizi.

Salvini morì a Cortona nel 1476, ove fu sepolto. La sua eredità spirituale fu portata avanti da Paolo Attavanti e quella politica fu raccolta da Antonio Alabanti. Quest'ultimo proseguì la linea filomedicea e Giani narrò che aiutò il piccolo Lorenzo, figlio di Piero il Fatuo, quando nel 1494 i cittadini ispirati da Savonarola cacciarono i Medici da Firenze per rinnovare i principi repubblicani, e coltivò buoni rapporti coi duchi di Milano. Nel 1495 Alabanti morì improvvisamente e, in seguito, negli anni 1497-1498, sono riferite da Giani liti tra i fabbricieri dell'Annunziata e i frati[119]. Senza mai fare il nome di Savonarola, l'annalista descrisse una comunità conventuale rimasta fedele ai Medici e ferma nella difesa del patronato mediceo dell'altare della *Nunziata*. Ma quando Giani scriveva, Savonarola era stato condannato e la sua memoria dannata. Non si può pensare che il popoloso convento servita di Firenze fosse un blocco compatto filomediceo soltanto in virtù delle direttive dall'alto. Il caso di Taddeo Adimari è esemplare: nato nella nobile famiglia fiorentina intorno al 1445, entrò nel convento dell'Annunziata nel 1461 e fu esiliato da Firenze nel 1478 in quanto antimediceo e, pertanto, particolarmente avverso alle politiche di Alabanti. Fu accolto da Biagio Milanesi nella

[117] Vicentini 1922, p. 189.
[118] Casalini 1971, p. 36 nota 24.
[119] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 70r-71v.

congregazione di Vallombrosa e da questi fu inviato a restaurare la vita religiosa alla badia di Santa Reparata, fuori Marradi[120].

Sotto la Repubblica savonaroliana, la Santissima Annunziata mantenne una posizione indipendente, fedele ai legami medicei e garantita da un potere che avrebbe potuto rivaleggiare con i domenicani osservanti del vicinissimo convento di San Marco. A tal riguardo Cosimo Favilla rappresentò una voce fortemente critica al governo di Savonarola, forse un po' attardata, in quanto il suo *Flagellum pseudoprophetarum* è un manoscritto del 1524-1525 circa, ma testimone coerente delle politiche ai vertici dell'ordine, avverse sia al frate domenicano che all'agostiniano Lutero[121]. Nonostante i travagli che afflissero la dinastia medicea nel primo Cinquecento, i Servi di Maria non ruppero mai l'alleanza siglata nel 1448 e tale fedeltà fu ampiamente ripagata dopo la presa di potere di Cosimo I, a partire dal 1537. Anche sotto i due pontefici Medici e durante gli anni del Granducato di Toscana, le relazioni tra le due parti rimasero sempre positive, giovando assai alla committenza artistica e allo sviluppo intellettuale dell'ordine.

2.7 Due casi di iconografia identitaria nel Quattrocento: la coppia Filippo-Pellegrino e il beato Bertoni

Se Firenze rimaneva il principale centro dell'ordine, gli altri conventi in Italia elaborarono immagini che distinguessero identitariamente i Servi dal resto del panorama mendicante. Oltre alla figura mariana, le agiografie trecentesche recuperate nel Quattrocento posero al centro Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì e i due beati senesi. Ma se gli ultimi due ebbero un culto perlopiù locale, Pellegrino si affiancò ben presto al quinto generale, istituendo un'immagine che unisse la vita attiva e politica, esemplificata da Filippo, e quella contemplativa e umile, rappresentata dal frate forlivese. La loro prima apparizione in coppia si riscontra nel convento di Santa Caterina a Treviso, nella sala che poteva essere quella capitolare, in un affresco dove il Cristo risorto è affiancato dalla Vergine Maria e da santa Caterina d'Alessandria, che presentano due gruppi di quattro frati inginocchiati, mentre alle due estremità della composizione figurano in piedi due frati beati. Il primo, barbato e con le mani giunte in preghiera, è indicato come «Philippus primus generalis»; il secondo, sbarbato, emaciato, con un Crocifisso in mano, è indicato come Pellegrino da Forlì. L'affresco è in cattivo stato

[120] Salvestrini 2017, pp. 322-325. A riguardo si rimanda al paragrafo su frate Tommaso di Stefano nel prossimo capitolo di questa tesi.
[121] Dall'Aglio 1998; Dall'Aglio 2016.

di conservazione e sembrerebbe un lavoro attardato di qualche seguace di Tommaso da Modena agli inizi del Quattrocento (fig. I.24)[122].

Una sessantina d'anni dopo l'affresco trevigiano, due beati sono effigiati nella *Presentazione al Tempio* di Filippo Lippi e bottega ai Servi di Prato (ora chiesa dello Spirito Santo, fig. I.25). Nella tavola, i beati sono inseriti senza connotazioni specifiche a parte l'abito nero e l'aureola, devozionalmente chinati davanti all'episodio evangelico. La committenza del dipinto, la cui esecuzione è documentata con precisione nel 1467, alla fine del periodo pratese del pittore carmelitano, risale al priore generale dell'ordine, Cristoforo da Giustinopoli, e la tavola era destinata all'altare maggiore della chiesa.

Le opere di poco posteriori confortano l'identificazione di Filippo e Pellegrino nell'anonima coppia pratese. Il gonfalone di Benedetto Bonfigli, commissionato dai frati osservanti di San Fiorenzo a Perugia, presenta un'iconografia esplicita (fig. I.26). Dipinta nel 1476, «tempore pestis», la tela mostra le comunità conventuale e cittadina, protetta da san Fiorenzo, titolare della chiesa, e da san Sebastiano, protettore dalla peste, in devozione verso la Vergine, seduta su nubi, e Gesù Bambino, stante in una cesta colma di verzura. Accanto ai due santi vi sono Filippo da Firenze e Pellegrino da Forlì, con didascalia identificativa (*Beatus Philippus*, *Beatus Peregrinus*), il primo con un giglio in mano, il secondo con un Crocifisso. Ancora, nella parte inferiore della composizione, rispettivamente sotto i beati serviti, vi sono due miracoli a testa loro propri, tratti dalle loro agiografie: la vocazione e lo spegnimento di un incendio a Todi e due miracoli *post mortem* per Pellegrino, la protezione da una caduta e l'esorcismo di un'indemoniata.

In ambito laziale, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Montefiascone, un affresco da qualche anno riemerso dallo scialbo presenta una *Madonna col Bambino tra i beati Filippo e Pellegrino*. Filippo ha un libro e un giglio in mano, mentre Pellegrino ha soltanto un libro nella mano sinistra ma c'è margine per supporre che nella destra reggesse un Crocifisso, o un altro giglio, dipinto a secco e ora sparito (fig. I.27). Questi due beati sono debitori dei quattro beati affrescati nel sottarco d'ingresso (Antonio da Viterbo e Tommaso da Orvieto) e nella monofora della finestra (Filippo da Firenze e Pellegrino da Forlì) della cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo, opera del 1469 di Lorenzo da Viterbo, ampiamente aiutato dalla bottega (fig. I.28)[123]. Il maestro affrescò il beato Filippo, mentre Pellegrino, Antonio e Tommaso spettano ai collaboratori. Le quattro presenze ancorano la magnifica cappella rinascimentale alla cultura servita, sottolineando la devozione ai beati locali di Viterbo e della vicina Orvieto con le due figure di riferimento. Filippo e Pellegrino sono

[122] Botter 1963, pp. 59-60 cat. 15. Sul complesso monumentale di Santa Caterina a Treviso cfr. De Marchi 2008. Per la pala di Filippo Lippi e bottega cfr. Fattorini 2002; per il gonfalone perugino Bury 1998.
[123] Impossibile discorrere brevemente della cappella Mazzatosta, capolavoro del rinascimento viterbese ed esempio di restauro filologico. Si rimanda a Bentivoglio 2018 e a Valtieri 2018.

sbarbati e coi libri in mano, nel caso di Filippo aperto, libri portati anche da Antonio, che in più ha una bilancia in mano ed è barbato, e da Tommaso, che ha anche un fico in mano, a memoria della sua agiografia. La consonanza tra le figure permette di ricondurre l'affresco di Montefiascone agli anni Ottanta del Quattrocento, una ventina d'anni dopo che i Servi di Maria occuparono la chiesa. L'affresco rimanda a Pancrazio Jacovetti da Calvi, un pittore coetaneo di Lorenzo da Viterbo e operante nella cappella Mazzatosta, grazie al confronto col *Sant'Antonio di Padova* in San Francesco a Canino (fig. I.29).

Altri esemplari dell'iconografia di Filippo e Pellegrino si ritrovano nella Repubblica veneta e in contesto osservante, in momenti appena successivi all'insediamento della Congregazione nelle singole chiese. Per esempio, i frati osservanti si insediarono nella chiesa veneziana di Santa Maria dei Servi nel 1476, sostituendosi ai loro confratelli non riformati. Le quattro tavole raffiguranti *Sant'Agostino e il beato Filippo da Firenze*, *San Gregorio Magno e il beato Pellegrino da Forlì*, *San Girolamo* e *Sant'Ambrogio*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, racchiudono figure stanti, poste in una nicchia a finti marmi policromi (i due beati Servi di Maria) o più classicheggiante (i santi Agostino e Gregorio) oppure in un ampio paesaggio (i santi Girolamo e Ambrogio). Esse furono dipinte da Antonio da Firenze, come assicura la firma sotto i santi Agostino e Gregorio (figg. I.30-31)[124]. Non si conosce altro sulla commissione, né l'anno di esecuzione, né il committente, né, di fatto, per quale chiesa furono originariamente realizzate. Le tavole sono documentate insieme per la prima volta nel 1664 da Marco Boschini, che osservò: «Dalle parti dell'altar della Imagine miracolosa di Maria, vi sono sei santi, tre per parte: cioè li quattro Dottori della Chiesa e due Beati della Religione de' Servi, di mano del Vivarini»[125]. Giuseppe Fiocco propose per esse un'esecuzione a Udine al 1485, ritenendolo l'anno in cui il priore dei Servi di Venezia, Gerolamo de' Franceschi, vi fondò il convento osservante. Effettivamente costui fu molto legato alla città friulana, dove morì nel 1513, e fu tra i promotori della fondazione del convento udinese, avvenuta però nel 1479[126]. Al pittore Antonio da Firenze sono associate due notizie: nel 1472 un Antonio «dipintore a la logia de' Pulci» a Firenze raccomodò il tabernacolo per l'altare maggiore del romitorio di Santa Maria delle Grazie a Montichiello in Chianti, dipingendovi una *Madonna, sant'Agostino e il beato Filippo*[127]. La seconda notizia, tratta dall'erudizione friulana, conferma che un pittore Antonio da Firenze tenesse bottega a Udine nel 1484. Se l'iconografia assicura la provenienza servita delle tavole veneziane, i due riferimenti confortano un legame tra il pittore e i frati, così come sono consolidati gli accostamenti

[124] A partire dal 1936 le tavole sono conservate nella chiesa di Sant'Elena a Venezia, dopo che nel 1814 passarono al Demanio e, quindi, alle Gallerie veneziane (Moschini Marconi 1955, pp. 167-168 cat. 186).
[125] Boschini 1664, p. 465. Per una sintesi delle vicende dell'altare cfr. Vicentini 1920b, pp. 19-22.
[126] Fiocco 1925, pp. 385-388; Paschini 1934, pp. 3-13; Sanfilippo 1997, pp. 623-624.
[127] Sull'Eremo del Chianti cfr. Taucci 1933, pp. 43-47.

alla cultura figurativa friulana, evidenziati da Caterina Furlan[128]. I pannelli di *San Girolamo* e *Sant'Ambrogio* sono riconducibili alla stessa mano ma sembrerebbero frutto di diverso contesto, a partire dalle diverse dimensioni (cm 105,5 x 41,7 rispetto ai cm 181 x 50 delle altre) e dallo stile, che passa da una composizione ghirlandaiesca alle tendenze paesiste tipicamente friulane, come notato all'unanimità dalla critica. Se le tavole coi santi accoppiati potevano essere quelle che incorniciavano la primitiva immagine della *Madonna col Bambino* all'altare dei Servi di Venezia, eseguite prima che Antonio da Firenze si recasse a Udine, le altre due tavole furono dipinte successivamente e in altre circostanze, ma comunque nel contesto servita, se Boschini le vide a metà Seicento tutte ai Servi di Venezia. La loro provenienza potrebbe essere ricondotta alla chiesa di San Girolamo a Mestre, officiata dai Servi di Maria dal 1349 al 1658, quando il convento fu soppresso[129]. Il convento dei Servi di Venezia ebbe interessi a Mestre tra il 1648 e il 1672 e non si può escludere che, alla soppressione di quest'ultimo, i veneziani avessero incamerato alcuni beni del convento, unendo le tavole di Antonio da Firenze alle altre già in chiesa a Venezia, in tempo per essere viste da Boschini nel 1664[130]. I *Santi Girolamo e Ambrogio* avrebbero avuto come committenti i fuoriusciti dal convento veneziano all'arrivo dell'Osservanza: tra questi si annovera il veneziano Marco Giorgi (Zorzi), insigne teologo e maestro a Padova, priore di Santa Maria dei Servi a Venezia negli anni 1456, 1459, 1466 e 1470, autore di un inno in esametri in lode di Filippo Benizi[131]. Nel 1476, contrario all'Osservanza, si trasferì in San Girolamo a Mestre, dove morì nel settembre 1483 e dove ne rimane ancora l'epigrafe commemorativa[132]. Le tavole di Antonio da Firenze, ora riunite nello stesso contesto, potrebbero essere frutto di una committenza concorrenziale tra gli osservanti di Venezia, forse promossa da Girolamo de' Franceschi, come presumeva Fiocco, e i frati di Mestre, all'ombra di Marco Giorgi. Tuttavia, non si può ignorare che quattro *Padri della Chiesa latina* dipinti da una stessa mano entro formati diversi ma non sproporzionati si attraggono irresistibilmente in forma reciproca come elementi di uno stesso complesso originario. Ma al momento non è possibile sciogliere tale nodo.

A Clusone e a Bassano, cittadine dove i frati osservanti giunsero rispettivamente nel 1487 e nel 1492, le pitture di Filippo e Pellegrino sono le prime testimonianze artistiche dell'insediamento servita. Il primo caso è una *Pietà* tra Filippo, che tiene un giglio, e Pellegrino, che mostra la gamba piagata. La bassa qualità della pittura suggerisce che sia stata eseguita da un pittore locale entro la

[128] Furlan 1976, pp. 49-50. Si accoglie la sua proposta per un'esecuzione nella città lagunare.
[129] Sulla storia del convento di San Girolamo cfr. Zordan 1961, pp. 1-4.
[130] Vicentini 1922, pp. 145, 189.
[131] Su Giorgi: Bertazzo 2017, pp. 128-129; Vicentini 1922, pp. 166, 231, 280, 310; e Vicentini 1932, pp. 60, 78, 88, 90-91, 107. In costui si deve riconoscere il frate che Francesco Sansovino ritiene attivo nel 1381 (cfr. Sansovino 1581, p. 242), autore dell'inno beniziano, edito in MOS 1897-1930, IV, 1900-1901, pp. 89-90.
[132] Zordan 1961, p. 31.

fine del secolo, forse come ex-voto (fig. I.32). A Bassano, la dipintura del ciborio che ospitava l'altare maggiore è stata assegnata a Bartolomeo Montagna dopo i restauri della chiesa. Se i quattro *Padri della Chiesa* nelle vele interne spettano al collaboratore Giovanni Speranza entro il 1501, i quattro santi della trabeazione sono dell'anno successivo, di mano del maestro (fig. I.33). Mentre la presenza del cartiglio nel quale si legge «B. PHI[…]» conferma l'identificazione di Filippo da Firenze, il Crocifisso tenuto in mano dall'altro frate riconduce altrettanto chiaramente a Pellegrino[133].

A riprova dell'importanza della presenza dei due beati è una *Madonna col Bambino in trono, due angeli musicanti, sei donatori e due frati beati*, bella tavola di scuola lombarda di fine Quattrocento, già attribuita in asta alle scuole di Donato Bramante o Bernardo Zenale (fig. I.34). Nei cataloghi che la presentano, i due beati sono definiti frati domenicani, ma la tunica nera indirizza piuttosto verso i Servi di Maria o gli Agostiniani. Gli attributi del giglio e del Crocifisso confermano che i due frati sono Filippo e Pellegrino. La distribuzione geografica di tale iconografia non ha una *ratio* precisa se non per il periodo di massima diffusione, cioè dal settimo al nono decennio del Quattrocento, dalla Serenissima al Lazio, in conventi osservanti (Perugia, Clusone, Venezia, Bassano) e non (Prato, Montefiascone). Il prototipo a Treviso è di inizio secolo, prima che sorgesse l'Osservanza, e la distanza di oltre mezzo secolo tra la prima e la seconda opera di questa rassegna lascia presupporre che molte altre immagini siano andate perdute. Tutte le immagini erano pubblicamente visibili o sugli altari o a fianco di immagini sacre.

Nell'ultimo quarto del Quattrocento la morte di un frate del convento servita di Faenza permise di proporre una figura di santità che fosse più attuale e l'accoppiata Filippo-Pellegrino venne meno entro la fine del secolo. Andrea Bertoni, in religione Jacopo Filippo, fu un frate esemplare, dalla vita vissuta in penitenza e in contrizione nonostante la salute cagionevole; morì il 24 maggio 1483, non avendo ancora compiuto trent'anni[134]. Le vicende cultuali del beato Bertoni sono utilissime per osservare i metodi di promozione devozionale di un frate morto in odore di santità, la cui storia è stata narrata dal padre carnale e dai confratelli. Il suo caso gode anche di un brevissimo riferimento nelle *Vite* di Vasari, a memoria della sollecita fortuna iconografica del beato e a dimostrazione della modernità della sua figura.

Così Vasari, nella vita dell'abate di san Clemente, Bartolomeo della Gatta: «e nel medesimo luogo fece il ritratto del Beato Iacopo Filippo da Piacenza»[135]. La sentenza contiene un errore di

[133] Anche i due santi cavalieri che si appaiano ai due beati sono interessanti; il primo è sicuramente san Valentino, come già sostenuto proprio in virtù della presenza del santo nella devozione locale (si vedano la sagra di San Valentino del 1866 riportata da Vettori 2012, pp. 20-21, 34, e l'altare Guadagnini, dedicato al santo, in Ericani 2012, pp. 65-66); il secondo, invece, potrebbe essere riconosciuto come san Giuliano, altro santo cavaliere riprodotto in alcune chiese dei Servi proprio nella seconda metà del Quattrocento, tra cui il *San Giuliano e il Redentore*, affresco di Andrea del Castagno alla Santissima Annunziata di Firenze.
[134] Serra 1964, pp. 137-141.
[135] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, p. 460.

consonanza nel toponimo (Faenza-Piacenza), malinteso che può essere frutto di superficialità, in quanto il beato era sì famoso ma neppure così tanto da pretendere un'approfondita conoscenza da parte di Vasari. Piuttosto l'errore potrebbe testimoniare una diffusione più ampia del culto in Italia settentrionale. L'opera in questione è la tavola raffigurante il beato Bertoni, stante e in preghiera, di grandi dimensioni (cm 185 x 82), dipinta per la chiesa di San Pier Piccolo ad Arezzo (fig. I.35). Giani la riteneva la «Imago B. Iacopi Philippi ad prothotipum conservata», ma non era a conoscenza delle due immagini faentine dipinte appena dopo la morte del beato[136]. La tavola di Bartolomeo della Gatta è frutto della devozione successivamente immediata alle immagini faentine. Il 1485 ben si adatta alla carriera del pittore camaldolese e alla possibile funzione di ex-voto della tavola, offerta da Belichino Belichini in seguito all'ondata di peste del 1485-1486.

Le due vere effigi del beato Bertoni sono a Faenza. La prima è la famosa *Pala Bertoni* (fig. I.36), definitivamente attribuita a Leonardo Scaletti, e destinata all'altare dedicato al beato in chiesa; la seconda è l'affresco di Biagio d'Antonio già nella sacrestia (fig. I.37). Le due opere sono rispettivamente conservate nel Museo Civico e nel Museo Diocesano della città romagnola[137]. Nelle due immagini la scuola ferrarese si confronta con la scuola fiorentina gareggiando nel naturalismo. Secondo Giani il Bertoni era «altiori statura prominens, adeo macie confectus ut pelle tantum et ossibus constare videretur, angusta sed oblonga facie, erecto collo, naso longiuscolo, reconditis oculis, digitis manuum protensis et notabiliter pallidus»[138]. La descrizione corrisponde precisamente alla fisionomia dei due ritratti faentini ed è ripresa da Bartolomeo della Gatta. Oltre a essere la più alta espressione di pittura ferrarese a Faenza, la *Pala Bertoni* è anche un raro compendio iconografico. La tavola, dal formato orizzontale, vede al centro la Madonna col Bambino in trono, quattro angeli musicanti, alla sua destra la figura del giovane san Giovanni Evangelista chinato sul Vangelo del quale sta scrivendo il proemio, alla sua sinistra Jacopo Filippo, l'unica figura rigorosamente di profilo in un insieme che gode di una doppia prospettiva, una per il trono e l'altra per il paesaggio. La composizione è ricchissima di singoli dettagli: le *Storie dei Progenitori* e *due beati* (Filippo Benizi e Giacomo apostolo, eponimi del nome religioso di Bertoni) sul trono della Vergine, un minuscolo san Sebastiano nel fondo, degli eremiti in alto a destra e, al centro, un frate domenicano che discetta con un nobiluomo; altri dettagli hanno connotati negativi, quali una vipera che tenta di mordere il beato servita, una scena di impiccagione, un gruppo di infedeli e alcuni cavalieri di ventura. In generale, l'atmosfera è sospesa, consona ai toni evangelici di Giovanni ma inedita nel contesto servita.

[136] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47v.
[137] Savioli 1959 si limita a indagare Faenza. Migliore la disamina di Colombi Ferretti 2013, pp. 61-62, più aperta al panorama italiano nel suo completo.
[138] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47v.

Contrariamente alla *Pala Bertoni*, il *Beato Bertoni* affrescato dal fiorentino Biagio d'Antonio è un ritratto votivo a tutti gli effetti (fig. I.37). Il beato è stante e inserito in una nicchia verrocchiesca, e l'appaiamento con il ritratto di Enea Utili alleggerisce la componente cadaverica (fig. I.38). Infatti, il *Beato Utili*, un frate faentino morto nel 1434 in odore di santità (ma di minor importanza rispetto a Bertoni), è il ritratto del frate committente vivente, mentre quello di Jacopo Filippo è preso dalla salma, dato plausibile considerando il ritorno a Faenza del pittore fiorentino proprio nell'aprile 1483.

La prima presenza del beato faentino in un trittico si ritrova a Pavia, in un'opera esaminata da Arcangelo Giani[139]: la pala con al centro la *Madonna col Bambino in trono* è affiancata da *San Giovanni Battista* alla nostra destra e dalla parte opposta dal committente presentato dal beato Bertoni (fig. I.39). L'iscrizione sottostante chiarisce data, autore, committente e motivazione della commissione:

> HOC OPUS FECIT FIERI D. IO(hannes). AMBROXIUS DE PODIO QUI EX VOTO FACTO BEATO IA(copo). PHILIPO DE FAVENTIA LIBERATUS FUIT A MORTALI INFIRMITATE 1496 DIE 9 SETENBRIS AUGUSTINUS DE VAPRIO PI(n)XIT 1498 DIE 4 APRILIS.

Infine, un affresco staccato, già ai Servi di Parma, dato a Jacopo Loschi all'inizio degli anni Ottanta del Quattrocento, è un'ulteriore testimonianza della fortuna immediata del culto del beato Bertoni (fig. I.40)[140]. In questo evidente ex-voto il beato è in adorazione del Bambino insieme ai suoi genitori e a un fanciullo, probabilmente un figlio del committente, miracolosamente salvato. Se le due opere faentine sono prototipo di devozione e di memoria del beato, le immagini nelle altre città (Arezzo, Pavia, Parma) sono strettamente legate alle grazie ricevute.

In conclusione di questa disamina, tra Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì e il beato Bertoni dovrebbero essere presi in considerazione anche i due beati senesi. I ritratti di tutti e cinque i frati si riscontrano nelle *Quinque Vitae* conservate nell'Archivio Generale dell'Ordine (figg. I.41-45)[141]. Il volume, destinato al convento di Pisa ed eseguito entro la fine degli anni Ottanta del Quattrocento, è un manoscritto che raccoglie le agiografie di Niccolò Borghese, copiate dall'originale. Gli inediti cinque ritratti sono miniati come capilettere all'inizio delle biografie e la loro fattura è riconducibile alla produzione del miniatore fiorentino Antonio di Niccolò o della sua bottega. La figura del miniatore è stata ricostruita proprio a partire dai graduali A ed F della biblioteca della Santissima Annunziata del 1474-1475 ed è possibile che abbia continuato a gravitare nel convento servita

[139] Colombi Ferretti 2013, p. 61, attribuisce a Giani la citazione di altre opere coeve a Roma e a Siena, ma non tiene conto delle differenze tra l'edizione del 1622 e la seconda edizione, del 1719, integrata da Garbi e da Bonfrizieri.
[140] Cavazzoni 1998, p. 8.
[141] Cfr. nota 104.

fiorentino, producendo questi cinque ritratti molto vicini al manoscritto 1711 (Biblioteca Riccardiana, Firenze, fig. I.46) e al manoscritto 261 (già collezione de Marinis)[142]. I beati sono tutti barbati. Filippo e Francesco sono in busto, identici, con giglio e libro in mano; anche Pellegrino è in busto e tiene un teschio; Jacopo Filippo e Gioacchino sono figure intere, inginocchiate, il primo davanti a un Crocifisso, il secondo davanti a una visione mariana. In questo caso, l'iconografia quattrocentesca si conferma molto discontinua e poco standardizzata, frutto di un ordine religioso che era ancora lontano dalla maturazione definitiva nonostante due secoli di storia.

2.8 Intorno alla decorazione della coperta della *Mare Magnum* (1487): fondatori, santorali, patronimici e beate

La definizione dell'immagine del fondatore è uno dei passaggi chiave che definiscono la storia e la devozione di un ordine religioso. Nel caso dei Servi si può sostenere che non sia pervenuta alcuna immagine medievale dei Sette come gruppo unitario e che tale immagine non sia mai esistita prima della metà del Cinquecento[143]. Ed è difficile sostenere che tra gli anonimi frati di Todi e di Bologna si celino le identità dei Fondatori piuttosto che non qualcuno dei sette beati proposti a Siena. Ma, in generale, esiste un'immagine dei Fondatori, almeno singolarmente intesi, tra Trecento e metà Cinquecento, e come si sarebbero potuti raffigurare?

Nelle prime agiografie, gli unici frati annoverati come fondatori dei Servi sono Bonfiglio e Alessio, sebbene fosse anche specificato che il gruppo fosse composto prima da sei, poi da sette membri[144]. L'identità degli altri cinque è stata assai discussa, senza alcuna concordanza tra gli autori. Il primo a comporre una lista di nomi dei Fondatori fu Paolo Attavanti, nel *Dialogus*: oltre a Bonfiglio e Alessio vi sono Ricovero, Bartolomeo, Giovanni, Benedetto e Gerardino, frati presenti nella lista comunitaria del 7 ottobre 1251. Nel 1498, Gasparino Borro nei suoi *Triumphi* propose una lista alquanto diversa, dove compaiono Manetto, Sostegno, Uguccione, Vittore e Lotaringo. Se Manetto compare nelle agiografie come quarto priore generale ed è nella lista del 1251, gli altri quattro sono storicamente accertati come frati di seconda o terza generazione, compagni di Filippo da Firenze e, nel caso di Lotaringo, suo successore al generalato. L'Androfilo (1500) annoverò Bonfiglio, Alessio, Manetto, Sostegno, Amideo, Bonaventura e Lapo, mentre Favilla (1512) sostituì Bonaventura e Lapo con Bonagiunta e Uguccione. I frati osservanti seguirono il novero proposto da Borro, riproponendolo nei testi di Filippo Albrizzi (1516), Filippo Maria Sgamaita (*Chronica nostrae religionis*, 1521) e

[142] Levi d'Ancona 1962, pp. 19-22; Garzelli 1985, pp. 358-359 fig. 621-622, e p. 368 fig. 634.
[143] Per completare il contesto si rimanda alla prima sezione del quinto capitolo di questa tesi.
[144] Cfr. nota 104.

nella *Tabula Palmitum* (una *summa* di notizie sulle origini dell'ordine e dell'Osservanza, 1564), stimolando l'organizzazione del carisma servitano attraverso un'impostazione omogenea della propria cultura[145]. La stampa del *Chronicon* di Michele Poccianti (1567) stabilizzò il novero dei Fondatori, recuperando la lista di Favilla e aggiungendo i patronimici ad alcuni di loro: Bonfiglio de' Monaldi, Amideo, Bonagiunta, Manetto dell'Antella, Alessio de' Falconieri, Sostegno de' Sostegni e Uguccione degl'Uguccioni. Nella *Vita de' Sette beati fiorentini fondatori del sacro Ordine de' Servi*, opera di Poccianti edita postuma nel 1589 dall'allievo Luca Ferrini, il canone si precisò con Bonfigliuolo Monaldi, Bartolomeo Amidei, Bonagiunta, Manetto dell'Antella, Sostegno Sostegni, Ricovero Uguccioni e Alessio Falconieri, accogliendo parzialmente la prima lista di Attavanti (fig. I.47). Questa soluzione ebbe uno scarso successo e la lista del *Chronicon* fu preferita nei processi di beatificazione (1717) e di canonizzazione (1888), perfezionandola coi patronimici di Amidei per Amideo e di Manetti per Bonagiunta.

Il primo esempio di due ritratti di Fondatori, Bonfiglio e Alessio, gli unici presenti nelle legende e in tutte le liste, si ritrova nei nielli che ornano la coperta della *Mare magnum* (figg. I.48-49). Nel giugno 1487, sulla scia dei privilegi acquisiti dai quattro ordini mendicanti maggiori sotto Sisto IV, anche Innocenzo VIII concesse un privilegio che cumulasse i precedenti ottenuti dall'ordine dal 1259 fino al 1487, dietro istanza del cardinale protettore Giovanni Michiel e del priore generale Alabanti. A monte della commissione c'erano anche le diatribe tra il priore generale e l'Osservanza: infatti, Alabanti si vide negato l'ingresso al capitolo di Brescia ed ebbe uno scontro con il vicario eletto, Grazioso da Bergamo, ostilità che portarono Lorenzo de' Medici e il cardinale Michiel a intervenire per rimettere ordine tra le parti. E tale azione di pacificazione fu espressa dalla stessa *Mare Magnum*. Tra le relazioni con l'Osservanza e la conferma dei privilegi pontifici, la coperta del volume non poteva che includere i beati principali dell'ordine. La coperta è di poco posteriore alla promulgazione della bolla ed è decorata da diciassette nielli (otto beati agli angoli, lo stemma dei Servi, un'*Annunciazione* e sette cerniere) dell'orafo fiorentino Antonio di Salvi, coadiuvato dalla bottega. I ritratti di «Filippo de' Beniti», «Francescho da Siena», «Pellegrino da Furlì», «Iacopo Filippo da Faenza», «Bonfigluolo da Firenze», «Manetto da Firenze», «Gianna da Firenze» e «Riccadonna da Chermona» sono un canone di beatitudine altrimenti assente nel tardo Quattrocento. Pertanto, i primi due ritratti di fondatori, Bonfiglio e Manetto, si ritrovano in un contesto istituzionale, fiorentino e osservante, ma privo di un carattere monumentale che permetta di diffondere i ritratti al di fuori delle sfere curiali[146].

[145] Per i vari elenchi cfr. Dal Pino 1997b, pp. 460-466, e Montagna 1964, pp. 297-302.
[146] Liscia Bemporad 2013, pp. 240-244.

A inizio Cinquecento si recuperò l'usanza di affrescare serie di ritratti di beati serviti in luoghi pubblici, come già ai tempi del generalato di Vitale da Bologna. Tre esempi si ritrovano a Orvieto, a Montefiascone e a Ferrara e, in questi, i Fondatori compaiono timidamente. Le fonti scritte per ideare tali programmi abbondavano, come i vari santorali raccolti nel dodicesimo tomo dei *Monumenta ordinis Servorum*. In questa selezione Soulier presentò anche due serie di ritratti di beati serviti, a Orvieto e a Montefiascone. Gli affreschi ai Servi di Orvieto sono ancora esistenti nella sacrestia, spazio che era la cappella maggiore della chiesa trecentesca, modificato nel Seicento e ulteriormente rimodulato da Virginio Vespignani[147]. Due clipei sono stati obliterati dall'apertura di una finestra, mentre gli altri sono leggibili, alcuni in buono stato di conservazione, altri riconoscibili soltanto dalle loro didascalie: Bonaventura da Forlì, Jacopo Filippo da Faenza, Giovanni d'Alemannia, Bonaventura da Pistoia, Pellegrino da Forlì, Francesco da Siena, Filippo da Firenze, Tommaso da Orvieto, Girolamo da Borgo Sansepolcro, Antonio da Viterbo, Alessio da Firenze, Vittorio da Sant'Angelo in Vado (fig. I.50)[148]. Stilisticamente corrispondono al *milieu* culturale umbro di primo Cinquecento, del primo o del secondo decennio, frutto di una pittura provinciale affine a Giovan Battista Caporali e a Pompeo Cocchi (figg. I.51-52)[149].

I ritratti dei beati a Montefiascone sono andati perduti, e per ricostruirne la *facies* bisogna affidarsi a una lettera del 20 marzo 1702, nel contesto del processo di beatificazione di Bonaventura da Forlì. In questa lettera, due religiosi locali scrivono che i ritratti erano nella vecchia cappella dell'immagine della Vergine: lo spostamento dell'opera all'altare maggiore aveva reso inutilizzata la cappella e i beati erano in grave stato di rovina[150]. Dei quattrodici riquadri due non erano leggibili e gli altri sono descritti puntualmente: Pellegrino da Forlì, Francesco da Siena, Jacopo Filippo da Faenza, Alessio da Firenze, Giovanni di Sassonia, Bonaventura da Forlì, Girolamo da Sant'Angelo in Vado, Antonio da Viterbo, Andrea da Borgo Sansepolcro, Amadio da Firenze, Giovanni Angelo da Milano, Cedonio da Bologna. L'assenza di Filippo da Firenze è improbabile ed è alquanto plausibile che gli corrispondesse uno dei due ritratti illeggibili. Più difficile assegnare il secondo ritratto, ma l'assenza del beato della vicina Orvieto, Tommaso, farebbe propendere per il suo nome, pur non potendosi escludere altri frati. In questa serie compaiono tre beati moderni, oltre al faentino Bertoni: Bonaventura da Forlì, presente anche a Orvieto, beato osservante morto nel convento di Udine nel 1491; Giovanni Angelo Porro, frate milanese dalla vita esemplare e sperimentatore della vita eremitica a Monte Senario e a Montichiello in Chianti, morto nella sua città natale nel 1505; Cedonio, nativo di Monza ma importante figura del convento dei Servi di Bologna, morto nel 1526,

[147] MOS 1897-1930, XII, 1911, p. 199; Barucci 2006, pp. 324-326.
[148] MOS 1897-1930, XII, 1911, pp. 117-118.
[149] Todini 1989, I, p. 54, e II, pp. 630-632 fig. 1453-1459 (Caporali); ivi, I, p. 56, e II, pp. 640-641 fig. 1479-1482 (Cocchi).
[150] Anche se lo spostamento avvenne soltanto otto anni prima, nel 1694: cfr. Forconi 1972-1980, fascicolo 15, 2, 1976, p. 59.

termine *post quem* per il ciclo di affreschi[151]. La conclusione dei lavori all'edificio nel 1530 e il precario stato di conservazione a inizio Settecento dovrebbero indicare una datazione non oltre il secondo quarto del Cinquecento[152].

La terza serie di beati di inizio Cinquecento si ritrova a Ferrara, nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, il cui convento accoglieva l'Osservanza. Nel presbiterio sono figurati dodici beati, ognuno coi propri attributi, ma soltanto i quattro del fregio orizzontale nel catino absidale sono qualificati: Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì, Jacopo Filippo da Faenza, Francesco da Siena (fig. I.53). I restanti otto potrebbero essere identificati tramite un confronto con gli attributi di Orvieto e di Montefiascone (figg. I.54-55). Le differenze tra i beati qualificati non assicurano che ci fosse un canone omogeneo di rappresentazione: Filippo da Firenze è barbato, con un giglio e un libro chiuso in mano, similmente a Orvieto, dove però è sbarbato e il libro è aperto; Pellegrino da Forlì tiene un Crocifisso in mano ma è sbarbato, a differenza degli altri due ritratti; il Bertoni è barbato e con la croce in spalla, come Alessio da Firenze a Orvieto ma a differenza delle altre sue due raffigurazioni; Francesco da Siena a Orvieto è maturo, con il cappuccio indosso e una corona di gigli in mano, ma a Montefiascone è un giovane dalle mani giunte e un giglio in bocca, mentre a Ferrara è barbato e con le mani giunte. Gli unici che è possibile identificare in base agli attributi sono i due beati dipinti sulle basi del sottarco del presbiterio, coloriti a secco e quindi quasi del tutto deperiti. Il primo legge un libro, come Bonaventura da Pistoia a Orvieto, l'altro indica il teschio che tiene in mano, come Antonio da Viterbo a Orvieto, ma anche come Manetto da Firenze nei nielli della *Mare magnum*. E l'ignoto beato, giovane, sbarbato, ma con le mani giunte in preghiera verso il cielo potrebbe essere il beato di Borgo Sansepolcro, chiamato Girolamo o Andrea. La serie di beati è parte di un più vasto programma figurativo dell'abside, decisamente più ragguardevole, che vede al centro un'*Incoronazione della Vergine e concerto di angeli musicanti*. Le pitture furono inizialmente attribuite a Ludovico Mazzolino per merito dei colori accesi e della vaghezza compositiva, quindi furono assegnate a Michele Coltellini in seguito al restauro del 1964, mentre le guide antiche le danno a Domenico Panetti, proposta molto più convincente, almeno per i *Beati* in questione. Silla Zamboni vi vede un pittore romagnolo, soprattutto nel *Concerto di angeli*. Pur con le varie attribuzioni, gli affreschi sono unanimemente collocati nel primo decennio del secolo[153].

In queste serie Alessio, Manetto e Amadio sono sempre qualificati come fiorentini e l'uso dei patronimici non è preferito neppure per i beati moderni. Anche nei nielli i beati sono descritti col toponimico: vi sono tre fiorentini, una cremonese, un senese, un forlivese e un faentino. Soltanto Filippo, il quarto fiorentino, è l'unico ad avere un patronimico: Benizi, cognome fin qui assente nelle

[151] A riguardo dei tre beati si legga almeno Roschini 1976, pp. 124, 145-146, 159, con bibliografia.
[152] Breccola, Mari 1979, pp. 184-192.
[153] Per la bibliografia e le considerazioni attributive si veda Zamboni 1975, pp. 31-32, note 39-42 (p. 36).

rappresentazioni figurative ma comparso per la prima volta nella *Legenda Vulgata*. In effetti, le attestazioni dei patronimici dei beati serviti non sono coeve alla prima elaborazione delle figure: Laziosi, per Pellegrino, compare a partire dall'agiografia di Niccolò Borghese, trascrizione in latino umanistico di un testo della seconda metà del Trecento; Gioacchino fu legato ai Pellacani nel *Dialogus* di Attavanti, per essere promosso ai Piccolomini nel 1632 grazie all'intercessione di Filippo Montebuoni Buondelmonte; anche Francesco da Siena fu annoverato tra i Patrizi per la prima volta dal Buondelmonte, a testimonianza della consuetudine degli eruditi locali di offrire i beati alle famiglie potenti, usanza supportata dalle comunità conventuali per convenienze economiche e dai casati per ammantarsi di santità[154]. Lo stesso discorso è valido per i beati moderni, come Bonaventura da Forlì, morto nel 1491 e annoverato tra i Tornielli soltanto a partire dalla *Storia di Forlì* (1661), e Giovanni Angelo da Milano, morto nel 1505, e membro della nobile famiglia milanese dei Porro a partire dal *Chronicon* di Poccianti, in quanto la sua salma era posta nella loro cappella gentilizia ai Servi di Milano[155].

Le due figure femminili dei nielli rappresentano Giovanna da Firenze e Riccadonna da Cremona. Giovanna (o Gianna) da Firenze si ritrova nella miniatura che decora la lettera di partecipazione dei beni spirituali inviata il 1° aprile 1445 al marchese di Mantova Ludovico III Gonzaga dal priore generale Nicolò da Perugia (fig. I.56). Nell'immagine sono rappresentati il marchese, la moglie Barbara del Brandeburgo e i due figli, inginocchiati e adoranti la Vergine col Bambino; padre e figlio sono introdotti all'apparizione mariana dal «beatus Philippus, primus generalis», mentre le due donne sono presentate alla Madonna dalla «beata Joanna». I due beati, stanti, aureolati e dalle vesti agevolmente riconoscibili, identificano bene quanto la devozione nella prima metà del Quattrocento e in ambito osservante differisse da quella codificata nel secolo successivo, a partire dal riconoscimento di Filippo come primo generale invece che come quinto e da Giovanna non ancora sostituita da Giuliana.

Ancora, anonime beate servite in coppia con un beato si ritrovano nella *Pala della Misericordia* di Siena (Matteo di Giovanni, 1431, fig. I.57), nel *Gonfalone* perugino dei legisti di Niccolò Alunno (1466, fig. I.58) e nel *Compianto su Cristo morto* dell'ultimo Giovanni Bellini, dove una monaca, probabilmente Gianna, partecipa alla scena insieme al beato Bonaventura da Forlì (fig. I.59)[156]. A tutta prima, Giuliana, la beata fiorentina descritta per la prima volta nel *Dialogus* di Attavanti, sembrerebbe essere una variazione di Giovanna, ma l'agiografia distingueva chiaramente

[154] MOS 1897-1930, XII, 1911, p. 149, dalle *Memorie del Convento di Santa Maria dei Servi di Siena*, 1632, Biblioteca Comunale di Siena, B.VII.14, f. 21v.
[155] Bonoli 1661, p. 270; Serra 1969, p. 634; Zardin 2016, p. 70: il cognome Porro apparve ufficialmente a partire dalla sua agiografia nel 1623.
[156] Rispettivamente: *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, II, 2002, pp. 631-633; Bury 1998, pp. 75-77; Benci, Stucky 1987, pp. 51-53.

le due monache fiorentine, come dimostrano molte liste di beati a partire dall'inizio del Cinquecento e per tutto il Seicento[157]. Eppure, quando comparve la prima immagine di Giuliana scomparve quella di Giovanna e anche il miracolo distintivo della futura santa fiorentina, l'ostia assimilata nel petto, riprende il sole raggiato al centro del petto di Riccadonna da Cremona, assumendo nella propria figura i caratteri delle due beate ritratte nei nielli. L'immagine di Giuliana si incontra per la prima volta in una tavola di Antonio di Donnino del Mazziere alla Santissima Annunziata di Firenze: qui la beata, monaca servita in contesto fiorentino, sfoggia l'ostia nel petto (fig. I.60). Ma era il 1543, due secoli dopo la supposta morte della beata. L'opera era troppo tarda anche per la *positio* fiorentina di Giuliana Falconieri (1673-1675): pur essendo la più antica immagine della beata, non rispettava i criteri imposti dalla *Coelestis Hierusalem Cives*, lettera apostolica con la quale Urbano VIII riformava i processi di canonizzazione. Questa direttiva richiedeva che il culto di candidati defunti prima della promulgazione fosse testimoniato almeno un secolo prima dell'emanazione della bolla. Per tale ragione il dipinto del Mazziere non era sufficiente e, per sopperire alla mancanza, fu inventato un ritratto della beata «che comunemente si dice d'Andrea del Sarto quando era giovane».

Come per gli altri beati, anche Giuliana si lega alla casata dei Falconieri soltanto a partire dal Cinquecento[158]. I fiorentini Falconieri ebbero alterne fortune e un complicato rapporto coi Servi. In questo caso, il fatto che Giuliana e il fondatore Alessio fossero considerati rispettivamente figlia e fratello di Chiarissimo Falconieri è un doveroso omaggio a colui che aiutò finanziariamente la prima comunità di frati nell'edificazione di Santa Maria di Cafaggio. E fu grazie all'apporto finanziario dei Falconieri che si conclusero i processi di canonizzazione di Giuliana (1732) e di beatificazione di Alessio (1698)[159].

Oltre alla figura di Giuliana, la presenza femminile nei Servi ebbe un certo riguardo a partire dalla metà del Trecento, in accordo con l'ipotesi agiografica sull'origine delle Serve di Maria alla metà del Trecento[160]. Evidenze figurative si rintracciano in Italia settentrionale a partire dalla *Madonna della Misericordia* di Barnaba da Modena, la quale protegge un gruppo di monache alla sua sinistra e un gruppo di frati alla sua destra (fig. I.61). E nel Quattrocento si ritrovano il ritratto della beata Elisabetta Picenardi, affrescato in San Barnaba a Mantova (fig. I.62), e la tavola della *Madonna della Misericordia* con le monache servite di Santa Maria della Pace, a Bologna (fig. I.63)[161].

[157] Sulla figura di Giuliana Falconieri: Dal Pino 2001. Sulla distinzione delle due beate: MOS 1897-1930, XII, 1911, pp. 112, 115, 117, 119, 122, 132, 134, 136, 142, 144.
[158] Ivi, p. 25.
[159] A riguardo si veda l'utile contributo di Casale 2000.
[160] La santità femminile si espresse nell'ordine servita con notevole ritardo rispetto agli altri ordini mendicanti. Per una panoramica a questo riguardo cfr. Flora 2014.
[161] Rotondi, Carpaneto da Langasco 1957; E. Rossoni, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, pp. 293-294 cat. 120.

L'efficace sintesi devozionale proposta dai nielli della coperta della *Mare magnum* integra tre beati già presenti nel canone trecentesco di Siena (Filippo, Pellegrino, Francesco) con due donne, due fondatori e un beato moderno. Come l'esempio ferrarese aiuta a comprendere, agli inizi del Cinquecento le figure cardine dell'ordine erano Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì, Francesco da Siena e Jacopo Filippo da Faenza, presenti in tutte le serie di ritratti (fig. I.54). La figura mariana rimane sempre centrale: i nielli si completano con lo stemma dell'ordine come monogramma e con un'*Annunciazione*, un *d'après* della tavola giovanile di Leonardo ora agli Uffizi, che all'Annunziata ebbe una certa fortuna anche in un affresco a monocromo e in una miniatura. In questo modo, la *Nunziata* miracolosa, al pari soltanto di Filippo Benizi, colma il vuoto carismatico lasciato dall'assenza di una chiara figura fondatrice.

La comparsa dei patronimici, la presenza femminile e lo sviluppo dei Fondatori sono fenomeni che compaiono tardi nella storia dei Servi e sono un'esperienza storiografica fondamentale per l'iconografia e per i processi di canonizzazione. Anche se non corrispondono alla realtà storica del Medioevo, essi sono momenti storiografici importanti per l'età moderna, iniziatori di nuove consuetudini e utili per comprendere il divenire storico e artistico di un ordine che fece fatica a rappresentarsi, e residui testimoniali di una verità passata oramai perduta. La stessa raffigurazione dei frati faticò a comparire. Soltanto a partire dalla sepoltura di Andrea da Faenza, tredicesimo generale dell'ordine, architetto e allievo del generale Vitale da Bologna, si affermò un'immagine che non caratterizza soltanto i beati ma anche i priori generali (fig. I.64). La lastra terragna, prodotto del cantiere di San Petronio, la cui architettura fu esaminata dallo stesso frate, e della colta Bologna dei dottori in legge, mostra come l'austerità e l'eleganza potessero convivere: le linee semplici ma efficaci attribuite allo scultore Paolo di Bonaiuto ben si accordano alle delicate trame decorative, all'espressione naturalistica del defunto e alla bicromia del materiale lapideo. La cultura del frate defunto è rappresentata dall'elegante epigrafe nel bordo, dove è riportata la data di morte «MILLE QUADRINGENTIS SETRACTIS QUATTUOR ANNIS», soluzione metrica desunta dalla tomba di Guglielmo Durando in Santa Maria sopra Minerva a Roma[162].

2.9 La storia istituzionale dei Servi di Maria tra Riforma cattolica e Controriforma (1495-1570)

Gli anni della terza età vasariana, nei quali è compresa la stesura delle *Vite* (1546 circa-1568), per i Servi furono anni di consolidamento istituzionale. Grazie al sostegno delle dinastie signorili,

[162] Grandi 1987, pp. 128, 138; Breveglieri 1993, pp. 204-206 cat. 29.

quali i Medici, i Gonzaga e gli Este, al legame politico con la Repubblica di Venezia e, soprattutto, ai rapporti coi cardinali protettori, i frati ottennero visibilità nei concili Lateranense V e Tridentino ed entrarono nella corte pontificia.

Il periodo occupa la parte centrale del secondo volume degli *Annales* di Arcangelo Giani[163]. L'annalista sottolinea soprattutto la santità, esemplata nelle figure di Giovanni Angelo da Milano e Cedonio da Bologna, la competenza culturale dei frati, i frati eletti vescovi e l'espansione territoriale. Il periodo è narrato in modo paratattico, attraverso l'elencazione delle singole personalità – beati, priori generali, vescovi, cardinali protettori, pontefici – ed è privo di eventi cruciali. L'assenza di specifici avvenimenti storico-politici permette a Giani di considerare la committenza artistica alla stessa stregua delle biografie e dei grandi movimenti del secolo, ponendo l'opera d'arte al centro degli eventi storici, soprattutto se l'immagine in questione sia miracolosa, favorisca la fondazione di un convento o testimoni la santità di un frate[164]. Per esempio, la committenza ad Andrea del Sarto degli affreschi nel Chiostrino dei Voti o la processione miracolosa del *Crocifisso* di San Marcello a Roma ottennero lo *status* di eventi storici di prim'ordine; similmente, l'esecuzione della tomba di Iacopo Sannazzaro è strettamente legata all'espansione conventuale in Italia meridionale.

Il consolidamento giuridico passò per il riconoscimento pontificio della beatitudine di Filippo Benizi (1516) e per l'emanazione delle *Constitutiones fratrum Ordinis servorum Beatae Mariae* (1556), che confluirono in quelle definitive del 1580. L'evento più importante della storia ecclesiastica di quegli anni, cioè la Riforma luterana, non riceve particolare attenzione negli *Annales*. Giani sottolineò quanto l'ordine avversasse le proposizioni teologiche di Lutero ma tacque le conseguenze sociali della Riforma, per la quale sparirono i conventi in Germania[165].

Il rapporto con l'Osservanza è delineato da una convenzione apostolica del 1513 promulgata da Leone X che promosse la superiorità del priore generale sul vicario osservante[166]. Da questo momento, l'Osservanza entrò nella sua fase calante: dopo l'ottenimento del convento romano di Santa Maria in Via (1513) e gli scritti di Filippo Albrizzi che codificavano la cultura osservante (1516), la congregazione concluse la sua fase espansiva e diventò poco rilevante nella storia interna dell'ordine. L'unica sua figura di spicco fu Giovanni Battista Calderini, vicario generale nel 1534, il quale, di stanza a Roma come teologo della Sapienza, acquisì la carica di confessore del Palazzo Apostolico (penitenziere di Sua Santità), inaugurando una posizione che i Servi ricoprirono ininterrottamente e

[163] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 71r-96r.
[164] A questo argomento sono dedicati il quarto e il quinto paragrafo del quinto capitolo di questa dissertazione.
[165] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 88v-89r; *De antiquis Servorum coenobiis in Germania*, in MOS 1897-1930, I, 1897, pp. 113-126.
[166] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 82r-82v.

che fu convalidata da Clemente XIII nel 1762[167]. Ciononostante, il riassorbimento della Congregazione nel 1570 fu più la constatazione di uno stato di fatto che un atto coercitivo.

I Servi di Maria si avvicinarono ancora di più al papato grazie ai due pontefici medicei, Leone X e Clemente VII, e furono introdotti nella corte romana da Paolo III Farnese. Soprattutto Leone X si spese per l'ordine: beatificò Filippo Benizi (1516), concesse la chiesa romana di Santa Maria in Via all'Osservanza, agevolò la ricostruzione della chiesa romana di San Marcello al Corso dopo l'incendio che la distrusse (1519) e confermò i privilegi dell'ordine (1521). Durante il soggiorno fiorentino del papa nel 1515 (27 novembre - 3 dicembre) i Servi lo accolsero con tutti gli onori (e le decorazioni) del caso[168].

I priori generali del periodo ebbero personalità ben definite, e alcuni si interessarono in prima persona alle committenze artistiche. Tre di loro godono di una menzione nelle *Vite* di Vasari: Angelo d'Arezzo, Dionisio Laurerio e Zaccaria Faldossi. In questa sede si presentano in sintesi le loro biografie e la loro attività istituzionale, mentre l'esegesi vasariana e la committenza artistica sono rimandate al prosieguo di questa ricerca nei prossimi capitoli. Angelo d'Arezzo salì al generalato in un momento di conflitto tra lui e Girolamo Fusco, sostenuti rispettivamente da Giulio II e dal cardinale protettore Bernardino Carvajal. Eletto priore generale nel settembre del 1512 in un capitolo da lui stesso convocato a Roma, fu rieletto altre tre volte e morì in carica il 12 luglio 1522. Insieme a Egidio da Viterbo e a Tommaso da Gaeta, fu uno dei teologi principali del concilio Lateranense V e i traguardi del suo generalato coincidono coi favori concessi da Leone X[169].

Dopo la parentesi del governo di Girolamo da Lucca, nel capitolo generale di Budrio del 1535 (evento citato da Vasari) salì al generalato il beneventano Dionisio Laurerio. La sua figura è nodale per la cultura servita in virtù degli ottimi rapporti che sapeva tessere con il potere. Dionisio era amico di Alessandro Farnese quando era ancora cardinale e la ascesa di questi al soglio pontificio come Paolo III (1534-1549) gli garantì il generalato, un'ambasceria in Scozia e in Inghilterra (1537-1538), dove conobbe Enrico VIII d'Inghilterra, e il cardinalato nel dicembre 1539, primo frate nella storia dei Servi di Maria[170]. Nel 1529 Iacopo Sannazzaro consegnò la chiesa di Santa Maria del Parto in Mergellina ai Servi di Maria affinché Laurerio stesso se ne occupasse e, attorno al 1541, il cardinale fece restaurare gli impianti termali sul Monte Amiata, da allora chiamati Bagni di san Filippo[171].

[167] Vicentini 1925, pp. 9-11; Branchesi 2002, pp. 227-229, 234-235.
[168] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 88v; sulla visita fiorentina di Leone X e il ruolo dei Servi di Maria cfr. Acidini 2016, pp. 252-262.
[169] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 81r-81v.
[170] Sull'ambasceria inglese di Laurerio cfr. Bruni 2022.
[171] Così la descrizione del suo generalato in BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, f. 188r: «Dionysius Laurerius genere Neapolitanus, patria Gefonensis, vir liberalibus artibus et praesertim mathematicis vehementer excultus, atque in dicendo facundus, postquam diu in Curia Romana procurator ordinis et senioris Alexandri Farnesii qui fuit Paulus Tertius theologus fuisset, in comitiis generalibus Butrii 1535 generalem praefecturam ordinis administrare coepit, quo tempore

I buoni rapporti con Paolo III proseguirono anche con Agostino Bonucci, nominato priore generale nel 1542[172]. La sua figura è più importante come riformatore e padre conciliare che per la sua attività interna all'ordine. Nato a Monte San Savino attorno al 1506, entrò nei Servi ad Arezzo e nel 1521 era di stanza alla Santissima Annunziata. Dal 1536 al 1542 resse lo studio conventuale di Bologna e nella città felsinea entrò in contatto con la riforma luterana. Partecipò alle iniziali sedute del Concilio di Trento, presentandosi in città fin dal maggio 1545 e portandosi appresso Lorenzo Mazzocchi e Stefano Bonucci, e vi restò ininterrottamente da novembre 1545 al trasferimento del concilio a Bologna nel marzo 1547. Al Concilio prese posizioni affini a quelle dei cardinali Marcello Cervini (poi papa Marcello II), Girolamo Seripando e Reginald Pole e fu molto legato al concittadino Giovanni Maria del Monte (poi papa Giulio III)[173]. La *Conversio Pauli* è il suo discorso più significativo, prodromico al Concilio ed esortativo per il pontefice. Considerata la sua importanza teologico-politica e la sua influenza nell'iconografia conciliare e controriformata, l'analisi del testo è rimandata a uno specifico approfondimento più avanti in questa ricerca.

Bonucci fu l'ultimo priore generale che reggesse la carica a vita e, dopo la sua morte, si accese un'aspra discussione, il cui contenuto è conservato nel *Trattato del triennio*, un'inedita raccolta di tre scritti sulla questione della durata della carica del priore generale, se triennale o perpetua[174]. Nel dibattito intervengono tre frati che si rivolgono al loro protettore, Marcello Cervini, cardinale di Santa Croce in Gerusalemme: il fiorentino Michelangelo Naldini (ff. 3r-30v), il veneto Lorenzo Mazzocchi (ff. 35r-62v), entrambi collaboratori di Bonucci, e l'osservante Giovanni Battista Gabbiano (ff. 66r-69r). Il testo non è datato, ma la discussione seguì la morte di Agostino Bonucci (4 giugno 1553) e precedette l'elezione al generalato dello stesso Mazzocchi nel capitolo di Verona (maggio 1554), nomina che egli contese a Zaccaria Faldossi.

La posizione sostenuta da Naldini era a favore della perpetuità, a partire dai presupposti della carica pontificale e dal fatto che dal 1346 Clemente VI dispensò dalla durata triennale della carica. La tesi del fiorentino è esposta in tre momenti: «Raggioni per il triennio», «Raggioni per la perpetuità», «Resolutione del quesito». Nell'elencazione delle varie ragioni sono portati esempi tratti dalla storia recente dell'ordine:

---

cum Paulo Tertio egit, omnique conatu studuit, ut Francigenae diu ab ordine rebellantes veluti errantes oves ad caulam usque ad annum 1542. De eo plura inferius ad prelatos».

[172] Un sunto dell'attività di Paolo III per i Servi di Maria è ivi, f. 186r: «Paulus Tertius multa huic ordini contulisse beneficia liquido constat, tum pro restituendo ordine apud Gallos, tum in variis dignitatibus et praelaturis usque ad purpureum pileum decorando, tum aliis privilegiis muniendo».

[173] Ivi, f. 188v: «Augustinus Bonuccius de Aretio in comitiis Faventiae celebratis 1542 Dionysio iam cardinali succedit generalis ordinis administer. Inter patres Tridentini Concilii plurimum pro Catholica fide ostruenda insudavit et nonnullis constitutionibus ordinem reformare curavit. Obiit eodem in magistratu anno Domini 1553». Su Bonucci: Ulianich 1971a.

[174] BNCF, Conv. Soppr., H.VIII.1611. Sia De Candido 1963, pp. 173-174, che Broggio 2008, p. 627, citano il manoscritto ma, evidentemente, non hanno contezza del contenuto, in quanto credono che sia un'opera composta dalla sola voce di Naldini.

> Fatto che fu generale maestro Girolamo da Lucca nel capitolo di Faenza, credo che fusse nel 1522, maestro Tito Pedoni fiorentino, huomo di gran governo et molta reputatione in la religione, per essere malvisto dal prefato generale, quel che haveva governata tutta la Provintia di Toscana, et il convento de la Nontiata più anni, si ridusse a morire come disperato in un conventino, dove stanno due frati, detto Castiglione di Lunigiana. Ricordomi, essendo novitio, che un padre maestro Aurelio e un maestro Michele perseguitato dal medesimo generale, uscendo dalla religione si ridussero a un beneficio a Brozzi, luogho fuori da Firenze quatro miglia incirca, et quivi miseramente morirono di peste. Furono persone in la religione honorevolissime. Un maestro Basilio Lancillotti, che con grandissimo concorso era asceso su tutti i pergami famosi d'Italia, per la medesima caggione si fece monaco di Valle Ombrosa, et in quella congregatione morissi. Un maestro Vincenzo pur fiorentino, perseguitato da maestro Girolamo da Lucca, depose l'habito et così finì il corso di soa vita. Maestro Lorenzo da Castelfranco [lo stesso Mazzocchi che interviene in seguito[175]], che hoggi anchora vive, stesse molti anni fuori della religione, poi, placato il generale, ritornò. Sotto il generalato di maestro Dionisio, che fu poi cardinale, si tenne conto che uscirno più di sessanta frati simplici; et de' segnalati maestro Athanasio da Firenze stette esule fin che visse il generale. Maestro Angelo da Bologna si vestì et morì frate di Monte Oliveto. Al tempo di maestro Agostino sonno usciti assai de' frati simplici; de' segnalati, maestro Ciriaco s'ammazzò, et altri che si lasciano per brevità[176].

Il quadro proposto da Naldini non è lusinghiero, ma è credibile in virtù della tesi sulla perpetuità da lui sostenuta, per la quale questi esempi sono portati in antitesi. La soluzione a questi esempi è severa: la colpa non è del generale ma dei singoli frati incapaci di obbedire o rei di essere invidiosi («che colpa è del sale s'egli induce cociore in carne discotinnata et ferita»?)[177].

Dopo la morte di Angelo d'Arezzo, «il vicariato cascò nelle mani di maestro Girolamo di Lucca, sendo visitatori apostolici maestro Giacomo da Castello et maestro Agostino da Salerno et, per quel ch'io odo, maestro Gaudioso da Perugia, i quali tutti furono di poca estimatione, come comprarsi un vicario, qual poi riuscì generale»[178]. Dagli esempi portati e dal resto della difesa emerge chiaramente come i fiorentini vivessero l'ordine come proprio e, infatti, tale disputa concerneva la salita al potere di Zaccaria Faldossi. Il confronto con la Congregazione osservante, che aveva una carica vicariale biennale – ma era nella fase conclusiva della sua esistenza – e quello con le altre congregazioni religiose, soprattutto domenicani, carmelitani e agostiniani, inducevano a concludere che il generalato perpetuo fosse utile per la solidità istituzionale. Per sostenere il loro primato, i

[175] Per tale ragione si spiega la presenza di Mazzocchi nel monastero cistercense di Settimo intorno al 1527, segnalata in De Candido 1963, pp. 159-160.
[176] BNCF, Conv. Soppr., H.VIII.1611, ff. 4v-5r.
[177] Ivi, ff. 23v-24r.
[178] Ivi, f. 12v.

fiorentini erano favorevoli a una riunificazione con l'Osservanza condotta a senso unico, cioè abolendo ogni costume osservante:

> Io per me non lauderei così assolutamente l'unione de' congregati con noi, come molti fanno, ma stante alcune conditioni la lauderei et cercarela diligentemente. Io non voglio al presente fare invettiva, ma saprei dire de' lor costumi tanti che si deveno aborrire dai religiosi. Anzi, noi dell'ordine habiamo in grandissimo opproprio che farien maravigliar ciascuno de' quali se lor non se ne spogliassero totalmente non saria possibile che facendosi l'unione in quello iscambio non si facesse una grandissima confusione […]. Al generale Dionisio, che era persona molto cordata, udì dir queste precise parolle: «Sempre hanno a esser liti tra l'ordine et la congregatione. Se non si fa una de le dua, o che si scindino totalmente da noi non ci remanendo simbolo veruno tra noi, o che si faccia un sol capo et di noi et loro un corpo solo, rinovandosi al tutto ogni loro costume […]»[179].

In generale, Naldini ebbe coraggio nell'indicare i danni della perpetuità e ne sostenne la posizione per favorire le visite provinciali e affrancare il generale dal controllo del cardinale protettore; inoltre, per mitigare il potere del generale propose un ulteriore controllo da parte di avvocati preposti.

Nonostante la sua posizione fosse esposta molto chiaramente e difesa in modo razionale, il risultato è una concezione macchinosa del potere, mentre la tesi triennalista era più agevolmente comprensibile e più scorrevole. Mazzocchi, che replicava a Naldini, fu un rigoroso sostenitore di questa posizione, in quanto il ruolo di priore generale prevedeva troppo potere e per questo sarebbe stato consigliabile che ruotasse. In fondo, i Servi di Maria non erano molti numericamente:

> In Alemagna, in Hispagna non ci sono conventi per essi, perché i generali non hanno havuto d'essi custodia; in Francia, in Corsica non vi furono mai generali et si sanno per questo quasi alienati. In Capodistria ci ne sono tre, ma qual generale da quarant'anni in qua gli visitò mai? Habbiamo solto pochi conventi con pochi frati in Toscana, Patrimonio, Lombardia, Romagna, Venetia et nel Regno, luoghi che in quattro o sei mesi si visitano commodamente, et vedrannosi et conoscerannosi udendo ciasch'uno. Et meglio visitarà il generale triennale et farà suo delitio, perché avrà timore della legge[180].

Mazzocchi proseguiva denunciando «quell'ambitione del cappello [cardinalizio]» e l'eccessiva centralità della Toscana, non più giustificata:

> et da quarant'anni in qua ch'io praticai in Toscana. So ch'el convento nostro della Nontiata ha facto gravissima perdita de huomini di costumi, di cerimonie, di santità, di lettere. Il monasterio di

[179] Ivi, ff. 29v-30r.
[180] Ivi, ff. 46v-47r.

> Monte Sinario, origine dela religion nostra, che era stanza et habitacolo de alquanti santi in vita mortale, specchio di religione, hora […] il male governo del priore l'ha facto otioso, negligente, passionato et d'altri vitii dannosi al publico represo[181].

L'attacco a Naldini fu diretto e insistente: «Vuole maestro Michelangelo una fraternità dove i frati sudditi siano angeli beati, quantunque il generale sia un diavolo»; e Mazzocchi ricordò che «poco mancò del generale Angelo in Firenze non fusse da un sasso morto». Inoltre, il fronte antifiorentino sosteneva la centralità di Roma, dove il generale avrebbe dovuto risiedere per ben amministrare il governo, non per aspirare alla porpora, come fece invece Agostino Bonucci, che si recò in Urbe soltanto per tal ragione[182].

Il terzo parere spettava all'Osservanza: Giovanni Battista Gabbiano, di «nostra congregatione», parlò poco e sopra le righe, sostenendo una tesi contraria alla perpetuità ma neppure esplicita verso il triennio. Il suo discorso sviluppava due cardini già introdotti: gli abbandoni dei giovani frati e il protagonismo delle autorità. Angelo d'Arezzo «morse disperato ritrovandosi haver sborsato una gran quantità di schudi sopra la speranza d'haver un capello che mai hebbe»; idem Girolamo da Lucca, che «assai s'affaticò per havere dignità ecclesiastiche, delle quali sempre fu conosciuto indegno dalla Corte», e anche Agostino d'Arezzo «per acquistarsi un capello [*sic*] quante ingiustitie et estorsioni ha fatto nella religione!». Soltanto Dionisio Laurerio riuscì nel «suo capriccio», ma sotto di lui «uscirono duecento frati et fra questi molti segnalati; overo restando pure dentro, di far seditioni contra il capo per abbassarlo, di macchinare contra la salute di lui (come avenne al general Clemente Bonardo, qual fu venenato a Forlino [*sic*])». La morale è «ch'è molto men male che uno rubbi per tre anni soli che tutto il tempo della vita sua»[183]. Le esagerazioni numeriche e la mancata diplomazia dimostravano che oramai l'Osservanza aveva poca voce in capitolo, ma la schiettezza di Gabbiano rimane una fonte utile per comprendere le dinamiche di potere nella curia dei Servi in quel periodo.

Senza questa fonte la politica interna dell'ordine alla metà del Cinquecento e gli interessi che muovevano alcuni dei protagonisti citati da Vasari rimarrebbero argomenti difficili da recepire nella loro interezza. Infatti, Giani lesse questo testo, all'epoca conservato nella biblioteca dell'Annunziata, ma negli *Annales* raccontò gli eventi dal punto di vista di Naldini e Faldossi, suoi maestri, sconfitti in quell'occasione, e ne difese le parti. La vittoria di Mazzocchi fu percepita da Giani come un attacco a Firenze e una presa di posizione del cardinale protettore, sdegnandosi egli per le dimissioni del

[181] Ivi, ff. 49r-49v.
[182] Ivi, ff. 55v-57v.
[183] Ivi, ff. 66v-68r.

veneto alla scadenza del terzo anno di carica[184]. Nel Settecento, Callisto Palombella riscoprì il valore dell'azione di Mazzocchi, ma le sue parole rimasero nei suoi appunti e non influirono sulla storiografia servitana:

> I generali in quei tempi triennali, ora col farsi confermare si rendevano perpetui, ora, il Mazocco, mosso dal zelo, e volendo secondare quello dagl'altri nello stesso capitolo generale di Verona dell'anno 1554 in cui fu esso eletto prior generale fece sì che si prese decreto che il generale potesse essere confermato per un altro triennio, la qual cosa gli tirò adosso l'odio di molti, e specialmente del Poccianti, che scrive di lui malignamente senza addure la cagione del suo odio. […] E sebbene ciò abbia fatto il Mazochi, come scrive nel proemio, per comando del protettore dell'ordine il cardinale Marcello Cervini del titolo di Santa Croce et uno dei deputati della Santa Inquisizione, ed abbia tratto le suddette regole da trentasette canoni sopra lo stesso argomento distessi dal generale degli Eremitani, non sta per questo che non sieno animate dal suo zelo, e che a lui non debbano ascriversi. Mi stupisco che il Giani non faccia né una parola della riforma dell'ordine procurata dal Mazochi in un punto di tanta importanza, tanto più che in quei tempi, che si vede nei manoscritti che ci sono rimasti e nelle epistole di Erasmo, la predicatione in quei tempi faceva ridere i protestanti tanto era imbrattata di favole, di poetiche vanità e di ridicola ostentazione di vane dottrine. Gran cosa, parla a lungo di quest'uomo, e del suo zelo per abbreviare il tempo del generalato, il che veniva a interrompere il lungo dominio de' fiorentini, ne forma un problema su cui diffonde *ad nauseam usque*, e niente poi parla delle cose molte che aveva operato nel suo zelante governo. Ecco quanto meritatamente in questo capitolo, dopo l'elezione del Mazocho, i vocali giubilanti ripetevano: "libertà, libertà". Serva l'altra a confermare il concetto che correva del nostro Lorenzo ed il suo merito, siccome ad aggiugnere alla serie dei procuratori dell'ordine un soggetto omesso dal Giani, cui è piaciuto tal testimonio del Poccianto, che non ne parla, surrogare il nome di Stefano Bonucci, che appunto nell'anno 1557 aveva terminato detto officio. Ecco la memoria fedelmente tratta dal libri [*sic*] detto de' *Ricordi del Convento di S. Caterina di Trevigi* = 1557, 18 maggio, capitolo generale in Bologna ai Servi, composto di 330 vocali, cui assisteva per il cardinale Dandino, protettore dell'ordine, monsignor Campegio, vescovo di Bologna, nel quale fu eletto generale il padre maestro Gabriello Anguisciola da Piacenza, procuratore generale maestro Marcantonio da Verona, priore di San Marcello di Roma; il padre maestro Lorenzo Mazocho da Castelfranco a questo solo effetto, come molti pensano e credono, per mantenere la libertà della Religione, l'ordinazione e costituzione passata per il Capitolo Generale, et accettata ed approvata dal santo papa Paolo IV, essendo stato il detto reverendo padre primo autore di tanta e tale degna opera, però con molti e lunghi affanni, travagli e spese e periculo dell'onore e della vita. Vede quanto è variabile il Giani nella sua franchezza di imporre colle citazioni di predicanti o dei monumenti del convento di Fiorenza. In detto libro di ricordi, giacché vogliamo supplire le

[184] Giani 1618-1622, II, 16122, cc. 123r-124r, 126r.

> mancanze dell'annalista, a pagina 88 si legge = 1563. Ricordo come in quest'anno 1563 si doveva celebrare il capitolo generale a' 20 maggio in Faenza, essendo generale il padre maestro Giovanni Battista astesano, e per che el dito priore generale se ritrovava nel Concilio Tridentino dal principio di decembre 1561 fino a questo giorno 13 giugno 1563, che mai si è partito da Trento, né si sa quando terminerà questo Santo Concilio, però Reverendissimo ed Illustrissimo Farnese nostro protettore prolungò il Capitolo per l'anno 1564 nel giorno e luogo che era determinato ed accettato l'anno presente = alla pag. 100 poi avvisa il Capitolo celebrato a Faenza li 20 maggio. Di queste notizzette per onore di Migliavacca averebbe il Giani fatto uso se non astegiano, ma fiorentino fosse stato[185].

Dopo Mazzocchi, Gabriele Anguissola e Giovanni Battista Migliavacca, finalmente Zaccaria Faldossi riuscì a diventare priore generale nel maggio 1564 e fu riconfermato nell'aprile 1567, fino alla morte avvenuta il 28 marzo 1570. Nato a Firenze, legato alla corte del granduca Cosimo I, amico di Giorgio Vasari, in precedenza ricoprì la carica di priore provinciale di Toscana, fu vicario alla morte di Agostino Bonucci e decano all'Università di Pisa. La sua politica fu ispirata alle indicazioni proposte da Naldini: nel 1569 promulgò un'ulteriore versione delle *Costituzioni* e in seguito alla sua azione nel maggio 1570, dopo la sua morte, l'Osservanza fu pienamente reintegrata nell'ordine, concludendo una divisione durata 140 anni[186]. A lui successe Stefano Bonucci, che proseguì la centralizzazione del potere in Toscana e l'ascesa nella Curia pontificia[187].

L'ascesa di Faldossi, l'elevazione al cardinalato di Stefano Bonucci, e l'attività storiografica di Michele Poccianti e di Arcangelo Giani riportarono in Toscana il cuore politico e culturale dell'ordine, nonostante che Roma avesse acquisito un ruolo fondamentale nel governo interno. Complessivamente, il bilancio della storia servitana in questo torno di anni è ambiguo ed è simile a quello della storia ecclesiastica, divisa tra Riforma luterana, Controriforma, evangelizzazione universale e progresso scientifico. I frati si espansero in Italia meridionale, Provenza e Catalogna, ma persero i pochi conventi tedeschi a causa della Riforma luterana; il primo beato fu canonicamente riconosciuto dalla Chiesa, ma i frati non parteciparono all'evangelizzazione delle Indie; furono designati i primi cardinali serviti, ma i cardinali protettori ebbero un'influenza superiore al secolo precedente; emersero personalità di notevole spessore culturale ma, nel contempo, ci furono numerose defezioni tra i giovani frati. L'ordine ebbe la fortuna di restare alleato dei Medici prima che Cosimo I diventasse granduca e di essere in amicizia con Alessandro Farnese *senior* prima che

[185] AAV, Fondo Serviti, 11, cc. 268-272.
[186] BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, ff. 189r-189v: «Zacharias Faldossius Florentinus in comitiis Faventiae plausibili omnium fere suffragiorum numero generalis praefectus salutatur, qui summa prudentia ordinem integro sexennio administravit et novis constitutionibus Pio V mandante revormavit, nec non veterem congregationem cum reliquo ordine uniri curavit; eo in officio defunctus anno Domini 1570». Cfr. anche Azzalli 2011-2012, pp. 76-82.
[187] Ulianich 1971b: Stefano Bonucci, nato ad Arezzo nel 1520-1521 da padre emiliano, non era nipote di Agostino, ma fu da lui adottato intorno al 1533-1534 dopo che questi riconobbe in lui un notevole potenziale.

diventasse pontefice. Grazie a tali legami, le qualità dei singoli religiosi emersero e arricchirono culturalmente anche i confratelli. L'attività di Agostino Bonucci e di Lorenzo Mazzocchi a Trento, i cardinalati di Dionisio Laurerio e di Stefano Bonucci, la protezione di cardinali del calibro di Marcello Cervini e di Alessandro Farnese *junior* e l'incarico di Giovanni Battista Calderini come penitenziere pontificio furono esperienze politiche che supportarono e valorizzarono l'attività culturale degli altri frati a Firenze e a Roma, così come la produzione artistica di Giovan Angelo Montorsoli, la predicazione di Michelangelo Naldini e di Arcangelo Priorini o il generalato di Zaccaria Faldossi, argomenti centrali nello sviluppo della presente ricerca.

Capitolo 2: I Servi di Maria nelle Vite di Vasari: la Santissima Annunziata di Firenze nel Cinquecento

1. Perché i Servi di Maria «nelle *Vite* di Vasari»?

Quasi tutte le ricerche monografiche che riguardino artisti, politici o edifici di età medievale e rinascimentale, soprattutto in Italia, devono affrontare quanto scritto da Vasari, anche se soltanto per un minimo riferimento. Parallelamente, vi sono numerosi argomenti trasversali che possono essere rintracciati «nelle *Vite* di Vasari», per i quali sono stati scritti contributi monografici. Nelle più autorevoli o recenti miscellanee di studi vasariani, come *Studi vasariani* (Firenze, Sansoni, 1952), *Il Vasari storiografo e artista* (Firenze, Grafistampa, 1976), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* (Venezia, Marsilio, 2013) e *I mondi di Vasari* (Venezia, Marsilio, 2013) compaiono i più disparati temi "nelle *Vite*" o "in Vasari": Arezzo, gli artisti veneti, l'Ungheria, la Liguria, la Controriforma spagnola, l'Italia meridionale, la Germania, gli artisti stranieri, i lombardi, la miniatura e i miniatori, i cantori e gli attori, i Medici. E ancora: i veronesi, Machiavelli, le artiste, gli intagliatori, etc., a dimostrazione dell'inesauribile vastità e varietà di un testo che in sé contiene moltissime materie, la cui esegesi, come la Bibbia e la Commedia dantesca – ed è stato scritto anche di Vasari lettore di Dante –, potrebbe proseguire senza esaurirsi. Ovviamente, tra nazioni, regioni, città, tecniche artistiche, arti liberali, età storiografiche, politica e religione in senso lato, non sono mancate le letture trasversali della presenza nel testo degli ordini mendicanti: *Arte e artisti nelle chiese francescane secondo Giorgio Vasari* di Achille Fosco (Assisi, Casa editrice francescana, 1926) è una rassegna, acritica ma completa, di tutti i passi che riguardano l'ordine dei Minori nelle *Vite* di Vasari. Invece, il padre domenicano Vincenzo Marchese preferì essere "il Vasari" dei Predicatori, pubblicando le *Memorie dei più insigni pittori, scultori et architetti domenicani* (prima edizione: Firenze, Le Monnier, 1854).

Quindi, perché i Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari? La risposta non è immediata e non contempla il fatto che è una ricerca inedita, pur essendolo; dalle *Vite* si può estrarre qualsiasi argomento a piacere e quanti ancora ne mancheranno. Tuttavia, analizzare la presenza servita nelle *Vite* porta nuova luce alla biografia vasariana, alla definizione di Maniera moderna e alla storia dell'Accademia del Disegno. Parlare dei Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari assume molti aspetti: sulla scia di Achille Fosco significa enucleare e passare in rassegna tutti i passi del testo riguardanti i Servi di Maria; significa anche rintracciare i Servi nella biografia di Vasari, perché l'aretino era in contatto con loro; e, ancora, significa compiere un esercizio storiografico e valutare la fortuna che il testo vasariano ebbe tra i Servi di Maria.

Innanzitutto, i parallelismi tra la storia dell'ordine e le *Vite* sono considerevoli e agevolano l'aggancio tematico. Le *Vite* partono da Cimabue – che dipinse la terza opera servita a noi giunta – e arrivano «a' tempi nostri», cioè al 1568 dell'edizione Giuntina. Come si è visto, la storia dell'ordine cominciò negli anni Quaranta del Duecento e vide nel 1570, con il reintegro della congregazione osservante, una fondamentale data spartiacque. Ovviamente, tali eventi non erano attesi per quegli anni precisi, anche se si stavano profilando da alcuni anni e gli stessi protagonisti di questa storia politica servitana sono anche attori che compaiono nelle *Vite*. Anche la topografia è simile e, in entrambi i casi, soffre (o gode) di fiorentinocentrismo. Entrambe le storie si originano nella Firenze di metà Duecento, si espandono inizialmente in Toscana, poi in Italia centrale, quindi in Italia settentrionale, fanno i conti con l'assoluta centralità del potere e della committenza papale a Roma e, in ultimo luogo, si confrontano meno del previsto con l'Italia meridionale e con l'Oltralpe, anche se entrambi i territori non furono affatto secondari. Anche la periodizzazione – con tutti i limiti che questa comporta – è accostabile. L'inizio della seconda età vasariana per l'ordine coincise coi movimenti di ritorno al romitaggio e della promozione osservante. A Firenze, l'ascesa di Cosimo il vecchio e di Piero Medici promosse la maturazione del Rinascimento, e, al contempo, la riorganizzazione culturale di molti ordini mendicanti, soprattutto dei Domenicani osservanti e dei Servi di Maria. Un simile discorso valse anche per la metà del Cinquecento, quando la corte farnesiana e il principato cosimiano ebbero un ruolo fondamentale nella biografia vasariana e nella redazione delle *Vite* ma anche nella storia servita, che vide i propri primi cardinali e un'attiva partecipazione alle discussioni teologiche tridentine[188]. Tali passaggi furono comuni a molti ordini religiosi e i Servi di Maria furono spesso in secondo piano rispetto alle innovazioni altrui. Ma l'ordine trovò la propria strada per non essere schiacciato dagli eventi storici, proponendo un'autonoma originalità. Se, secondo Vasari, i fini della storia artistica furono rispettivamente Michelangelo prima e l'Accademia dopo, similmente, nella storia dei Servi di Maria, Montorsoli, collaboratore del grande artista, fu promotore del verbo michelangiolesco, dell'Accademia del Disegno e anche delle istanze di riforma interne al suo ordine, a riprova di quanto l'arte figurativa fosse precipua nel percorso storico servita.

In virtù della diffusa presenza dei frati nelle *Vite*, la ricerca toccherà molti argomenti differenti tra loro. Non si intende frammentare il discorso in approfondimenti monografici ma tenere le redini sulla presenza dell'ordine nelle *Vite* e sul significato che l'arte servita ha nell'economia della narrazione vasariana, avvalendosi di puntuali rimandi bibliografici. La presenza servitana si riscontra sia in tutte le categorie storiografiche (Medioevo, Umanesimo, Rinascimento, Maniera moderna, Controriforma), che in ambiti specifici, come nelle confraternite, negli ex-voto, nell'Osservanza, nei rapporti con la committenza laica e nelle immagini miracolose. I rapporti con le famiglie cittadine e

[188] A riguardo della periodizzazione delle *Vite si* rimanda almeno a *Le tre età* 2022.

le dinastie al potere rivestirono un ruolo centrale nella committenza artistica di qualsiasi ordine religioso e, nel nostro caso, si indagheranno i rapporti tra i frati e i Medici, i Gonzaga e i Farnese, su tutti, ma, in generale, i rapporti tra i frati e il patronato laico saranno vagliati per individuare, attraverso il caso pratico dei Servi di Maria, quando finisce un ruolo e inizia l'altro, anche se in molti casi è proprio l'inscindibile *continuum* tra le due componenti ad arricchire la committenza. Può sembrare dispersivo concentrarsi su così tanti temi differenti tra loro, ma la chiave di lettura servita permette di strutturare un'unitarietà discorsiva più coerente e più completa di quanto preventivato inizialmente.

Qualsiasi convento meriterebbe di essere studiato a fondo ma lo stesso Vasari approfondisce le varie fondazioni con differente impegno. Sopra tutte, un ruolo fondamentale spetta alla chiesa e al convento della Santissima Annunziata di Firenze, sia all'interno dell'ordine che nella storia dell'arte vasariana. Tra i tanti tesori prodotti e conservati negli spazi conventuali e chiesastici, alcuni emergono nel panorama fiorentino per la loro qualità e il loro interesse, come il *San Giovanni Battista* di Michelozzo, gli affreschi della cappella Montaguti o l'altare maggiore di inizio Cinquecento, smontato e conservato in diverse sedi. In generale, gli spazi della Santissima Annunziata contengono capolavori che da soli valgono autonome monografie e ulteriori approfondimenti. Tra tanta opulenza, quattro luoghi sono apicali nella storia dell'arte e anche Vasari vi si sofferma più volte e in passi differenti: la tribuna, il quadriportico d'ingresso, il tempietto della *Nunziata* e la cappella di San Luca, argomenti che hanno trovato amplissimo spazio negli studi. Inoltre, la Santissima Annunziata gode di molti studi dal carattere generale, come le guide di Domenico Moreni e di Pellegrino Tonini, i puntuali contributi di Raffaele Taucci, le numerose pubblicazioni di Eugenio Casalini, il catalogo della mostra *Tesori d'arte alla Santissima Annunziata* (Firenze, Alinari, 1987), i due volumi de *La basilica della Santissima Annunziata* (Firenze, Edifir, 2013-2014) e moltissimi contributi specifici riguardanti tutte le opere citate da Vasari[189]. Pur tenendo presente i limiti di molti lavori precedenti e la necessità di una revisione costante, la presenza di questi studi permette di concentrarsi su alcune questioni vasariane con un approccio inedito – come rintracciare frati, soffermarsi su artisti di secondo piano, integrare fonti, etc. – e di approfondire argomenti che restituiscano unità alla decennale attività dei frati.

Inoltre, dopo i due volumi Edifir si sono avvicendati numerosi e importanti restauri: al Chiostrino dei Voti (2013-2017), alla cappella di Giambologna (2008-incompiuto), alla *Madonna del Sacco* (2016), al tempietto di Michelozzo, al sacello mediceo e all'affresco della *Nunziata* (2020-2021), al tabernacolo dell'altare maggiore (2023-2024), alla *Carità* di Giambologna (2021), agli

[189] Il più recente studio, e anche complementare per quantità di fonti portate, è quello di O' Brien 2021 sulle committenze della tribuna. Per la Nunziata miracolosa e il suo altare si rimanda a Paolini 2020 e a Medori, Paolini, Ragazzini 2023.

affreschi di Giovanni Stradano nella cappella Galli (2024), alla cappella di San Nicola, già Rabatta (2021-2023), all'oratorio Pucci (2014-2024) e alla cappella dell'Accademia del Disegno (2020-2023). Benché tra i risultati dei restauri e l'avanzamento della ricerca vi sia sufficiente materiale per redigere un'aggiornata monografia sul complesso monumentale della Santissima Annunziata, quanto si propone in questa sede non intende completare tale materia. L'obbiettivo di questo studio rimane l'esegesi delle *Vite* vasariane nel loro insieme, e sarà dato il giusto spazio agli argomenti extra fiorentini, fermo restando la fiorentino-centricità delle *Vite* e della storia servita, due storie parallele che hanno compimento nella fondazione dell'Accademia del Disegno e nello sviluppo della storiografia annalistica. Ogni aspetto storico, contestuale, documentario e stilistico, sarà integrato dalla ricezione dell'opera secondo Vasari, enucleando, quando presenti, le figure dei frati protagonisti.

Al momento è stata fatta la scelta di partire *in medias res* con la committenza della pala dell'altare maggiore e la decorazione del Chiostrino dei Voti, inoltrandosi fin da subito nelle questioni che qualificano i Servi di Maria come committenti originali e all'avanguardia culturale, sia dal punto di vista di Vasari che dal nostro contemporaneo. Ciò non significa che non si è consapevoli dei passi vasariani riguardanti il Trecento fiorentino – e, soprattutto, sulla recezione della *Nunziata* miracolosa nel testo –, oppure le committenze di metà Quattrocento, che vedono il priore conventuale Mariano Salvini (ignorato da Vasari) gestire i rapporti coi Medici e i Gonzaga. Per una doverosa completezza ci si propone di inserire al più presto queste analisi, insieme a un'antologia dei restanti brani di Vasari grazie ai quali si può procedere a delineare la topografia artistica della Santissima Annunziata tra Quattro e Cinquecento.

2. Perugino: la gioventù, l'Umbria e l'altare maggiore dell'Annunziata

Pietro Perugino dipinse numerose e importanti opere per i Servi di Maria, a Firenze, a Perugia e a Città della Pieve. Le prime opere segnalate da Vasari sono per la chiesa dei Servi perugina. I frati giunsero in città verso la fine del Duecento, risiedendo in un piccolo oratorio dedicato a san Giacomo Maggiore, sito fuori Porta Eburnea. Nel 1313 furono invitati a entrare dentro le mura e occuparono una piccola chiesa sul Colle Landone, dedicata a Santa Maria. Questa, nel tempo, accrebbe di dimensioni e ricchezza e diventò uno degli edifici sacri più importanti della città. L'edificio però fu abbattuto nel 1542, per costruire la Rocca Paolina, fortezza che segnava la dominazione papale su Perugia, sconfitta nella Guerra del Sale. Ai Servi di Maria fu consegnata la chiesa di Santa Maria Nuova, già officiata dai monaci Silvestrini, che a loro volta si spostarono nella chiesa di San

Fortunato. Ovviamente, i frati portarono con sé le opere e le suppellettili eseguite per la chiesa precedente[190]. Così Vasari, che le vede nella nuova sede di Santa Maria Nuova presso Porta Sole:

> Nella chiesa de' Servi fece parimente due tavole: in una la trasfigurazione del Nostro Signore, e nell'altra, che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi; ma perché queste non sono di quella bontà che sono l'altre cose di Piero, si tien per fermo ch'elle siano delle prime opere che facesse[191].

Perugino dipinse tre pale per i Servi di Perugia, ma Vasari ne rammenta soltanto due: l'*Adorazione dei Magi* e la *Trasfigurazione* Signorelli; la terza sarebbe una *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco*. L'*Adorazione dei Magi* fu la prima commissione autonoma nella sua città, come rammenta Vasari sottolineando il modo giovanile della pittura (fig. II.1). Probabilmente Perugino fu raccomandato ai frati perugini da quelli fiorentini, per i quali aveva da poco concluso lo scomparto della *Nascita della Vergine* (fig. II.2, Liverpool, Walker Art Gallery) per la predella, dipinta insieme a Domenico Ghirlandaio (il quale eseguì il *Miracolo della Neve*, Polesden Lacey, McEwan Collection) per la pala di Verrocchio (e aiuti) nella cappella di patronato Macinghi alla Santissima Annunziata (fig. II.3)[192]. L'*Adorazione dei Magi* fu eseguita nella seconda metà degli anni Settanta del Quattrocento e segnò il passaggio di Perugino da apprendista a maestro. In essa si ritrovano legami molto intensi con i suoi maestri: il dispiegamento delle figure tipico di Benedetto Bonfigli, le massicce figure di Fiorenzo di Lorenzo, citazioni pierfrancescane e un gusto decorativo tipico della Firenze di quegli anni. La tavola fu trasportata nel 1543 nella chiesa presso Porta Sole, venendo però requisita nel 1812 dalle truppe napoleoniche ed esposta a Roma. Fu ricollocata in Santa Maria Nuova nel 1820 e portata alla Galleria Nazionale di Perugia nel 1863[193]. La committenza della pala dovrebbe essere della famiglia Baglioni e fu un pubblico esordio importante per Vannucci, che inserisce il proprio autoritratto nel corteo: il tema dell'adorazione è trattato con un rigore che non sacrifica l'opulenza dei protagonisti e la solennità del momento epifanico.

La *Trasfigurazione* non è un'opera giovanile come suppone Vasari, ma fu conclusa nel 1517, richiesta da Andreana Signorelli per la propria cappella gentilizia (fig. II.4). In quest'opera, ora alla Galleria Nazionale di Perugia, il maestro richiama pedissequamente i motivi già eseguiti per lo stesso soggetto nella Sala del Cambio di Perugia[194]. Sebbene in questa tela si riproponga la classica ripetizione dei cartoni preparatori variati di pochissimo, è da riconoscere che fosse proprio questo il

[190] Sulle vicende della chiesa di Colle Landone cfr. Monacchia 2004, Palombaro 2004, Regni 2004.
[191] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, pp. 606-607.
[192] È stato recentemente dimostrato grazie alle indagini diagnostiche che la pala di Verrocchio fu realizzata dal 6 aprile al 15 luglio 1472; cfr. C. Frosinini, in *Il meglio maestro d'Italia* 2023, pp. 194-199 cat. I.5. Le due predelle sono ritenute da Zappasodi 2023, pp. 155-157, pertinenti alla pala d'altare.
[193] M. Pierini, in *Il meglio maestro d'Italia* 2023, pp. 228-232 cat. I.13.
[194] Garibaldi 1999, p. 153 cat. 91.

vero interesse della committenza, in quanto l'atmosfera d'insieme ricalca quella della *Madonna di Loreto* eseguita un decennio prima per la stessa chiesa. La *Vergine col Bambino e i santi Girolamo e Francesco*, detta anche *Madonna di Loreto*, è l'unica delle tre tavole perugine a non essere nominata da Vasari. Questa fu commissionata dai frati stessi grazie a un lascito del maestro di legname Giovanni di Matteo Sclavone ed era destinata alla cappella della Madonna di Loreto (fig. II.5). Insieme alle due precedenti opere fu trasportata nel 1542 nella nuova chiesa e vi rimase fino al 1821, anno in cui un privato la comprò per 350 scudi[195]. La pala si completava con una predella raffigurante l'*Annunciazione*, la *Natività* e il *Battesimo di Cristo*, scene caratterizzate da una narrazione svelta e piacevole[196].

Vasari offre un quadro incompleto e parziale della produzione servita di Perugino, tacendo la pala Romoli alla Santissima Annunziata di Firenze, evidentemente per nulla degna di menzione considerando la ripetizione degli stilemi in voga (fig. II.6)[197], e la *Deposizione* affrescata nella cappella della Beata Vergine, la prima a destra nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Città della Pieve, uno dei suoi ultimi capolavori. Qui, il pittore dipinse in una cappella, o forse in un oratorio esterno inglobato nel Seicento nell'edificio chiesastico principale, una *Deposizione dalla Croce* e un *Compianto*, dei quali oggi rimangono estesi lacerti che permettono di immaginare l'insieme originario e valutare la qualità della pittura, vertice della pittura pievese e di quella umbra agli inizi del Cinquecento (figg. II.7-8). I due episodi della Passione poggiano sopra un fregio che riporta l'iscrizione: «(que)sta hopera fero depengere la compagnia de la s(tella) cossi dicta in li anni / d(omi)ni mdxvii petr(us …)». La Fraternità della Stella sorse il 5 maggio 1507 «sub protectione et devotione sanctae Mariae Servorum» e non tardò a dotarsi di uno spazio privato annesso alla chiesa dei Servi, ove venerare la Madonna della Stella, alla quale era votata[198].

Infatti, tra i lavori perugini poco considerati e quelli pievesi e fiorentini neppure accennati, Vasari non dimentica di lasciare spazio all'opera più importante alla quale Perugino partecipò: il polittico dell'altare maggiore della Santissima Annunziata di Firenze. Nel 1500, in seguito alla nuova organizzazione spaziale realizzata da Alberti, il capitolo conventuale decise di imbastire la commissione della più grande pala di Firenze. Per questo lavoro vennero chiamati nomi di assoluto rilievo: Leonardo, Filippino Lippi, Perugino, mentre Zaccaria di Lorenzo era il frate procuratore che seguiva la committenza, anche se Arcangelo Giani riferisce dell'interessamento di altri frati, da interpretare più come una comune volontà conventuale:

[195] Attualmente è conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, dopo essere stata acquistata dalla National Gallery nel 1876. Al suo posto fu collocata una copia eseguita da Giuseppe Carattoli; cfr. Plazzotta, O' Malley 2006.
[196] Garibaldi 1999, pp. 142-143 cat. 77; Garibaldi 2004, pp. 230-231.
[197] O' Brien 2021, pp. 132-135
[198] Garibaldi, Sperandio 2023.

Hoc etiam tempore magistris Iacobo de Castello, Tito de Doffis, et Sebastiano florentinis patribus curantibus magna ornamentorum incrementa suscipit templum Annunciatae de Florentia, nam Bartholomeus Angeli excellens faber lignarius aram maiorem munifico et eleganti opere, pro custodiendo sacratissimo Christi Corpore, veluti triumphali arcu caelaturis, picturis et auro complevit[199].

Sull'altare maggiore è stato condotto uno studio da parte di Jonathan K. Nelson, ancora molto valido in quanto definisce fonti, tempi e passaggi dell'esecuzione e ricostruisce visivamente i modelli della carpenteria, prima e dopo il 1546, quando l'altare fu parzialmente smontato[200]. I contributi di Casalini e di Fastenrath Vinattieri non aggiungono ulteriori informazioni alla ricerca, se non riflessioni iconografiche che saranno esaminate in questa sede[201].

La complessa carpenteria del polittico fu affidata a Baccio d'Agnolo, che progettò una struttura in legno dorato tripartita da colonne corinzie, poggianti su una base e sostenenti un fregio riccamente decorati da motivi vegetali. Gli otto pannelli dipinti erano collocati a fronte e a tergo, nei lati grandi la tavola maggiore era tra due figure di santi, mentre le restanti altre due figure di santi erano ai lati corti. Vasari ebbe l'occasione di vedere la pala negli anni Trenta del Cinquecento ma, alla pubblicazione della Torrentiniana, questa era già smontata. Nel 1546 le tavole centrali furono rimosse, lo scomparto centrale si tramutò in un fornice atto a contenere un tabernacolo intagliato da Giuliano e Filippo, figli di Baccio, e arricchito di statue in terracotta modellate da Michele Buglioni, figlio di Benedetto[202]. Come la carpenteria potesse effettivamente essere lo testimonia un dettaglio lasciatoci da Cristoforo Allori nel dipinto *Il beato Manetto dell'Antella guarisce un sordomuto* del 1602 (fig. V.25). Anche Luca Ferrini nel 1589 traccia una breve descrizione, suggerendo un intervento di Leonardo nel disegno per il profilo dell'altare: «in mezzo le quali [alla tribuna] è un choro a guisa di theatro et un nobilissimo altare in forma d'arco trionfale (disegno di Leonardo da Vinci), tutto coperto d'oro, ove è un ciborio ricchissimo per il Santissimo Sacramento»[203]. Il contratto stipulato tra frate Zaccaria e Baccio d'Agnolo rimane la fonte principale per questo successo:

[f. 141r] Sia noto e manifesto a qualunque persona vedrà o legerò questa presente scritta, chome oggi questo dl 15 di settembre 1500 fra Zacheria di Lorenzo frate de' Servi aluogha a Bartolomeo d'Angniolo lengnaiolo a Santa Maria in Chanpo e' lengniame overo tavola dello altare magiore della chiesa di Santa Maria de' Servi secondo el modello el qual'è di mano di detto Bartolomeo chon pilastri e cholone di rilievo,

[199] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 78v.
[200] Nelson 1997.
[201] Casalini 2001; Fastenrath Vinattieri, Schaefer 2011.
[202] Le vicende dell'altare maggiore sono riassunte anche da Biffoli, in ASF, CRSGF, 119, 59, Ricordi, f. 12v. Ulteriori racconci furono eseguiti tra il 1589 e il 1591, pagati da Giovan Vincenzo Casali, ivi, 122, f. 219r.
[203] Poccianti, ed. Ferrini, 1589, p. 176.

chornicione, fregio e architrave e predella e chorona e frontespizio, tutte di rilievo e intagliate, per pregio di fiorini cento cinquanta larghi d'oro inn [*sic*] oro, la quale promette avere fatta per tutto el mese di g(i)ungnio 1502 sotto pena di fiorini cinquanta larghi d'oro in oro, e detto fra Zacheria a provedere di danari di mano in mano acciò possa lavorare. E per ciò oservare obrighano l'uno a l'altro inn ongni migliore modo si può, e per oservanza delle sopradette chose s'obrighano nominatamente alla chorte dello Arciveschovado di Firenze e inn ogni altro luogho dove ragione si tenessi, e per fede del vero si soscriveranno qui a piè di loro propria mano essere chontenti a quanto di sopra è detto. E io Bernardo di Giovanni Mini ò fatto questa scritta di mia propria mano a preghiera de' sopra detti.

Io frate Zacheria di Lorenzo da Firenze frate di Sancta Maria de' Servi m'obligho e chiamo contento a quanto di sopra si contiene e in fede di ciò ò facta questi versi di mia propria mano, anno e mese e dì detto di sopra.

Io Bartolomeo d'Angniolo lengnaiuolo sono chontento a quanto di sopra è deto e per fede del vero mi sono soto ischrito di mia propria mano ogi questo dì deto di sopra.

[f. 141v] dì primo d'otobre 1500. Io Bartolomeo d'Angniolo lengniauolo ò ricevuto da frate Zacheria frate de' Servi fiorini cinquanta larghi d'oro in oro per parte di deta tavola. Fiorini 50.

E a dì 24 di giugnio 1501 fiorini quaranta d'oro in oro larghi per parte di deta tavola. Fiorini 40.

E a dì 30 d'otobre 1501 fiorini ventadue d'oro in oro larghi ricevuti da deto frate Zacheria per parte di deta tavola. Fiorini 22.

E per insino a dì 22 di marzo fiorini quindici e lire quatro soldi quatoridici in picciole per parte di deto lavoro. Fiorini 15.4.14[204].

Dal contratto e dalle ricevute di pagamento appare una committenza ben coordinata, eseguita nei tempi pattuiti, nella piena soddisfazione delle parti e che Baccio d'Agnolo lavorò dal 1° ottobre 1500 al 22 marzo 1502.

Le vicende pittoriche sono più complesse, sintetizzate e frammentate tra le vite di Perugino, di Leonardo e di Filippino Lippi. Di fatto, il principale esecutore del polittico fu Perugino. Anche Vasari attribuisce tutta la responsabilità dell'opera a Vannucci, soprattutto quella del fallimento, con il dichiarato intento di attaccare il pittore umbro:

> Intanto i frati de' Servi di Fiorenza, avendo volontà di avere la tavola dello altar maggiore che fusse fatta da persona famosa, e avendola mediante la partita di Lionardo da Vinci, che se ne era ito in Francia, renduta a Filippino, egli, quando ebbe fatto la metà d'una di due tavole che v'andavano, passò di questa all'altra vita; onde i frati, per la fede che avevano in Pietro, gli feciono allogazione di tutto il lavoro. Aveva Filippino finito in quella tavola – dove egli faceva Cristo deposto di croce – i Niccodemi che lo depongono, e Pietro seguitò di sotto lo svenimento della Nostra Donna et alcune altre figure. E

[204] AGOSM, Indulti e anticaglie, ff. 141r-141v.

perché andavano in questa opera due tavole, che l'una voltava inverso il coro de' frati e l'altra inverso il corpo della chiesa, dietro al coro si aveva a porre il Diposto di croce e dinanzi l'assunzione di Nostra Donna; ma Pietro la fece tanto ordinaria che fu messo il Cristo deposto dinanzi, e l'Assunzione dalla banda del coro. E queste oggi, per mettervi il tabernacolo del Sacramento, sono state l'una e l'altra levate via e per la chiesa messe sopra certi altri altari: è rimaso in quell'opera solamente sei quadri, dove sono alcuni Santi dipinti da Pietro in certe nicchie. Dicesi che quando detta opera si scoperse, fu da tutti i nuovi artefici assai biasimata, e particolarmente perché si era Pietro servito di quelle figure che altre volte era usato mettere in opera: dove tentandolo gl'amici suoi, dicevano che affaticato non s'era, e che aveva tralasciato il buon modo dell'operare o per avarizia o per non perder tempo. Ai quali Pietro rispondeva: «Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io?». Ma coloro aspramente con sonetti e pubbliche villanie lo saettavano[205].

Nel passo vasariano tutti i protagonisti sono presentati seguendo una cronologia precisa: Filippino accettò il primo incarico ma, con il ritorno di Leonardo a Firenze e il suo interesse verso il progetto, i Servi di Maria, che lo ospitavano, passarono la commissione a quest'ultimo. Ma Leonardo se andò via da Firenze senza concludere quanto promesso e il lavoro ritornò a Filippino. Soltanto in un momento successivo, dopo l'improvvisa morte di Lippi, tutta l'impresa passò a Perugino. Vasari descrive così la permanenza di Leonardo all'Annunziata:

Ritornò a Fiorenza, dove trovò che i frati de' Servi avevano allogato a Filippino l'opere della tavola dell'altar maggiore della Nunziata; per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatta una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò, come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù; et i frati, perché Lionardo la dipignesse, se lo tolsero in casa, facendo le spese a lui et a tutta la sua famiglia: e così li tenne in pratica lungo tempo, né mai cominciò nulla. Finalmente fece un cartone, dentrovi una Nostra Donna et una S. Anna con un Cristo, la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni, per veder le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo; perché si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello, può con semplicità e bellezza dare grazia a una madre di Cristo, volendo mostrare quella modestia e quella umiltà ch'è in una Vergine, contentissima d'allegrezza del vedere la bellezza del suo figliuolo che con tenerezza sosteneva in grembo, e mentre che ella, con onestissima guardatura, abasso scorgeva un S. Giovanni piccol fanciullo che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una S. Anna che, colma di letizia, vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste: considerazioni veramente dallo intelletto et ingegno di Lionardo. Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in

[205] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, pp. 608-610.

Francia. [Segue la descrizione del ritratto di Ginevra Benci e della Monna Lisa] et abbandonò il lavoro a' frati, i quali lo ritornarono a Filippino, il quale, sopravenuto egli ancora dalla morte non lo poté finire[206].

Il lavoro venne ripreso da Filippino Lippi, che cominciò a impostare la *Deposizione*. Nella vita di Filippino, la committenza servita è descritta come un necrologio:

Cominciò ai frati della Nunziata per l'altar maggiore un Deposto di croce, e finì le figure dal mezzo in su solamente, perché sopragiunto da febre crudelissima e da quella strettezza di gola che volgarmente si chiama sprimanzia, in pochi giorni si morì di 45 anni[207].

Il contratto tra Filippino e frate Zaccaria chiarisce molti aspetti dell'incarico:

[f. 143r] Sia noto et manifesto a qualunche persona vedrà o legerà questa presente scritta, chome fra Zacheria di Lorenzo da Firenze, frate di Santa Maria de' Servi di Firenze, già fu più tenpo alochò a Filippo di Filippo Lippi, dipintore, una tavola grande per porre nella chiesa di Santa Maria de' Servi chon due quadri grandi, dinanzi e drieto, che dalla parte dinanzi è ne uno Crocifisso disposto di croce e dalla parte dirieto quello rimarrano d'achordo, e da lato sei quadri picholi chon uno Santo per uno intero, et quello più bisognassi, per prezo et pregio di fiorini cento cinquanta larghi d'oro in oro, quando avessi fatto tutto detto lavoro. Di che oggi, questo dì XV di settembre, el sopradetto frate Zacheria di Lorenzo in suo nome proprio, et chome sindacho et prochuratore del chonvento de' Servi di Santa Maria di Firenze, et di sua spontanea volontà et nome, essendo ubrighato se non è a quanto di sopra e detto, sobricha el sopra detto frate Zacheria dà(r)gli della sopradetta tavola fiorini dugento larghi in oro e paghagli chome di sotto si dirà, cioè che detto Filippo promette dare et finire la prima parte, cioè el quadro primo di Christo disposto di croce chon dua quadri picholi da lato per tutto aprile prossimo a venire 1504, e per inpedimento e pocho tenpo nolla potessi avere finita, sia ubrighato el sopradetto Filippo sotto pena di fiorini 100 larghi d'oro in oro aver.lla finita et posa su almeno per.lla Pasqua dello Spirito Santo l'anno 1504, e questo fa, perché chonosce che detto Filippo nollo potrebbe servire bene e [non] servendolo bene non si salverebbe e però s'è chome di sopra ubrighato a detti fiorini dugento larghi d'oro in oro chome di sopra. Et per la sopradetta parte dinanzi et due quadri picholi el sopradetto frate Zacheria gli debbe dare fiorini 100 larghi d'oro in oro per parte de' fiorini 200 larghi chome di sopra, chonputandovi drento quello avessi auto per insino a ora.

[f. 143v.] E l'altra parte, ch'è quella di rieto, chon quelle fighure rimarranno d'achordo et chon resto per insino in sei quadri picholi, cioè dua dinanzi, et dua per testa, et dua per fiancho, chome di

[206] Ivi, IV, 1976, pp. 29-30.
[207] Ivi, III, 1971, pp. 567-568.

sopra, et debbe el sopradetto Filippo avere finita tutta detta opera et dipintura sanza niuna accezione, per tutto aprile 1505. Et debbe detto Filippo essere paghato di mano in mano sichondo s'usa a tale opera, et per ciò oservare el sopradetto frate Zacheria in suo nome proprio s'obrigha, e chome sindacho e prochuratore del chonvento, s'obrigha per detta soma, chome apare per chontratto di mano di ser Ghuasparri Nachianti sotto supra.detto dì.

E1 sopradetto Filippo obrigha sé et sua redi et beni presenti et futuri, et sottomettesi inn ogni lugho dove ragione si tenessi et massimamente alla Chorte del'Archiveschovado di Firenze, quanto a quello avessi auto per detta opera et per.lle pene per avere oservato a quanto di sopra non ne'è detto, et io Bernardo di Giovanni Mini, chome amicho chomune, ò fatto questa scritta di mia propria mano questo dì detto di sopra, ala quale per chiareza del vero e sopradetti si soscriveranno di loro propria mano, essere chontenti et ubrighati a quanto di sopra s'è detto, questo dì XV di settembre 1503, e chon questo inteso, che quando detto frate Zacheria non paghassi, o lui ol chonvento de' frati di Santa Maria de Servi di Firenze, inchorino e chagino nelle medesime pene che sarebbe chaduto Filippo sopra detto quando nonne avessi oservato a' tenpi ragionevoli.

Io frate Zacheria di Lorenzo da Firenze confirmo e confesso essere la verità quanto in questa scritta si contiene et per chiareza del vero mi sono sottoscritto di mia propria mano, anno, e mese, e dì detto di sopra.

Io Filippo di Filippo Lippi dipintore, detto di sopra, sono contento a quanto di sopra si contiene, e per fede di ciò mi sonno soscritto di mia propria mano, oggi questo dì soprascritto.

Io Filippo di Filippo Lippi dipintore ò riceuto fiorini trentacinnque d'oro inn oro larghi da frate Zaccheria di Lorenzo frate del convento della Nunziata de Servi sono per parte di fiorini dugento doro inn oro larghi e quali mi da per dipintura della sua tavola chome si vede in questa iscritta e non sono obrighato a nnesunaltra cosa se none alla dipintura (e cholori) e ongni altra ispesa che indetta tavola occhorresse a apachare [*sic*] detto frate Zaccheria. Fiorini 35 d'oro[208].

Dal contratto emerge la data della stipula, il 15 settembre 1503, quindi un anno dopo la conclusione della cornice, la volontà (evidentemente dalla forma dello scheletro ligneo) di dipingere otto tavole, due storie, una *Crocifissione* per il lato del popolo e un soggetto ancora da stabilire da collocare a tergo, verso il coro dei frati. Sei *Santi* a figura intera avrebbero ornato il resto della composizione. La *Crocifissione* era già pensata per essere posta a fronte e viene meno la critica di Vasari che presuppone un'inversione delle tavole all'ultimo momento per colpa della bassa qualità dimostrata nell'*Assunzione della Vergine* di Perugino. Inoltre, si parla di un precedente contratto tra i frati e Filippo: «già fu più tenpo alochò a Filippo di Filippo Lippi», che dovrebbe essere coevo a quello di Baccio d'Agnolo. Infine, la mancata scelta della seconda storia ancora nel secondo contratto permetterebbe di inserire la questione del cartone leonardesco della *Sant'Anna*, nonostante la scelta

[208] AGOSM, Indulti e anticaglie, ff. 143r-143v.

cadde poi su una più consueta *Assunzione*. Il mistero sul cartone di Leonardo è sempre stato fitto, non sapendo bene a quale disegno riferirlo tra i tantissimi del maestro[209]. Piuttosto, in questa sede è più interessante interrogarsi se il cartone della Sant'Anna che Leonardo dipinse all'Annunziata fosse il progetto servita o un altro impegno. I Servi si tennero stretto Leonardo per gran parte della sua permanenza a Firenze, almeno dall'aprile 1501 alla metà del 1503, sicuramente finché non trasferì lo studio nella Sala papale in Santa Maria Novella per predisporre la *Battaglia di Anghiari*, l'8 gennaio 1504. Le attività di Leonardo per la Repubblica fiorentina, cominciate nel luglio 1503, convinsero i frati a richiamare Filippino, alzando il prezzo della committenza, il 15 settembre[210]. Non vi sono fonti conventuali che attestino l'ospitalità dei frati verso Leonardo, ma non vi sono neppure prove contrarie che smentirebbero la narrazione vasariana. Anzi, del soggiorno servita di Leonardo rimane testimonianza nella sua opera più famosa: il ritratto di Monna Lisa, che, come ricorda Vasari, era la moglie di Francesco del Giocondo. Ma costui era legatissimo ai frati avendo una cappella in chiesa ed essendo in buone relazioni con frate Valerio di Fruosino[211]. Di fatto, il passo vasariano parla di un'interruzione della committenza di Filippino proprio quando Baccio d'Agnolo stava concludendo il suo incarico; è quindi convincente che tra i Servi e Filippino si fosse interposto proprio Leonardo. È soltanto il «finalmente» di Vasari a sollecitare la possibile destinazione servita del cartone della Sant'Anna; senza questo avverbio tale cartone poteva essere anche un *divertissement* dello stesso Leonardo, evento che probabilmente i frati sfruttarono per far sì che la Santissima Annunziata emergesse come realtà artistica di prim'ordine. Ma questa scommessa non andò a buon fine e si ritrose contro il convento.

Morto Filippino Lippi nel 1504, i Servi di Maria non curarono la continuità stilistica, di fatto inesistente poiché la *Crocifissione* non era ancora stata realizzata compiutamente e tutto il resto doveva ancora essere cominciato, e fu preferito Perugino, con il quale avevano già lavorato, agli allievi di Filippino Lippi. L'umbro operò dal 1505 al 1507 circa, quando rientrò in patria, in maniera molto, forse troppo, veloce. Reimpiegò numerosi cartoni – forse per fretta, per i troppi impegni, per sicurezza eccessiva o più probabilmente perché i frati erano tediati da un'impresa pittorica che non procedeva da cinque anni – come era solito fare, ma questa volta, il risultato segnò definitivamente la carriera del maestro umbro. La critica di Vasari è assai rappresentativa: sebbene aggiunga del disprezzo personale al risultato, le critiche che piovvero sul pittore furono obbiettive e numerose[212].

[209] I tentativi sono stati numerosissimi e la bibliografia cresce ininterrottamente, si pensi a: Villata 2015, nota 16 (p. 165), il quale nega la veridicità del passo vasariano; Grisolia 2018 e Rumberg 2024. Tra i tentativi più elaborati si rimanda a Müntz 2006, II, pp. 123-131; Pedretti 1982, pp. 16-19; Hartt 1986, p. 112. Anche Casalini si cimentò nell'ardua impresa di riconoscere il cartone, ma senza successo.
[210] Sulle date precise della biografia di Leonardo cfr. Marani 2005, pp. 448-451.
[211] Cfr. nota 278.
[212] Nelson 2004, pp. 65-74.

L'operosità dimostrata non aiutò l'invenzione e l'originalità; quello che piacque prima stancò con l'ennesima, monumentale ripetizione. Nella *Deposizione* (alle Gallerie dell'Accademia di Firenze, fig. II.9) il tratto di Filippino Lippi è esclusivo nella parte inferiore della *Deposizione*, a meno della figura della Maddalena. Il resto si sostanzia nello stile maturo di Perugino.

L'*Assunzione della Vergine* recupera la storia principale della pala di Vallombrosa (1500, committenza di Biagio Milanesi) e sarà ripetuta in forme molto simili anche nell'*Assunzione* di Corciano, nel 1512 (fig. II.10). I sei *Santi* stanti sono sparsi tra: il Metropolitan di New York (*San Giovanni Battista* e una *Santa vergine martire*, figg. II.11-12) e il Lindenau Museum di Altenburg (*Beato Francesco da Siena* e una *Santa vergine martire*, figg. II.13-14), mentre il *Beato Filippo Benizi* e la *Santa Caterina d'Alessandria* sono le due figure tagliate nella porzione inferiore nel 1546 durante i lavori all'altare e ora sono rispettivamente conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini e in collezione privata (figg. II.15-16). Nonostante alcuni tentativi di ricollocare le tavole al loro posto corretto, non c'è alcun documento che assicuri come fossero disposte in precedenza (a fig. II.17 si propone la ricostruzione di Nelson). Anzi, non è neppure immediato identificare il secondo beato servita e le tre vergini martiri. Se il Battista è agevolmente identificabile dai consueti attributi e Filippo Benizi regge in mano un libro con scritto «SERVVS TVVS SVM EGO ET FILIVS ANCILLE DOMINE»[213], il Beato Francesco è stato riconosciuto da Casalini in modo convincente grazie all'azione di lettura del libro. Caterina d'Alessandria è identificata grazie alla corona in testa, mentre si presume che il suo attributo più tipico, la ruota spezzata, sia stata tagliata in quanto ai suoi piedi. La santa del Metropolitan Museum è stata riconosciuta come santa Lucia in quanto è solita presentare i propri occhi su un piatto o dentro un calice che, spesso, sono accompagnati da fiamme. Nel dipinto di Perugino c'è il calice ricolmo di fiamme ma non gli occhi. La santa di Altenburg invece è stata qualificata prima come sant'Elena, ritenendo che il gesto indicherebbe la Crocifissione, poi come Margherita d'Antiochia. Poiché manca qualsiasi attributo (la corona regale, il drago ammansito, etc.) si propone di leggere nella gestualità della santa un'indicazione preziosa rivolta al seno, piuttosto che oltre il quadro: sarebbe così da identificare con sant'Agata, privata del macabro dettaglio anatomico del seno strappato (spiegando anche l'assenza degli occhi in santa Lucia), il cui attributo è più finemente proposto. Di questo costosissimo proposito che voleva essere capofila dell'avanguardia artistica fiorentina, rimase di notevole la cornice di Baccio d'Agnolo, che attribuisce al polittico la qualifica di più grande macchina d'altare dell'epoca. I Servi di Maria si rifaranno due anni dopo, scommettendo su giovani artisti a poco prezzo, come Andrea del Sarto. Il *Crocifisso* di Giuliano da Sangallo, è visto da Vasari sull'altare maggiore: «Ritornato Giuliano a

[213] Sull'iconografia beniziana si veda il paragrafo 6.3 di questo capitolo; per Francesco Patrizi cfr. Casalini 1990, pp. 138-140.

Fiorenza, trovò che Antonio suo fratello, che gli serviva ne' modegli, era divenuto tanto egregio che nel suo tempo non c'era chi lavorasse et intagliasse meglio di esso, e massimamente Crocifissi di legno grandi, come ne fa fede quello sopra lo altar maggiore nella Nunziata di Fiorenza» ma, essendo del 1481-1482, si deve pensare che fu li installato in un secondo momento[214].

3. La decorazione del Chiostrino dei Voti: protagonisti e iconografia

Il Chiostrino dei Voti ottenne tale denominazione soltanto a partire dal 1665, quando la costruzione del nuovo soffitto disegnato e decorato da Baldassarre Franceschini costrinse a spostare i boti (voti) in cera in questo spazio, levandoli dalla navata. Questi vi rimasero finché le intemperie li consumarono ma, nel mentre, il nome diventò di uso comune e perdura ancora oggi[215]. Per Vasari questo spazio era il «primo cortile, inanzi che s'entri in chiesa». La sua definizione è ancora la più corretta perché, appunto, il chiostrino non è tanto un luogo di intima reclusione, né uno spazio dove passeggiare (caratteristica qualificante per un chiostro), bensì è un atrio, un quadriportico d'ingresso, utile al raduno dei fedeli e alla preparazione per l'ingresso in chiesa. L'attuale quadriportico è stato progettato da Michelozzo, cominciato a costruire nel 1448 e concluso da Antonio Manetti nel 1459 (fig. II.19)[216]. Una sintesi efficace della sua edificazione è proposta da padre Filippo Tozzi[217]:

> Fu incominciata la Fabbrica di questo Chiostro l'Anno 1447 coll'entrate di una vigna posta a Terra Nuova donataci a tale effetto da Arrigo di Filippo Arrigucci (Camp. Nero C a 55. 60. 111 Ricord.e a 81 Ricord.e B a 226) per voto fatto l'anno 1442 alla Nunziata. Fu proseguita con limosine di altri devoti, e specialmente di un certo Marino da Ragugia (Camp.e Nero C a 111) il quale donò sotto il dì 5 aprile 1449 per questo lavoro f. 50, e sotto il dì 20 gennaio seguente f. 10 Veneziani. S'ingannò pertanto il Migliore seguitato dal P. Richa, il quale scrisse essere stato fabbricato da' Medici, de' quali se vi fu posta l'Arme subbiata poi dal Popolo nel 1527, quando furono cacciati di Firenze, ciò fu per aver Piero di Cosimo fatto dipignere a sue spese i palchi e vani delle finestre, come si vedrà più sotto[218].

[214] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 139; cfr. Amato 2012, pp. 63-64; Galli 2013, p. 144.
[215] Tonini 1876, pp. 9-10.
[216] Ferrara, Quinterio 1984, pp. 227-230.
[217] Filippo M. Tozzi redasse tre diversi appunti di notizie storiche tratte dall'archivio della Santissima Annunziata, utili in quanto precedenti le Soppressioni napoleoniche e la conseguente dispersione dei beni: le citate *Memorie della chiesa e convento* (ACSA), gli *Spogli A e B* (AGOSM) e lo *Spoglio d'archivio cominciato nel mese di novembre MDCCLVII* (ASF, CSGF, 119, 58). A riguardo cfr. Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010, pp. 161-162. Gli anni dal 1295 al 1404 sono stati ritrascritti in quattro contributi a stampa: Montagna 1987; Cattarossi 2010; Cattarossi 2011-2012; Cattarossi 2016.
[218] Edito in Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010, p. 41. Altre maestranze attive nell'edificazione furono Meo di Bitocchio, Nencio di Lapo, Salvi di Lorenzo e Salvi di Michele da Montegniaio, i quali nomi furono editi da Tonini 1876, pp. 8-9.

È probabile che già prima dei lavori rinascimentali ci fosse un elemento simile, progettato dal priore generale Andrea da Faenza verso la fine del Trecento; un suo sicuro progetto sopravvive nel quadriportico antistante la chiesa dei Servi di Bologna, concepito dal priore generale e ancora in buono stato di conservazione[219].

Il quadriportico fiorentino è composto da cinque campate in senso verticale (est-ovest) e quattro in senso orizzontale (nord-sud): escludendo gli ingressi, da questa struttura emergono otto ampie lunette nella porzione settentrionale, di cui una occupata dalla finestra del sacello mediceo, e sette a meridione, di cui una occupata dall'ingresso laterale dell'oratorio Pucci. In tal modo rimanevano tredici porzioni di parete da poter decorare: tutte le sette settentrionali furono affrescate, mentre nella porzione meridionale ne furono affrescate cinque. In queste vi sono illustrati i capisaldi devozionali dell'ordine dei Servi di Maria, cioè le storie della Vergine e le storie del beato Filippo da Firenze, con sei episodi per ciascun ciclo: la *Natività della Vergine*, lo *Sposalizio*, la *Visitazione*, l'*Adorazione dei Pastori*, l'*Adorazione dei Magi*, l'*Assunzione* per quello mariano; la *Vocazione di Filippo*, la *Punizione dei bestemmiatori*, la *Vestizione del lebbroso*, la *Guarigione dell'ossessa*, i *Funerali di Filippo e la resurrezione di un bambino* e la *Devozione dei fiorentini per le reliquie del beato*, per il ciclo beniziano[220].

Prima di addentrarsi nell'argomento, è utile introdurre la decorazione con le parole di Eliseo Biffoli, il quale, nelle sue *Memorie* (1587) – dopo Vasari, che è puntualmente citato – è il primo a trattare il ciclo di affreschi in un unico brano:

> 1460. A dì 27 di maggio, e frati della Nuntiata alluogono per dipignere quel vano, ch'è dietro alla Nunziata accanto alla porta, a Alesso di Baldovinetto dipintore fiorentino per farvi un'historia della Natività di Nostro Signore per prezzo di fiorini 20 di suggello, con obbligo di fare le spese al maestro, e un fattore fino che ha(v)rà finito tale opera: quale figure sono lodate assai in particolare quella capanna di paglia è molto mirabile, quella rovina, e ogni cosa è buona.
>
> Andrea d'Agnolo detto del Sarto pittor eccellentissimo dipinse tutte quell'altre historie doppo quella d'Alesso fino alla porta grande, che va fuora; e n'hebbe scudi X dell'una da fra Mariano.
>
> 1511. El sopradetto Andrea d'Agnolo detto del Sarto piglia da frati a dipignere que' dua vani che sono tra Santo Bastiano, e la porta, cioè la Natività di Maria Vergine, e l'Adoratione de' Magi, dove è ritratto lui medesimo, ch'è quello che ha la berretta alla civile, e col dito acenna [*sic*]. Convennono e frati di dargli lire 98, et essendogli poi tanto piaciuta l'opera, la quale veramente è

[219] Ferrara, Quinterio 1984, p. 227.
[220] Per le vicende conservative si rimanda a Lapucci 1987.

maravigliosa, gli aggiunsono lire 42. Così si trova al libro di Camarlingheria segnato D 132 e al Campione B 178.

Historie dell'antiporto.

1515. Iacopino di Bartolomeo dipintore dipigne el vano dell'antiporto dove è l'historia della Visitazione della Vergine, e frati gli danno scudi 11, così si trova al Campione B 340. Se bene Giorgio Vasari dica 16.

1513. Francia Bigio pittor fiorentino fece quell'historia dello Sponsalitio della Vergine, la qual'historia è tutta lodata, in particolar quel nudo, che rompe la bacchetta per collera, perché la non fiorì, quella donna che ha quel putto, finalmente tutta è bella. Fu guasta da lui perché e frati gnene scopersono che non l'havea ancora finita. El proprio nome suo fu Francesco di Christofano, hebbe da' frati di quelle pitture 3 scudi d'oro. Così si trova al Campione B 270.

1513. Giovambattista del Rosso pittore fiorentino dipinse l'historia dell'Assuntione di nostra Donna, ch'è a canto alla porta a mano manca. Da giuditiosi viene lodato quel coro d'angeli, le figure sono biasimate, come troppo dovitiose di panni.

Questo medesimo dipinse que' 2 fanciulli che sono sopra la porta del Chiostro de' Morti a piedi dell'arme del Duca.

1448. D'aprile si fa el cardinale di pietra, che è sopra la porta, che entra in chiesa, dove è l'arme della famiglia de' Falconieri, però a spese de' detti, che costò lire 38 tutta detta spesa. Come appare al libro Nero segnato C 37[221].

Anche Giani trattò l'argomento più volte, dimostrando, come si vedrà in seguito, come una committenza artistica possa diventare evento storico fondamentale. Così nella *Historia del beato Filippo*: «Ma tra le belle pitture del B. Filippo eccellentissime veramente di più fresca memoria sono quelle storia a fresco nell'antiporto della Nunziata uscite già più di 60 anni dalla rarissima mano del famoso Andrea del Sarto [prosegue descrivendo l'iconografia delle singole scene del ciclo beniziano]» e negli *Annales*: «Andreas iugiter Sartius, pictor imitandus non aequandus et quem ars ipsa pingendi magistra dignum aeterna laude aluit, peristilum atrii ecclesiae picturis egregiis exornavit»[222].

3.1 L'*Adorazione dei pastori* di Alesso Baldovinetti (1460-1462)

Appena concluso, lo spazio ricevette la prima decorazione del cortile per mano di Alesso Baldovinetti. Poco tempo prima il pittore aveva partecipato alla decorazione del sacello mediceo in

[221] Biffoli 1587, ed. Ircani Menichini 2019, pp. 21-22 (ff. 8r-8v).
[222] Giani 1604, p. 334; Giani 1618-1622, II, 1622, c. 78v.

chiesa, dipingendone le paraste e disegnando il finestrone, e aveva terminato le tavole per l'Armadio degli Argenti. Così Vasari a riguardo dell'affresco dell'*Adorazione dei pastori* o *Natività*:

> Fece nella Nunziata di Firenze nel cortile, dietro apunto al muro dove è dipinta la stessa Nunziata, una storia a fresco, e ritocca a secco, nel quale è una Natività di Cristo, fatta con tanta fatica e diligenza, che in una capanna che vi è si potrebbono annoverar le fila e i nodi della paglia. Vi contrafece ancora in una rovina d'una casa, le pietre muffate e dalla pioggia e dal ghiaccio logore e consumate, con una radice d'ellera grossa che ricuopre una parte di quel muro, nella quale è da considerare che con lunga pacienza fece d'un color verde il ritto delle foglie e d'un altro il rovescio, come fa la natura né più né meno; e oltra ai pastori vi fece una serpe overo biscia che camina su per un muro naturalissima[223].

Vasari si sofferma soprattutto sulla lenticolarità della pittura di Baldovinetti, che in questa prova offrì il meglio delle proprie capacità di inserire dettagli e al contempo di sostenere una definizione paesistica ampia e prospettica, aggiungendo richiami ruinistici per dare solennità alla composizione (fig. II.20). Lo spazio è armonico e sconfinato, i colori brillanti e le fisionomie sempre diverse. L'affresco è incorniciato da una partitura floreale con clipei nei quali sono figurati ritratti, in basso quattro laici, i Magi nei tre superiori. Vasari attesta ritocchi a secco, oggi andati perduti, e non fu impiegato lo spolvero per la preparazione. Attualmente, dopo uno strappo, l'opera sembra aver perso assai dell'originale ricchezza compositiva ma riesce ugualmente a mostrarsi maestosa.

Vi sono tre importanti riferimenti documentari che ne attestano l'esecuzione, editi più volte: il contratto e le ricordanze conventuali dell'incarico e del pagamento conclusivo[224]. Il contratto è una preziosa testimonianza che chiarisce le dinamiche di commissione tra i frati e gli artisti nel caso del quadriportico:

> I.nome di Dio addì 27 di maggio 1460.
>
> Sia manifesto a qualunche persona vedrà o legierà la presente scritta chome oggi questo dì 27 di maggio ànno detto io Alesso di Baldovinetto dipintore to(l)gho a dipigniere da' frati, cioè chapitolo e chonvento di santa Maria de' Servi di Firenze una storia, cioè dirietro a la Nunziata, cioè a lato ala porta della chiesa ne la quale faccia e storia debo fare una natività di nostro Singniore fatta chopiosa d'angnioli , di fighure e verzure e altre chose chome si richiede a detta storia.
>
> E debbe essere lavorata detta storia tutta di colori fini e oro fine e azurro oltramontano fatto chon diligenza e modo che.ssia recipiente e dengnio chome in quello luogho si richiede.

[223] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, pp. 315-316. Il richiamo del lavoro è presentato anche nella vita di Andrea del Sarto.
[224] Tutti e tre editi in Kennedy 1938, pp. 240-241, e Huebscher 2020, pp. 534-535.

E debbo avere di paghamento di detta storia fiorini venti cioè fiorini venti di suggiello e debbo chominciare detta storia e detto lavoro fornito ched'i' arò una storietta la quale io fò in san Gilio a lato a l'altare magiore e in caso che finito detta opera io non chominciassi detta natività e storia a' detti frati e chapitolo, ch'e detti frati mi possano costringniere e gravare a fare detto lavoro in ongni luogho dove ragione si tenesse, e in chaso ched'io chominciassi detto lavoro e no(n) lo seghuitassi o togliessi altra opra, ch'e detti frati mi possano chostringniere a finire detta storia e lavoro chome di sopra ò detto.

E in mentre ched'io dipingho detta storia debbo avere le spese cioè del vivere io ed uno fatore cioè 1 fanciullo se bisongniasse etc. e una chamera dove possa tenere mie chose cioè cholori e altre chose.

E per chiarezza di ciò io Alesso sopradetto ò fatto questa scritta di mia propria mano anno mese e dì detto di sopra.

E io frate Biagio d'Alberto da.ffirenze, frate del detto chapitolo e chonvento al p(rese)nte syndico e procuratore de' detti frati per commissione del detto capitolo e co(n)vento, dò e alluogo la det(t)a dipintura al sopradetto Alexo nel luogo dell'antiporto della n(ost)ra chiesa nell'archo drietro all'altare della Nunziata co' detti patti e codizioni dette disopra. E che el pagamento debbia avere in tal modo nel principio che mette mano in detto lavorio una parte; a mezzo al lavorio l'altra parte; fornito el detto lavorio lo intero pagamento. E così gli si promette osservare qua(n)to in detta scripta si contiene per tutto el detto Capit(ol)o et con(ven)to.

E per chiarezza di ciò, io frate Biagio sopradetto ò scripto q(uesto) di mia p(ro)pria mano, ano millesio mese e dì sopranominato.

lo Alesso sopradetto ò ricievuto oggi questo dì 28 di maggio f. 3 larghi da frate Biagio da Firenze e quali sono per rata di detto lavoro e storia[225].

Il contratto delinea le tre fasi di pagamento (acconto, metà lavoro, fine lavoro), le richieste del pittore, e specifica che è la comunità conventuale ad assumersi gli oneri dell'impresa. I pagamenti successivi attestano un'elemosina di Arrigo Arrigucci:

1460. Ricordo si fa chome Alexo dipinctore tolse a dipignere dal chonvento certe dipincture direto alla Nuntiata, le quali siamo obrigati a fare dipignere per una ce(r)ta limosina ci fè Arigho Arigucci, eb(b)e decto Alexo chome appare per una scripta di sua mano fiorini tre larghi nel tenpo di maestro Bartolomeo da Montepulciano e di frate Biagio procuratore, valsono lire sedici soldi. Lire 16, soldi quattro.

E posto debit(or)e a lib(ro) grande s(egnato) B c(arta) 205[226].

[225] AGOSM, Indulti e anticaglie, f. 219r.
[226] ASF, CRSGF, 119, 48, f. 91v.

Agosto 1462 MCCCCLXII

1462. A dì 21 (agosto) a Alexo Baldovinetti l(ire) una s(oldi) dieci portò e' d(ec)to per comperare azur(r)o che gli mancava pella dipintura che fa per Arigo Arigucci e f(iorini) otto lar(ghi) sono per parte di f(iorini) 20 di sugello debba avere di suo fatiga per dipignere detta storia portò e' d(ec)to al qu(aderno) di chi porta, c(arta) 46 a lib(ro) s(egnato) B, in tutto l(ire) xxxxiiii, s(oldi) xiiii[227].

Settenbre MCCCCLXII

A dì 6 a Alexo dipintore 1(ire) tre s(oldi) dieci pagamo a lui d(ec)to per resto di f(iorini) 20 di sug(ell)o doveva avere dal convento per suo fatigha di dipingne(re) la stor(i)a della natività di Christo allato alla porta della chiesa per Arigho Arighucci a nostre spese, po(r)tò e' detto al qu(aderno) di chi por(ta), c(arta) 47 a lib(ro) s(egnato) B c(arta) 204. L(ire) iii, s(oldi) x[228].

Come ricordato nel brano di Tozzi sopra riportato, Arrigucci era legato alla fabbrica innanzi alla chiesa già durante l'edificazione: «opera e fabrica delle volte di fuori innanzi alla chiesa de' avere per insino di luglio 1448 per diciotto barili di trebiano el quale avemo della terra posta a Terranuova la quale à donato al convento Arrigo di Filippo Arrigucci con questa conditione, che si venda e denari si spendino in dette volte, per s(oldi) 24 al barile, el qual vino ebbe il convento. Lire xxi, s(oldi) xii»[229] e che una ricordanza afferma: «Ricordo che l'anno 1449 Arrigo di Filippo Arrigucci fa fare una cappella nel chiostricino»[230]. Ed è sotto il suo affresco che Arrigo si fece seppellire nel 1466[231]. Soprattutto, Arrigo Arrigucci fu legato alla figura di Mariano Salvini, non soltanto sul piano patronale ma anche tramite una stretta relazione coi Medici, come emerge dalla conclusione di una lettera che il vescovo di Cortona inviò a Piero Medici, il 26 aprile di un anno non specificato ma da collocare tra il 1460 e il 1462: «Feo Belchari, perfetto homo, et Arrigo Arrigucci ti si raccomandano»[232]. Il letterato Feo Belcari rivolse a Piero un lezioso sonetto dedicato alla *Nunziata*:

S'e' nostri antichi agli Dei falsi e vani
cultivarono i templi in tanto onore
a Gesù Cristo Dio vero Signore
quanto più debbon fare i buon cristiani.

Più ch'altri in questo porgendo le mani

[227] Ivi, 690, f. 95v.
[228] Ivi, f. 97v.
[229] ACSA, Campione Nero, f. 55r; edito in Casalini 1995, p. 203; e anche ASF, CRSGF, 119, 59, Spogli imperfetti, f. 3r.
[230] ASF, 119, 58, f. 59r.
[231] O' Brien 2024, pp. 61-62.
[232] ASF, Mediceo Avanti Principato, filza 16, n. 316

tu e ‘1 tuo padre con perfetto core,
dal mondo laude e da Dio grande amore
meritate ottener più ch’e’ Romani.

Ond’io vedendo te molto esser volto
ad onorar l’Annunziata santa,
in molti modi come può vedersi,

del mio vegghiare alquanto tempo ho tolto,
e tal mister come la Chiesa canta
io te lo mando recitato in versi[233].

Ovviamente tale poesia è una gratulazione consueta, che esula dalla committenza artistica per inserirsi nelle dinamiche familistiche tipiche della Firenze medicea, così come lo sono i saluti che Mariano portava a nome di Belcari e di Arrigucci. Ma è lecito interpretare simili riferimenti ritenendo che Arrigucci fosse sì devoto alla *Nunziata* da molto tempo, ma che la progettazione della decorazione spaziale spettasse tutta a Mariano, che dirigeva i patronati a suo piacimento, sempre nei limiti dell’*entourage* mediceo ma con margine di autonomia. E questi progetti, agli inizi degli anni Sessanta, non sembra dovessero proseguire con la pittura di un ciclo mariano, bensì erano rivolti al culto della *Nunziata*, valorizzandone non soltanto l’altare e la cappella, ma anche la parete retrostante, come ricorda Vasari, «dietro apunto al muro dove è dipinta la stessa Nunziata».

3.2 La *Vestizione di Filippo Benizi* di Cosimo Rosselli (1475)

Si può pensare all’idea di una decorazione del chiostro più estesa soltanto dodici anni dopo la *Natività*, a partire dalla pittura della prima storia beniziana, la *Vestizione di Filippo* di Cosimo Rosselli. Come per Baldovinetti, l’affresco è il coronamento delle imprese di Cosimo Rosselli per il convento servita. Vasari non si dilunga nella descrizione che, anzi, divide in due vite, quella dell’artefice: «e nel primo cortile, inanzi che s’entri in chiesa, lavorò in fresco la storia quando il beato Filippo piglia l’abito della Nostra Donna», e in quella di Andrea del Sarto: «e Cosimo Rosselli dall’altra parte aveva cominciato nel medesimo cortile una storia, dove San Filippo, autore di quell’Ordine de’ Servi, piglia l’abito; la quale storia non aveva Cosimo condotta a fine per essere,

[233] Belcari 1833, p. 47. Le lodi sperticate di Belcari non si fermano a questo sonetto, ma proseguono copiose. Lo stesso si ritrova anche nel ACSA, Campione Nero, f. 201v, edito in Casalini 1995, p. 203.

mentre appunto la lavorava, venuto a morte»[234]. Nel delineare degli elementi biografici di Cosimo Rosselli, Vasari commette molti errori, a partire dalla sua morte e sepoltura, considerandolo deceduto nel 1484 e sepolto in Santa Croce, quando invece morì nel 1507 e fu sepolto proprio alla Santissima Annunziata[235]. Una ricevuta conferma che l'affresco non fu lasciato inconcluso nel 1484, bensì fu terminato nel maggio 1475: «A spese dette a dì detto [12 maggio 1475] lire tre, soldi cinque sono per fare que' marmi sotto la storia di beato Philippo et da chanto, portò Cosimo dipintore per chalcina et cholori, al giornale c. *** [*sic*] e a libro Rosso a c. 179»[236]. La storia rappresenta i paragrafi 3-7 della *Legenda Beati Philippi* o *Vulgata*, in cui il giovane Filippo ha una visione della Vergine su un carro trainato da un leone e un agnello e Alessio, il sagrestano, lo ridesta. Grazie a un colloquio con Bonfiglio, Filippo decide di entrare nell'ordine ed è vestito dal priore del convento fiorentino[237]. A destra della composizione si apre la veduta dell'interno della chiesa, dove stanno il giovane Filippo inginocchiato e Alessio; la trabeazione dell'edificio riporta l'epigrafe «FILIPPE ADIVNGE TE AD CVR(rum) ISTVVM» e il simbolo dei Servi, una S con tre gigli; al centro, in basso vi è l'inizio della storia, con Filippo che si approccia alla chiesa, mentre, nella parte superiore, è presente la visione mariana del carro; a sinistra, Filippo, ancora inginocchiato, riceve la tonaca circondato dai primi Servi di Maria. La vicenda è racchiusa tra due file di palazzi della Firenze rinascimentale e la cupola di Brunelleschi si staglia all'orizzonte (fig. II.21). La comunità che accoglie Filippo è composta da confratelli contemporanei al pittore ed è la prima rappresentazione narrativa di una comunità solida e compatta di Servi di Maria, al di fuori delle varie *Madonne della Misericordia* o *in lode a Cristo risorto*, come nell'affresco di Treviso (fig. I.24) o nella Madonna della Misericordia del convento di Firenze, una curiosa (ma di bassissima qualità) pittura di metà Quattrocento dove la *Madonna* protegge tredici frati (fig. II.22)[238]. Inoltre, è anche la prima raffigurazione ideale della primitiva comunità dell'ordine. Come per la *Natività* di Baldovinetti, il riquadro è incorniciato da clipei con ritratti virili di due laici e quattro frati, culminanti con il Salvatore. Questi sono tra i primi ritratti compiuti da Rosselli ma è ardua identificare i soggetti; non sono però i primi esemplari di ritratti in una cornice affrescata, poiché anche nella cornice dipinta intorno al *Sant'Ansano* di Stefano d'Antonio (1440) vi sono quattro frati, anch'essi culminanti con un Cristo fanciullo benedicente (fig. II.23).

[234] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, p. 443, ivi, IV, 1976, p. 347.
[235] Si rimanda a nota 674.
[236] ASF, CRSGF, 119, 695, f. 81v; edito in Gabrielli 2007, p. 272. Purtroppo, i finti marmi sottostanti sono andati perduti per l'umidità e le alluvioni.
[237] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, I, 1997, pp. 267-269.
[238] Ad avviso di chi scrive la possibilità che i tredici frati siano i sette fondatori e i sei promotori dell'Osservanza ha poco credito rispetto a una loro interpretazione come i tredici conventi della provincia toscana.

Il pagamento che data l'affresco testimonia l'interesse dei frati e non vi sono ulteriori riferimenti documentari per avanzare ipotesi di committenza extra conventuale[239]. È indiscutibile che l'iconografia sia tratta dalla *Legenda Vulgata*, ma il dipinto riporta a una temperie culturale che modernizza l'illustrazione agiografica. Una fonte utile per l'esegesi della storia è il *Dialogus de origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae*, testo scritto da Paolo Attavanti, fine umanista e allievo di Mariano Salvini, all'incirca nel 1465. In questo dialogo Mariano e Piero Medici si confrontano sui cardini spirituali dell'ordine servita, ai quali si accosta l'elogio alla città di Firenze:

> Tunc Marianus: Principio virginum Virgo, suae viduitatis memoriam deserere volens, septem mirae sanctitatis viros, et totidem Spiritus Sancti donis repletos, tamquam sidera per universum terrarum orbem virtutum et sanctimoniae radios effundentia, ex omni civitate Florentiae elegit: a quibus praeclaram et egregiam originem ducimus; quorum memoria, vita, splendor et sanctitatis laus, uti singulare ab omnibus exemplum imitandum relicta sunt; qui Religionem hanc ita celebrem, ita decoram, nobis vendicarunt; qui hunc Ordienm futuris nobis miro amore, mira providentia servaverunt; qui tantam Ordinis gloriam in patrimonium reliquerunt; a quibus nondum nati, nondum visi, nondum creati, unice dilecti sumus. [...] denique ad templum Sancti Petri [Marie] in Cafagio, quod paraverat eis Virgo, devenerunt, ubi et nunc celeberrimum Annuntiatae altare collocatum est, quod plurimum tua ope tuaque industria extulisti. At paulo post, quum fama divulgaretur Florentinam civitatem septem praeclarissimos amisisse cives, quum praesertim maior hominum pars eorum consilio et rerum gestarum proba auctoritate regeretur, non parva cordis anxietate angebatur, eius vitae ductores repente deseruisse.
>
> P. [Petrus]: Ex Florentiane oriundi, inquit Petrus, fuerunt hi viri?
>
> M. [Marianus]: Immo haud ex obscuro loco, respondit ille. His enim, ob variarum et praeclarissimarum rerum cognitionem Sanctique Spiritus effusionem, non parva adhibebatur fides. Idcirco eximia sanctimonia mortales freti diligenter eos inquirebant. Denique, ut immortali Deo visum est, quantum invenientibus superabundaverit gaudii, tibi, o Petre, excogitandum relinquo. Nam quanta delectatio sit re investigata potiri, tibi opinor notum esse, quippe qui talium rerum periculum crebro feceris[240].

Il testo di Attavanti era un primo tentativo di forgiare la spiritualità dell'ordine, fino allora non propriamente delineata, rimarcando la centralità di Firenze e dei Sette fondatori, dei quali tracciò i profili biografici. Nell'affresco di Rosselli i brani della *Legenda Vulgata* sono interpretati alla luce di questi riferimenti umanistici e medicei, ponendosi come culmine dell'attività di valorizzazione della

[239] Gabrielli 2007, pp. 116-118, suggerisce la famiglia Benizi, che dal 1451 pagava la festa del beato Filippo, ma non vi sono elementi a supporto di tale ipotesi.
[240] Paolo Attavanti, *Dialogus de origine Ordinis Servorum ad Petrum* Cosmae; edita in MOS 1897-1930, XI, 1910, pp. 90-91.

Nunziata e della figura di Filippo Benizi, proponendo in senso innovativo l'originaria *fraternitas* e la centralità di Firenze.

3.3 Iconografia beniziana prima della beatificazione (1516)

Vasari descrive il beato Filippo come «autore di quell'Ordine de' Servi», inteso non come fondatore bensì come riformatore o istitutore[241]. Filippo Benizi, appellato santo o beato (all'epoca di Vasari c'era concordanza semantica tra i due termini), compare esplicitamente in tre contesti delle *Vite:* nell'*Incarnazione* di Piero di Cosimo, nel Chiostrino dei Voti a Firenze, nella Cappella della Madonna delle Grazie in San Marcello a Roma («San Filippo frate de' Servi e autore di quella Religione»); e, molto probabilmente, è lui il «san Filippo», accoppiato a *Sant'Agostino*, che Vasari intende decorato nelle portelle d'organo dipinte da Tintoretto per i Servi veneziani. Nel primo capitolo di questa ricerca si è discorso ampiamente di immagini beniziane risalenti a prima del 1475, come le due figure stanti anteriori al 1400 a Todi e a Firenze, in serie con altri beati a Siena e a Bologna, in coppia con Pellegrino Laziosi (a Venezia, a Prato e a Perugia) o con una beata servita (nella pergamena di Mantova). Prima della storia di Cosimo Rosselli, Filippo Benizi era già diventato il simbolo dell'ordine, che qualificava un'opera servita nel panorama cittadino. Nell'edicola di via Cialdini a Fabriano, affrescata da Ottaviano Nelli sulle mura del convento servita della città, un'immagine pubblica di inizio Quattrocento, la *Madonna col Bambino* è affiancata da San Bartolomeo e da Filippo, recante un cartiglio (fig. II.24)[242]. A metà del secolo, Filippo Benizi affiancò diversi santi, come il vescovo San Florido nella tavola tifernate di Giovanni da Piamonte (1456, Città di Castello, Santa Maria delle Grazie, fig. V.58); Sant'Agostino, la cui regola è seguita dall'ordine, nel trittico dell'Annunciazione della Santissima Annunciata di Rovato di Bartolomeo e Antonio Vivarini (1452, Varese, collezione Cagnola, fig. II.25); e nel pentittico di Michele Giambono, dipinto tra il 1443 e il 1445 per San Giacomo alla Giudecca, insieme a san Giacomo nel pannello centrale, e a san Michele, san Ludovico di Tolosa e san Giovanni evangelista in quelli laterali (fig. II.26). La tavoletta conservata nel castello di Konopiště che raffigura Filippo Benizi, identificabile dalla veste nera e dal cartiglio che lo qualifica servo della Vergine, è fuori contesto, ma l'appaiamento con un *Sant'Antonio abate* nella stessa collezione permette di intuire che le due tavole fossero parte di un pentittico – desumibile dallo stesso orientamento dei due santi – servita destinato a qualche convento

[241] In Vasari il termine autore è di derivazione dantesca, non implica il fare manuale, per il quale rimanda agli «artefici». Un buono studio sulla storia del termine "autore" è in Ascoli 2008, pp. 3-64, interessato a studiare l'uso dantesco del vocabolo.
[242] Marcelli 1995 e A. Latini, in *Ottaviano Nelli* 2021, pp. 308-311 n. 8.

dell'Italia settentrionale nella prima metà del Quattrocento (fig. II.27)[243]. Pochi anni prima dell'affresco beniziano di Rosselli, Filippo fu inserito in un altro pentittico, oggi alla Pinacoteca Civica di Budrio, dipinto da Cristoforo di Benedetto per la chiesa conventuale di San Lorenzo, nella città emiliana (fig. II.28). Questi esempi sono sufficienti per dimostrare una chiara intenzione identitaria da parte dei frati di essere riconoscibili attraverso una figura di riferimento, identificata in Filippo da Firenze. In tutte queste raffigurazioni Filippo ha attributi coerenti e molto semplici: abito nero e cartiglio o libro identificativo ove è scritto: «Servus tuus sum ego et filius ancille tue» (Salmo CXV, 6), tonsura e, al massimo, un giglio in mano.

Prima del ciclo sartesco, iniziato nel 1509, altri esempi significativi di iconografia beniziana, ma senza varianti, sono già stati introdotti in questa ricerca: nelle serie di beati serviti, quali i nielli della coperta della *Mare Magnum*, negli affreschi di Orvieto e di Ferrara e nelle miniature fiorentine, affiancato a Pellegrino da Forlì oppure in due importanti pale fiorentine, quella dell'altare maggiore e nell'*Incarnazione* di Piero di Cosimo. Ma Filippo comparve anche in altre pale importanti, come quella di Matteo di Giovanni per l'altare maggiore dei Servi di Sansepolcro, a lato dell'*Assunzione* e insieme ai santi Giovanni Battista, Lucia e Paolo (1487, fig. II.29). Soprattutto, l'Osservanza non propose alcuna variante e si conformò pienamente alle proposte più comuni.

Piuttosto, si riscontrano varianti nelle miniature e nelle incisioni. Se il capolettera della *Legenda Vulgata* del 1416 (Roma, AGOSM) non porta alcun attributo e Filippo è riconoscibile soltanto perché la storia narrata nel testo è a lui dedicata, nelle *Contitutiones Antiquae* (BNCF, Conv. Soppr., E.8.1402) è raffigurato docente di un gruppo di novizi[244]. Mentre nel *Codice Rustici* Filippo, qualificato come «santo Filippo de' Beniçi», è in adorazione della *Nunziata* miracolosa. La xilografia veneziana di ascendenza vivariniana, parte di una serie di santi e di beati di altri ordini mendicanti, conservata alla biblioteca Classense di Ravenna (inv. 28 cod. 485/V, fig. II.30), potrebbe declinare una variante osservante. Infatti, in questa incisione degli anni Sessanta del Quattrocento, Filippo, oltre ai soliti attributi, ha un sole raggiato in petto, elemento che lo assimila all'iconografia del santo agostiniano Nicola da Tolentino e che si ritrova soltanto in un altro contesto osservante, cioè la pala bergamasca di Giovanni Cariani per la chiesa di San Gottardo (1518-1521, ora a Milano, Pinacoteca di Brera, fig. II.31). Oltre all'attributo del sole in petto (che si ricorda essere presente nel niello della beata Elisabetta da Cremona), nel margine superiore del foglio ravennate compare il giovane Filippo che, inginocchiato davanti alla Vergine, seduta in umiltà su un cuscino, è da Lei vestito con l'abito dei Servi. Un simile episodio apre l'unico ciclo beniziano sopravvissuto prima di quello sartesco, cioè le storie che inquadrano la figura del beato nell'incisione del «BEATUS PHILIPUS [*sic*] DE

[243] Pujmanová 1997, pp. 118-119.
[244] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, II, 2002, p. 630; AGOSM, *Codices Potiores* I.2: O. J. Dias, in *Grati a Maria "Nunziata"* 2017, pp. 190-195.

FLORENTIA ORDINIS SERVOR(UM) (d'ora in poi *Philipus de Florentia*). L'incisione vede al centro della composizione il beato, a figura intera, stante, con in mano il giglio e un libro aperto con la solita qualifica di servo. Ma in più il beato è incoronato col triregno da Dio Padre tra due angeli e, ai suoi piedi, il demonio è calpestato. Ai margini sono raffigurati dodici miracoli del beato, sei in vita e altrettanti in morte, dall'agiografia inconsueta (fig. II.32)[245]. Oltre alla vestizione di Filippo da parte della Vergine, il miracolo di Savoia, ovvero quando gli angeli soccorrono Filippo e compagni perduti nei boschi savoiardi, Filippo penitente e il beato che impartisce la disciplina, altri sono comprensibili grazie alle didascalie, ma la difficoltà interpretativa è frutto di un canone di miracoli beniziani dimenticato perché soverchiato dal successo di quello fiorentino. Gregorio Alasia postillò un inedito e interessante commento a margine del primo tomo degli *Annales* di Giani, inerente a un ciclo simile:

> Nella chiesa nostra de' Servi di Venetia si trova un'altare consecrato an. D. 1533, dedicato al B. Filippo con una bellissima tavola, ove egli è in mezo di statura ordinaria, et attorno detta tavola a quadretti sono notati molti suoi miracoli con le parole sotto. Ma tra gli altri che non sono noti al mondo ci sono questi: cioè come S. Filippo andando per la città di Todi trovò un gentilhomo morto cascato da cavallo, e fattogli il segno della Croce si levò su sano e salvo. Item S. Filippo appare a un'apestato, fa voto di farsi frate et è liberato. Item appare sopra l'alberone d'una nave vicino a Chiozza piena de' frati che andavano al capitolo a Venezia, e libera quella da una grandissima e pericolosa fortuna[246].

La pala che vide Alasia è andata perduta ma, evidentemente, l'artista aveva tradotto l'incisione quattrocentesca in pittura e in maggiori dimensioni, a partire dal raro episodio dei frati salvati da un fortunale a Chioggia. Alla luce di questo contesto, l'episodio beniziano dipinto da Rosselli era un *unicuum* narrativo che, a maggior ragione, è da intendere come un'interpretazione fiorentina dei paragrafi della *Legenda Vulgata*, non una mera raffigurazione ma il manifesto della cultura instaurata nel convento da Mariano Salvini.

Ancora oltre a quanto visto alla Santissima Annunziata di Firenze, nel convento doveva essere collocata una pala oggi all'altare maggiore della chiesa di Santa Lucia de' Magnoli, già in San Girolamo alla Costa. In questa composizione Filippo Benizi è in primo piano, mentre la figura di sant'Anna metterza richiama l'invenzione del disegno leonardesco. Il dipinto, attribuibile ad Agnolo di Domenico di Donnino, per i volti corrucciati e le tipiche pose estrose del Bambino, doveva avere anche una predella. Parte di questa sopravvivrebbe nello scomparto con *Filippo Benizi che guarisce il lebbroso*, dipinto non rintracciato ma del quale esiste una fotografia che permette di attribuire alla

[245] Sui miracoli si vedano Gray 2012 e O' Brien 2023; per il contesto Bullen Presciutti 2023.
[246] Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.a.710, c. 49v.

stessa mano la pala e la storia beniziana (fig. II.33)[247]. Il senso iconografico della composizione, con la Madonna col Bambino, il beato Filippo Benizi, sant'Agostino, san Gregorio magno e il Battista, suggerisce un ruolo dei Servi di Firenze e lo stile inquadra un'esecuzione all'inizio del Cinquecento. Un'inedita ricevuta segnalerebbe un'attività di Agnolo di Domenico presso il convento servita: «Io Agnolo di Domenicho ò ricevuto lire cinque dal camarlingo parte di mio salario, a dì dicotto [*sic*] di luglio [1516], lire 5»[248]. Considerando che la cappella dedicata a Filippo Benizi era quella Tedaldi, con la pala di Piero di Cosimo, l'unico spazio consono rimasto per collocare una simile opera è la cappella del Capitolo dell'Annunziata, spazio concesso ai frati da Giovan Matteo Benizi nel 1496[249]. La trasformazione di questo ambiente nella cappella del Disegno negli anni Sessanta del Cinquecento chiarirebbe anche la precoce scomparsa della memoria della pala, mai attestata nei ricchi spogli documentari del convento[250]. In questa pala, Filippo è presentato senza particolari attributi, soltanto con la veste nera, un libro e il giglio, mentre lo scomparto di predella a noi noto recupera pienamente il primo miracolo che Andrea del Sarto dipinse nel quadriportico d'ingresso. Al 1516 risale anche la beatificazione di Filippo Benizi, confortando ulteriormente le ragioni della commissione della pala.

La lunga fase intermedia di elaborazione iconografica dell'immagine beniziana fin qui presentata terminò proprio con la beatificazione di Filippo e le immagini del quinto priore generale dei Servi si diffusero ulteriormente; il ciclo di Andrea del Sarto era già stato concluso e funse da esempio stilistico e iconografico.

3.4 Il ciclo beniziano di Andrea del Sarto (1509-1510)

Il 1509 fu un anno di grande lavoro nel Palazzo Apostolico a Roma: Michelangelo era da un anno sui ponteggi della volta sistina e Raffaello aveva appena cominciato a decorare le Stanze. Leonardo era a Milano e altri allievi di Verrocchio, come Perugino e Botticelli, erano nella fase calante della loro attività. Firenze poteva dirsi appagata della straordinaria stagione che aveva vissuto nel 1504, quando i tre grandi maestri erano contemporaneamente in città, Leonardo e Michelangelo si erano confrontati nelle due *Battaglie* per Palazzo Vecchio e Agnolo Doni e Maddalena Strozzi si

[247] La pala è stata attribuita anche a Mariotto Albertinelli e al Graffione (Savelli 2012, p. 43).
[248] ASF, CRSGF, 119, 1051, f. 1r. Dalla ricevuta sorgono alcuni dubbi. La sua morte è tradizionalmente assegnata al 1513 ma, come ben specificato in Forlani 1960, quello sarebbe l'anno del rogito testamentario, non per forza l'anno di morte, a maggior ragione se si pensa che il pittore era nato nel 1466 e nel 1516 avrebbe avuto cinquant'anni. Nella ricevuta Agnolo di Domenico non è qualificato come pittore ed è detto salariato, ma il suo nome non si ritrova più negli anni successivi, lasciando presuppore che la ricevuta fosse l'ultimo pagamento di una serie per una prestazione occasionale. Chi scrive ritiene che stile e iconografia si confacciano pienamente a un'opera di Agnolo di Domenico (alias Maestro di Santo Spirito) del 1516 destinata al convento servita di Firenze.
[249] ASF, CRSGF, 119, 50, ff. 17v, 24v.
[250] Si veda a riguardo il paragrafo 6.1 del capitolo 4 di questa tesi.

erano uniti nel matrimonio più prestigioso della storia dell'arte. Invece, i Servi di Maria venivano da una commissione costosa e deludente, la pala dell'altare maggiore che, nonostante tutto, era la più maestosa carpenteria del tempo. Questo è ciò che Vasari vuole far credere ai suoi lettori e non ci sono dati che ci permettano di dissentire: dopo quest'esperienza, la comunità conventuale intendeva rifarsi «con non molta spesa». Ed è in questo contesto che si inserisce la commissione del ciclo beniziano ad Andrea del Sarto, dettagliatamente raccontata da Vasari:

> Stando in quel tempo medesimo nel detto convento de' Servi et al banco delle candele un frate sagrestano, chiamato fra' Mariano dal Canto alle Macine, egli sentiva molto lodare a ognuno Andrea e dire che egli andava facendo maraviglioso acquisto nella pittura; per che pensò di cavarsi una voglia con non molta spesa. E così, tentando Andrea, che dolce e buono uomo era, nelle cose dell'onore, cominciò a mostrargli sotto spezie di carità di volerlo aiutare in cosa che egli recarebbe onore et utile, e lo farebbe conoscere per sì fatta maniera, che non sarebbe mai più povero. Aveva già molti anni innanzi nel primo cortile de' Servi fatto Alesso Baldovinetti nella facciata che fa spalle alla Nunziata una Natività di Cristo, come si è detto di sopra, e Cosimo Rosselli dall'altra parte aveva cominciato nel medesimo cortile una storia, dove San Filippo, autore di quell'Ordine de' Servi, piglia l'abito; la quale storia non aveva Cosimo condotta a fine per essere, mentre appunto la lavorava, venuto a morte. Il frate dunque, avendo volontà grande di seguitare il resto, pensò di fare con suo utile che Andrea e il Francia, i quali erano d'amici venuti concorrenti nell'arte, gareggiassino insieme e ne facessino ciascun di loro una parte: il che, oltre all'essere servito benissimo, averebbe fatto la spesa minore, et a loro le fatiche più grandi. Laonde aperto l'animo suo ad Andrea, lo persuase a pigliare quel carico, mostrandogli che per essere quel luogo publico e molto frequentato, egli sarebbe mediante cotale opera conosciuto non meno dai forestieri che dai fiorentini, e che egli perciò non doveva pensare a prezzo nessuno, anzi neanco di esserne pregato, ma più tosto di pregare altrui: e che quando egli a ciò che non volesse attendere, aveva il Francia, che per farsi conoscere aveva offerto di farle, e del prezzo rimettersi in lui. Furono questi stimoli molto gagliardi a far che Andrea si risolvesse a pigliare quel carico, essendo egli massimamente di poco animo. Ma questo ultimo del Francia l'indusse a risolversi affatto, et ad essere d'accordo mediante una scritta di tutta l'opera, perché niun altro v'entrasse. Così dunque avendolo il frate imbarcato, e datogli danari, volle che per la prima cosa egli seguitasse la vita di San Filippo, e non avesse per prezzo da lui altro che dieci ducati per ciascuna storia, dicendo che anco quelli gli dava di suo e che ciò faceva più per bene e commodo di lui che per utile o bisogno del convento. Seguitando dunque quell'opera con grandissima diligenza, come quello che più pensava all'onore che all'utile, finì del tutto in non molto tempo le prime tre storie e le scoperse: cioè, in una, quando San Filippo, già frate, riveste quell'ignudo; nell'altra, quando egli sgridando alcuni giuocatori che biastemma[va]no Dio e si ridevano di S. Filippo, facendosi beffe del suo ammonirgli, viene in un tempo una saetta dal cielo, e percosso un albero dove eglino stavano sotto all'ombra, ne uccide due e mette negl'altri incredibile spavento: alcuni con le mani alla testa si gettano sbalorditi innanzi, e altri

si mettono gridando in fuga tutti spaventati; e una femmina, uscita di sé per lo tuono della saetta e per la paura, è in fuga, tanto naturale che pare ch'ella veramente viva; et un cavallo, scioltosi a tanto rumore e spavento, fa con i salti e con un orribile movimento vedere quanto le cose improvise e che non si aspettino rechino timore e spavento; nel che tutto si conosce quanto Andrea pensasse alla varietà delle cose ne' casi che avvengono, con avvertenze certamente belle e necessarie a chi esercita la pittura. Nella terza fece quando S. Filippo cava gli spiriti da dosso a una femmina, con tutte quelle considerazioni che migliori in sì fatta azzione possono immaginarsi; onde recarono tutte queste storie ad Andrea onore grandissimo e fama. Per che inanimito, seguitò di fare due altre storie nel medesimo cortile. In una faccia è San Filippo morto et i suoi frati intorno che lo piangono, et oltre ciò un putto morto, che toccando la bara dove è San Filippo risuscita: onde vi si vede prima morto e poi risuscitato e vivo, con molto bella considerazione e naturale e propria. Nell'ultima da quella banda figurò i frati che mettono la veste di San Filippo in capo a certi fanciulli; et in questa ritrasse Andrea della Robbia scultore in un vecchio vestito di rosso, che viene chinato e con una mazza in mano; similmente vi ritrasse Luca suo figliuolo, sì come nell'altra già detta, dove è morto San Filippo, ritrasse Girolamo pur figliuolo d'Andrea, scultore e suo amicissimo, il quale è morto, non è molto, in Francia. E così, dato fine al cortile di quella banda, parendogli il prezzo poco e l'onore troppo, si risolvé licenziare il rimanente dell'opera, quantunque il frate molto se ne dolesse; ma per l'obbligo fatto non volle disobligarlo, se Andrea non gli promisse prima fare due altre storie a suo commodo [e] piacimento, e crescendogli il frate il prezzo: e così furono d'accordo.

Vasari è molto chiaro sull'ordine di esecuzione delle pitture: la prima è la *Guarigione del lebbroso*, la seconda la *Punizione dei bestemmiatori* (figg. II. 34-35). Entrambi sono caratterizzati da gestualità solenne, larghi paesaggi e un naturalismo inedito al di fuori dei tre grandi maestri. L'anno MDX sigla l'ultima lunetta e Arcangelo Giani è il primo ad attestare l'inizio del ciclo al 1509, descrivendo l'esecuzione nel biennio 1509-1510. Vasari presuppone un'interruzione tra il terzo affresco (la *Guarigione dell'ossessa*, fig. II.36) e il quarto (i *Funerali di Filippo*, fig. II.37), cioè al passaggio tra la parete settentrionale e quella occidentale. I documenti portati da Shearman chiariscono che la campagna della parete settentrionale fu rapidamente eseguita: il 30 settembre 1509 fu preparato il muro per l'affresco, il 5 novembre Nanni Unghero realizzò il ponteggio, il 19 febbraio 1510 furono dorate le mensoline[251]. Le restanti due scene furono concluse in tempi altrettanto brevi, verso la primavera, entrante il 1510 secondo il calendario fiorentino, così da giustificare la datazione apposta sull'affresco della *Devozione dei fiorentini* (fig. II.38).

Lo stacco stilistico tra le prime due storie e le ultime due è evidente e la terza equilibra il passaggio tra le due configurazioni, grazie all'apertura paesistica al centro: lo sfondato paesistico di

[251] Shearman 1965, II, pp. 388-389 docc. 11-14. In generale, sulle novità sartesche nel ciclo beniziano si rimanda a Natali 2013.

ariosa prospettiva e la centralità della figura del beato vengono meno; i miracoli hanno luogo su un palcoscenico con numerosi attori distribuiti simmetricamente davanti a un'architettura classicheggiante e dalla rigida prospettiva centrale. Il breve stacco (o meglio, il passaggio di parete) permise a Vasari di caratterizzare Andrea («Per che inanimito, seguitò di fare due altre storie nel medesimo cortile») piuttosto che per segnare un salto temporale. L'aggiunta di criptoritratti nella *Guarigione dell'ossessa*, nei *Funerali di Filippo* e nella *Devozione dei fiorentini alle reliquie di Filippo* permise a Vasari di contestualizzare le storie nel loro *milieu* culturale, affine ai della Robbia.

3.5 Andrea di Cosimo Feltrini e le partiture decorative alla Santissima Annunziata

Accanto ai due cicli maggiori, mariano e beniziano, il quadriportico è stato decorato con grottesche e figure, dipinte con una grande attenzione al dettaglio: i motivi a grottesche si uniformano nello spazio senza soffocarlo, i sei personaggi vetero-testamentari troneggiano solennemente pur nella loro semplicità compositiva (David, Noè, Isaia, Daniele, Giona, Giosuè), il *trompe-l'œil* di una finestra con vaso e un frate incappucciato che legge un libro e accoglie compiaciuto chi si ferma a guardarlo temperano la solennità del luogo con una delicatezza inedita, che permette al visitatore di essere accolto con familiarità pur conservando l'austera devozione (figg. II.39-40). L'attribuzione di questa decorazione è data ad Andrea di Cosimo Feltrini a partire da Cinelli: «Andrea di Cosimo pittor antico dipinse le grottesche, o tondi, che sono ne' peducci delle volte di questo cortile ne' quali si veggono: Noè, Giosuè, Iona, Moisè, ed altri SS. PP. del Vecchio Testamento assai bene»[252], ripetuto pedissequamente da Richa e da Tonini[253]. Quest'ultimo aggiunge: «Piero di Cosimo fece dipingere a sue spese il tetto e i vani delle finestrelle da maestro Chimenti dipintore; e che sopra vi costruì alcune stanzette, per quando gli talentava ritirarvisi a spirituali esercizi»[254]. Effettivamente il punto focale di questa porzione superiore della decorazione è l'iscrizione: «PETRVS COSMI F. DE MEDICIS HOC ATRIVM ORNAVIT». Se fosse genuina, sarebbe da collocare dopo la conclusione dell'edificazione del quadriportico nel 1459, parallelamente all'affresco di Baldovinetti, ma potrebbe essere stata aggiunta in un secondo tempo, a inizio Cinquecento[255]. Infatti, gli unici documenti che attestano i lavori per le partiture decorative sono alcune ricevute del 1510:

[252] Bocchi-Cinelli 1677, p. 418.
[253] Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 60; Tonini 1876, p. 9.
[254] Tonini 1876, p. 9.
[255] Un restauro abbastanza consistente fu eseguito nei primi anni Ottanta dell'Ottocento; durante questo intervento sembra siano stati effettuati rimaneggiamenti ed estese ridipinture, tra cui gli ornati a fogliami nei triangoli tra le arcate e le cornici.

19 febbraio 1509 (1510): «A spese di muraglia questo dì decto lire undici soldi due sono per 300 pezi d'oro in su lo stagno per dorare e bechatelli del chiostro della Nuntiata, portò Innocentio di Giovanni, contanti lire 11 soldi 2».

17 settembre 1510: «A spese di muraglia questo dì decto fiorini due larghi a Andrea dipintore per oro per dorare e capitelli del chiostricino».

6 dicembre 1510: «A spese di muraglia lire tre soldi dieci hebbe Andrea dipintore per comprare oro per […] capitelli del chiostricino»[256].

Questi riferimenti descrivono soltanto la doratura dei capitelli e dei beccatelli del chiostricino, ma non vi sono difficoltà a estendere il lavoro anche alle restanti partiture, inquadrando in tal modo le decorazioni della fascia superiore nello stesso momento del ciclo beniziano del Sarto. Quanto riferito da Tonini – senza note –, ovvero un intervento di maestro Chimenti, identificabile con Clemente di Lorenzo Rosselli (1416-1482)[257], sotto Piero di Cosimo Medici, dovrebbe recuperare un passo delle *Memorie* di Biffoli, che all'anno 1457 spiega: «Le pitture che sono intorno all'antiporto, dico la dipintura del tetto e lassù alto intorno alle finestre, come profeti, armi di palle e simili, le dipinse maestro Chimenti pittore el magnifico Piero di Cosimo fece la spesa, come al libro della fabrica della cappella si vede»[258]. Ma Biffoli, pur nella sua precisione documentaria, non pensa alla possibilità di una sovrapposizione tra i lavori. Tutto l'insieme decorativo, anche il frate servita e il vaso di fiori alle finte finestre, sono coerenti con la fase di Feltrini piuttosto che con una precedente. È plausibile che Andrea avesse coperto le decorazioni esistenti alle finestre e non avesse toccato il tetto dipinto.

A Feltrini deve essere assegnata anche la volta della campata antistante la *Vestizione di Filippo*, affrescata con quattro beati serviti, la cui identificazione è di difficile comprensione a causa del cattivo stato di conservazione. Le quattro figure sono assai interessanti perché, se fossero quattro beati (in realtà una figura sembra essere femminile) corrisponderebbero al canone di Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì, Giacomo Filippo da Faenza e Francesco da Siena in voga a fine Quattrocento-inizio Cinquecento (fig. I.54), pubblicamente esposto nel cuore della spiritualità servitana. L'insieme delle pitture si qualifica come una decorazione originale nella Firenze di inizio Cinquecento ma, nella sua puntuale descrizione del quadriportico d'ingresso, Vasari non parla espressamente della decorazione nell'antiporto. Piuttosto, nella vita di Andrea, unita a quella di Morto da Feltre, sono portati altri suoi lavori alla Santissima Annunziata:

Fece di chiaro scuro la facciata della chiesa de' frati de' Servi, dove fece fare in dua nic[c]hie a Tomaso di Stefano pittore l'Angelo che annunzia la Vergine; e nel cortile dove son le storie di San

[256] ASF, CRSGF, 119, 702, f. 152v; ivi, 704, ff. 47v, 63v, editi in Shearman 1965, II, p. 389 docc. 14-16.
[257] Colnaghi 1928, p. 231.
[258] ASF, CRSGF, 119, 59, Memorie, f. 7v.

> Filippo e della Nostra Donna fatte da Andrea del Sarto, fra le due porte fecie un'arme bellissima di papa Leone X[259].

L'aretino è estremamente parco di informazioni su Feltrini all'Annunziata, il quale condusse molte altre attività, affatto secondarie, così presentate in ordine cronologico: le cortine dell'altare maggiore (1509), le grottesche e i tondi nel Chiostrino dei Voti (1510), la decorazione della facciata (1510-1511), le spalliere dell'orto (1512), le insegne di Leone X nel chiostro grande (1513, insieme a Rosso Fiorentino), le insegne di Leone X nel portico antistante la piazza (1513, insieme a Pontormo), le insegne di Leone X nel chiostrino (1513). Come già notato dalla storiografia precedente, la sua attività all'Annunziata si conferma *trait-d'union* tra la fase tarda di Cosimo Rosselli e Andrea del Sarto con la sua bottega; la collaborazione con il Sarto proseguì anche nel *Cenacolo* di San Salvi, nella villa medicea di Poggio a Caiano e nel Chiostro dello Scalzo, a riprova della proficua relazione che si era instaurata tra i due Andrea[260]. Curiosamente, Vasari presenta soltanto due lavori nella biografia di Feltrini (la facciata e l'arme di Leone X nel chiostrino), ne tace due (le grottesche del chiostrino, le spalliere dell'orto), ne equivoca uno inserendolo in altra sede (le cortine) e introduce l'altra arme pontificia nella vita di Pontormo e, in quella di Rosso, tace la sua presenza nella pittura dell'arme di Leone X nel chiostro grande. In generale, Vasari, pur essendo ben informato, frammenta l'attività di Feltrini, forse al fine di valorizzare l'artista, presentandolo come comprimario d'eccellenza.

Il primo lavoro servita di Feltrini furono le cortine per l'altare maggiore, descritte da Vasari come frutto della collaborazione tra Andrea del Sarto e Franciabigio, escludendo Andrea di Giovanni:

> In fra i quali piacque più che quella di tutti gl'altri ad Andrea la natura e conversazione del Francia Bigio pittore, e parimente al Francia quella d'Andrea; onde, fatti amici, Andrea disse al Francia che non poteva più sopportare la stranezza di Piero già vecchio, e che voleva perciò tòrre una stanza da sé, la quale cosa udendo il Francia, che era forzato a fare il medesimo perché Mariotto Albertinelli suo maestro aveva abbandonata l'arte della pittura, disse al suo compagno Andrea che anch'egli aveva bisogno di stanza, e che sarebbe con comodo dell'uno e dell'altro ridursi insieme. Avendo essi addunque tolta una stanza alla piazza del Grano, condussero molte opere di compagnia, una delle quali furono le cortine che cuoprono l'altar maggior delle tavole de' Servi, le quali furono allogate loro da un sagrestano, strettissimo parente del Francia; nelle quali tele dipinsero, in quella che è volta verso il coro una Nostra Donna annunziata, e nell'altra, che è dinanzi, un Cristo diposto di croce, simile a quello che è nella tavola che quivi era di mano di Filippo e di Pietro Perugino[261].

[259] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 522. La citazione è soltanto nella Giuntina.
[260] Thiem, Thiem 1961.
[261] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 334-335.

In questo caso, il passo vasariano, piuttosto che presentare dati analitici riporta utili aneddoti sulle origini dell'attività dei due pittori fiorentini. Le prime conversazioni tra i due ebbero luogo in Palazzo Vecchio, di fronte alle due battaglie di Leonardo e di Michelangelo, la «scuola del mondo» di celliniana memoria, a indicazione del nuovo corso che avrebbe intrapreso la pittura fiorentina. Le novità dei due grandi maestri sono antitetiche all'atmosfera rarefatta nelle botteghe dei due loro maestri, Piero di Cosimo e Mariotto Albertinelli; la nuova linfa artistica aveva bisogno di scaturire autonoma dalla vecchia scuola. L'errore vasariano di riconoscere le cortine dell'altare maggiore dell'Annunziata come il prodotto più significativo della «compagnia» Sarto-Franciabigio non dovrebbe essere un caso: oltre che a essere destinate al polittico più maestoso di Firenze, quest'ultimo era anche la cerniera tra il Rinascimento maturo e la Maniera moderna, qualificando Filippino Lippi e Pietro Perugino punti di riferimento imprescindibili da copiare.

Già Eliseo Biffoli, nelle sue *Memorie*, ricordava che: «La facciata della [s*ic*] di fuori, dov'è quella Nuntiata, la dipinse maestro Andrea di Giovanni dipintore e, per dipignere quella e le cortine dell'altare grande hebbe di pagamento lire 329. Di qui si vede l'errore di quegli [ovvero Vasari], che le cortigine [*sic*] dell'altar le dipingesse Andrea del Sarto; questo Andrea si chiamava Andrea d'Agnolo, e quello che dipinse fu Andrea di Giovanni»[262]. I pagamenti sono stati pubblicati da Shearman:

> 11 marzo 1508 (1509): «A Andrea di Giovanni dipintore a dì 11 di detto fiorini duo d'oro sono per parte di pintura dela vella del'altare magiore, portò lui contanti lire 14»;
>
> 22 marzo 1508 (1509): «A Andrea di Giovanni fiorini due larghi d'oro in.oro sono per suo conto per avere dipinto le cortine dell'altare, portò lui detto lire 14»;
>
> 29 marzo 1509: «A Andrea di Giovanni dipintore a dì 29 detto, fiorini quattro d'oro in.oro sono per conto delle vele fatte all'alltare grande, portò lui detto contanti lire 28»;
>
> 7 aprile 1509: «A Andrea di Giovanni fiorini quatro larghi d'oro in.oro portò lui detto sono per parte di dipintura delle vele dell'alltare grande, portò lui decto contanti lire 28»;
>
> 28 aprile 1509: «A Andrea di Giovanni dipintore fiorini tre larghi d'oro in oro sono per conto delle cortine e delle vele, portò lui decto lire 21»;
>
> 2 agosto 1509: «A Andrea di Giovanni dipintore fiorini due larghi d'oro in oro sono per ogni suo resto per avere dipinto le vele dell'alltare grande, portò lui decto lire 14»[263].

I documenti assicurano che a Feltrini fossero state commissionate sia le vele che le cortine, distinzione lessicale che distingue i drappi che si aprivano lateralmente (vele), da quelli che coprivano le due

[262] Biffoli 1587, ed. Ircani Menichini 2019, p. 26 (f. 12r).
[263] ASF, CRSGF, 119, 702, ff. 103v, 105v, 107v, 108v, 124v; editi in Shearman 1965, II, p. 388 docc. 4-8, 10.

fronti del polittico (cortine). Non è impossibile che Andrea di Cosimo avesse subappaltato le cortine alla coppia Sarto-Franciabigio ma, dai documenti, non emerge niente di simile. Il destino di queste tele fu gramo: da un pagamento dei frati a un sarto si scopre che le stesse erano già state rosicchiate dai topi il 2 gennaio 1535 (stile comune): «A dì 2, a spese di sacrestia, lire una, portò maestro Nicolò sarto, per averli racconcio li cortine de l'altare maggiore che erano rose da.ttopi, in tutto lire 1»[264]. Vasari ebbe occasione di vedere i tendaggi negli anni Trenta e li descrisse con contezza, ma questi non resistettero oltre. Come già sottolineato da Shearman, sarebbe inconsueto se Feltrini, nelle cortine, avesse dipinto in autonomia composizioni così ricche di figure umane come quelle descritte da Vasari[265]. Eppure, i protagonisti vetero-testamentari nel chiostrino tradiscono sufficientemente un apprendistato presso Cosimo Rosselli per confermare una pratica figurativa di Feltrini che, tuttavia, evidentemente, non era minimamente all'altezza della sua capacità di dipingere grottesche e partiture decorative. Quindi, non è improbabile che le cortine avessero visto l'intervento del Sarto e di Franciabigio, così come gli stemmi leonini ricevettero sicuramente l'intervento di Pontormo e di Rosso.

Il passo vasariano sulle cortine dell'Annunziata contiene un altro dettaglio di grande utilità se fosse risolvibile: lo «strettissimo parente del Francia», la cui identità rimane oscura anche dopo la ricerca documentaria. Il nome completo di Franciabigio è Francesco di Cristofano, figlio di Cristofano di Francesco da Milano, tessitore di panni di lino[266]; parrebbe opportuno cercare tra i frati «figli di Francesco» un possibile zio paterno, mentre il nome della madre rimane ignoto. L'unico frate fiorentino con un simile patronimico è un certo Lattanzio di Francesco, che si riscontra assai spesso intorno agli anni Trenta del Cinquecento. Tra i milanesi un Cristofano di Giuliano da Milano gestì il banco delle candele all'altare della Nunziata da gennaio 1481 (1482) a luglio 1482 e, ancora, da agosto 1489 a settembre 1490[267]; altri due frati di Milano, Stefano e Giovanni Angelo, sono segnalati in convento tra il 1516 e il 1518, ma non si può avanzare nessun approfondimento sul fronte della statura culturale di questi frati[268].

Accanto ai due Andrea dipintori, per la decorazione del chiostricino, emerge il ruolo fondamentale del carpentiere Giovanni d'Alesso, ovvero Nanni Unghero, figura che si ritrova frequentemente nei pagamenti del convento servita anche dal 1516 al 1522, con una generica funzione di salariato

[264] ACSA, A.17.44, 1529-1535, f. 88r.
[265] Shearman 1965, II, p. 316.
[266] Sulla famiglia di Franciabigio cfr. McKillop 1974, pp. 4-6.
[267] Per Lattanzio di Francesco si consiglia di tracciare la sua presenza a partire da: ASF, CRSGF, 119, 1053, *passim*, Cristofano di Giuliano è in Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.VIII.24.
[268] ASF, CRSGF, 119, 1051, ff. 22v, 28r. Stefano da Milano compare nei pagamenti di un *Cristo deposto* e di un *Crocifisso* di Baccio da Montelupo, dipinto da Andrea Feltrini, ivi, 701, ff. 52r-54r, e ivi, 199, ff. 40r-40v, 42r, 46r-46v; editi in ultimo luogo in Lucidi 2022, p. 470 docc. 7-8.

tuttofare, parallela a quella di Feltrini[269]. Il suo lavoro principale all'Annunziata fu senza dubbio l'intaglio del profilo decorativo dell'organo vecchio, ancora esistente *in cornu Epistolae* e apparentemente in buono stato di conservazione. La commissione iniziò nel giugno 1510: «Giovanni d'Alesso legnaiolo questo dì decto, dua fiorini d'oro sono per conto della commessa dell'organo, portò frate Thomasino»[270]. L'organo fu concluso nel 1521 e, secondo Eliseo Biffoli, l'anno successivo «Andrea di Giovanni di Raffaello di Biagio dipintore mette d'oro l'organo per denari 122 d'oro in oro, sono lire 854, Campione B». Il 5 marzo 1558 spetta a suo figlio «Mariotto di Giovanni dipintore mettere oro all'organo» (fig. II.41)[271]. La segnatura «Rosso B» si riferisce al perduto *Libro di debitori e creditori*, 1511-1523, altresì detto Campione Rosso segnato B. Il lungo nome «Andrea di Giovanni di Raffaello di Biagio» sembra un pasticcio di Biffoli, che dovrebbe essere letto come Andrea di Giovanni Feltrini e Raffaello di Biagio, quindi il collaboratore di Feltrini per dorare e dipingere le statue mugellane di Baccio da Montelupo, che andrebbe a confermare un pagamento a un certo Raffaello indoratore per l'indoratura dell'organo[272].

Infine, nella vita di Morto e di Feltrini, Vasari attribuisce a Morto un lavoro che «Fece a maestro Valerio frate de' Servi, un vano d'una spalliera che fu cosa bellissima»[273]. La specifica al passato remoto «che fu cosa bellissima» fa pensare che Vasari avesse visto tali decorazioni in gioventù ma che già nel 1550 – la citazione è in entrambe le edizioni, identica – non ci fossero più. Eppure, il riferimento riferisce di un lavoro di altissima qualità, non attestato per via documentaria e il passo vasariano non offre alcun indizio ulteriore per avanzare un'identificazione. Sicuramente, non sono le due grottesche ritrovate all'inizio del Duemila in un vano ora inglobato nell'Istituto Geografico Militare, per niente bellissime come vorrebbe Vasari[274]. Eppure, il riferimento parla di un frate Valerio, effettivamente presente in convento a inizio Cinquecento e figura molto attiva nell'ambito della committenza artistica. Dagli Spogli Tozzi emerge che Valerio, figlio di Fruosino, fu novizio nel 1488, nel 1503 predicò al pulpito della Cattedrale di Firenze e nel 1520 si tagliò una gamba (questo curioso dettaglio sarà importante per identificare cronologicamente alcuni affreschi sarteschi) e morì l'anno successivo[275]. Da maggio 1498 a giugno 1499 fu camerlengo del convento quando frate Mariano dal Canto alle Macine era sagrestano e nel 1502 fu priore[276]. Se la spalliera citata da Vasari

[269] Si veda ASF, CRSGF, 119, 1051, passim, e ACSA, A.17.42, 1524-1527, 54r, 110v. Mi approprio della considerazione sul ruolo di tuttofare dei due artisti già avanzata in Shearman 1960, p. 155.
[270] ASF, CRSGF, 119, 704, f. 49r, si ripete una cosa simile a febbraio 1510 (1511), ivi, f. 67v, ad aprile 1511, ivi, f. 70v, e il 27 giugno 1511, f. 86r; cfr anche ivi, f.112v.
[271] ASF, CRSGF, 119, 59, Ricordi, f. 20v. Le successive vicende dell'organo sono descritte in Filice 2014, la quale non considera i documenti qui presentati.
[272] ASF, CRSGF, 119, 122, f. 37r.
[273] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 519.
[274] La bizzarra identificazione è in Del Meglio, Manescalchi 2005, pp. 127-134.
[275] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*.
[276] Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.VIII.24, ff. 185v-192v, e Tozzi, ed. Giannini 1905, p. 43.

rimane un mistero, dallo spoglio documentario emerge una figura di committente. Fu lui a donare nel 1506 alla Badia di San Godenzo alcune sculture scolpite da Baccio da Montelupo e dipinte da Andrea di Giovanni e dal collaboratore Raffaello: il *San Sebastiano*, l'unica opera ancora esistente in chiesa (fig. II.42), e i busti di Cristo, della Vergine, di Giovanni Evangelista, dei santi Gaudenzio, Marziano, Luciano, due figure grandi di San Giovanni Battista e San Girolamo, e sei pannelli con le *Storie di san Godenzo*[277]. L'inventario *post mortem* di frate Valerio, stilato il 6 gennaio 1520 (1521) elenca tre quadretti venduti a Francesco del Giocondo: «una sancta Maria Maddalena di terra non dipinta a Francesco del Giocondo per lire 15», «un quadretto di noce dorato con dentro una Nostra Donna con 6 sancti a Francesco del Giocondo» e «un quadretto di terra con la hystoria di sancto Bastiano, a Francesco del Giocondo, per lire 3»[278]. Anche se non è chiaro il riferimento vasariano alle grottesche, Valerio si scopre essere un assiduo committente amante dei rilievi, in legno e in terra.

I restanti lavori serviti di Andrea di Cosimo introducono un'inedita figura di un frate artista (la decorazione della facciata), sono utili al contesto di Andrea del Sarto (le grottesche nell'orto) e aprono le attività dei due giovani Pontormo e Rosso (gli stemmi leonini).

3.6 Frate Tommaso di Stefano da Firenze (non il Lunetti, forse il Maestro di Marradi?)

Nella vita di Andrea di Cosimo Feltrini, Vasari inserì un brano molto breve ma che sollecita vaste considerazioni grazie all'interpolazione con le fonti servite:

> Fece [Andrea di Cosimo] di chiaro scuro la facciata della chiesa de' frati de' Servi, dove fece fare in dua nichie a Tomaso di Stefano pittore l'Angelo che annunzia la Vergine[279].

Apparentemente, il passo sembra di facile interpretazione: il ventenne Tommaso di Stefano Lunetti, nato a Firenze il 1° gennaio 1490, aiutò il Feltrini a decorare la facciata della Santissima Annunziata, proprio durante la campagna di Andrea del Sarto nel quadriportico[280]. I conti del convento confermano la partecipazione di un certo Tommaso, come annotato da Vasari, ma costui era un frate:

[277] ASF, CRSGF, 119, 51, ff. 7r-7v: «Copia di uno chonto di spese fatte da maestro Valerio di maestro Fruosino nostro frate alla Badia di S. Ghaldenzio e per ornamento della chiesa, le quale cose detto maestro Valerio dona alla detta badia a servitio del chulto divino», ultima edizione in Lucidi 2022, pp. 470-471 doc. 10, 419-420 cat. 16 (San Sebastiano), da rifiutare la paternità di Baccio da Montelupo per il *Busto di Cristo*, ivi, pp. 420-421 cat. 17.
[278] ASF, CRSGF, 119, 51, 107v-108r.
[279] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 522.
[280] Da Gai 2006.

18 giugno 1510: Andrea di Giovanni dipintore questo dì decto fiorini quatro sono per conto della faccia della chiesa, porto frate Thomasino contanti lire 24.

9 febbraio 1510 (1511): Io fra Tomaso questo dì fiorini sei larghi d'oro sono per parte della faccia della chiesa, porto Andrea di Giovanni contanti lire 36.

3 maggio 1511: Spese di muraglia [cassato] di faciata questo dì decto fiorini quatro d'oro lungho sono parte d'oro e azurro per la facciata, porto Andrea dipintore, contanti lire 28.

18 giugno 1511: Andrea dipintore questo dì fiorini sette d'oro largo sono per ogni suo resto della facciata cioè d'oro comprato e azurro e sua faticha, porto fra Tomaso contanti lire 49[281].

Negli *Annales*, Giani propone una spiegazione approfondita che è coerente ai conti conventuali che segnalano la presenza di tale frate Tommaso:

[*ad annum* 1508-1509] Similiter etiam frater Thomas nostri Ordinis Florentini qui in componendis imaginibus, bustis, et votis ea in Ecclesia offerendis, nec non arte pictoria plurimum callebat, miro artificio super prospectum, et faciem ecclesiae gipso, argilla, et auro magnam ipsius Annunciatae imaginem, cum angelo depinxit, quam nostro hoc aevo aperti aeris, temporisque iniuria vix conspicere liceat. Is ipse pater Thomas miro artificio hoc eodem tempore statuam Innocentii VIII complevit; imagines ducis Lotaringiae, principis Burgundiae, regumque Pannoniae, Peloponesi, Navarriae, Dacie, nec non Francisci Sfortiae et Blancae, mediolani ducum, partim restauravit, partim de novo composuit[282].

L'annalista descrive più dettagliatamente la facciata, sottolineando che le intemperie avevano già gravemente rovinato la decorazione a inizio Seicento. Il gruppo dell'*Annuncio* era in gesso, argilla e oro. Il Feltrini fu coadiuvato da tal frate Tommaso fiorentino de' Servi, il quale, a detta dell'annalista, fu abilissimo nel comporre immagini, busti ed ex-voto e fu anche abilissimo nell'arte della pittura e assai pratico nell'arte della prospettiva. Ma, soprattutto, fu noto come plasticatore di voti in cera, avendo realizzato le immagini di Innocenzo VIII, dei regnanti di Lorena, Borgogna, Ungheria, Morea, Navarra, Romania, di Francesco Sforza e della moglie Bianca Maria Visconti. La presenza di Innocenzo VIII permette di collocare l'attività da ceraiolo verso gli anni Ottanta del Quattrocento. Tale esperienza è coerente con i lavori per la facciata dell'Annunziata, per la quale eseguì due statue in gesso e argilla. Ed effettivamente nei pagamenti per la facciata compare «fra Thomasino», non soltanto come amministratore, ma proprio come collaboratore di Andrea di Giovanni.

[281] ASF, CRSGF, 119, 704, ff. 49r, 78v, 84r, sono annotate ma non edite in Shearman 1960, nota 36 (p. 156), mentre quella a f. 67v è inedita.
[282] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 78v. Questo brano è riportato anche in Roschini 1976, p. 219.

Da dove prese Giani tali informazioni? Probabilmente dallo stesso Vasari, da una fonte perduta che elencava i "boti" e i loro artefici e da Cosimo Favilla, diretto testimone dell'attività del frate artista, che nel 1511 scrisse:

> [Thomas sacerdos optimus magister imaginum] Verum mos cum sit et consuetudo ut qui opem de supera Virgine sumpsere in templo aliquam imaginem reliquant ad perpetuam suscepti beneficii memoriam conservandam: a Thoma sacerdote ordinis Servorum in componendis imaginibus omnium peritissimo tanto excerta effigies artificio confecta ut a vivente Iuliano illa minime differre videretur. Haec ubi exposita fuit ita palam omnibus: ut sine impedimento cuncti eam possent intueri non dici potest: quantam ea prae se gratiam ferret: et qua cupide a singulis et qua affectate spectaretur, ut qui praesentia Iuliani absentis funi non valerent: ficto tamen simulacro cum voluptatae fuerentur. In quo sic erat effigies hominis expressa, ut eum tamquam esset praesens venerarentur[283].

Favilla, elencando i voti all'altare della *Nunziata*, descrisse quello di Giuliano de' Medici posto in chiesa dopo la congiura dei Pazzi (1478), mirabilmente eseguito da Tommaso per somigliare al vero, tanto da commuovere i sostenitori e far arrabbiare i detrattori dei Magnifici. In questo modo, l'attività di frate Tommaso si inquadra precisamente tra il 1478 e il 1511: costui fu un plasticatore per via di porre e, soprattutto, fu una personalità ben distinta da Tommaso di Stefano Lunetti. Coerentemente, nel profilo biografico dedicato a questi, inserito nella vita di Lorenzo di Credi, Vasari non menziona il lavoro per la facciata dell'Annunziata:

> Ma perché del Sogliano si parlerà in altro luogo, dirò quanto a Tommaso ch'egli imitò molto nella pulitezza il suo maestro e fece in Fiorenza e fuori molte opere; nella villa d'Arcetri a Marco del Nero una tavola d'una Natività di Cristo condotta molto pulitamente. Ma la principal professione di Tommaso fu col tempo di dipignere drapperie, onde lavorò i drappelloni meglio che alcun'altro. E perché Stefano, padre di Tommaso, era stato miniatore et anco aveva fatto qualche cosa d'architettura, Tommaso per imitarlo condusse dopo la morte di esso suo padre il ponte a Sieve, lontano a Fiorenza X miglia, che allora era per una piena rovinato; e similmente quello di S. Piero a ponte in sul fiume di Bisenzio, che è una bell'opera. E dopo molte fabriche fatte per monasterii et altri luoghi, ultimamente, essendo architettore dell'Arte della Lana, fece il modello delle case nuove che fece fare quell'Arte dietro alla Nunziata; e finalmente si morì essendo già vecchio di 70 anni o più, l'anno 1564, e fu sepolto in S. Marco, dove fu onorevolmente accompagnato dall'Accademia del Disegno[284].

[283] BNCF, Conv. Soppr., C.I.1458, f. 97r.
[284] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 302-303.

Un primo lavoro di Lunetti appresso il Feltrini non sarebbe stato in conflitto con la sua biografia, essendo nato nel 1490 e deceduto nel 1564, ma quest'ipotesi, evidentemente, decade grazie alle fonti servite.

Dell'opera in facciata rimane traccia soltanto in due prospettive ambientali. L'*Annunciazione* di frate Tommaso si vede molto chiaramente nel dettaglio di un affresco coevo, l'*Annunciazione* della cappella dei Priori in Palazzo Vecchio, affrescata da Ridolfo del Ghirlandaio nel 1512, due o tre anni dopo la realizzazione della decorazione in facciata. Questo dettaglio fotografa l'opera perduta con lucidità e garantisce la bontà delle fonti portate (fig. II.43). L'*Annunciata*, ma non l'*Angelo annunciante*, si intravede anche nello sfondo della *Cena in casa del Fariseo* che Santi di Tito affrescò nel refettorio dell'Annunziata (fig. V.5), ma la mancanza di precisione e la parzialità della visione non sostituiscono né il dettaglio del Ghirlandaio né la testimonianza diretta di Giani. Similmente, i dettagli della mappa di Firenze del Buonsignori e della veduta di Firenze che Stradano dipinse nell'affresco dell'*Assedio di Firenze da parte di Cosimo I* in Palazzo Vecchio sono troppo minuti per aggiungere una proficua comprensione dell'opera.

Preso atto dell'esistenza di un frate Tommaso di Stefano ben distinto da Lunetti, l'analisi si può approfondire. Innanzitutto, Vasari lo qualificava come pittore e anche Giani, senza addentrarsi nella questione, considerava frate Tommaso un importante pittore e pratico di prospettiva e lo ripeté nel presentare il frate pittore Zanobi Pitti: «quemadmodum in eisdem pingendis imaginibus plurimum valuit olim f. Thomas Florentinus et nuper f. Zanobius Pithius pictoriae artis professor»[285]. Per gli anni in questione, nei registri del convento della Santissima Annunziata si trova un frate Tommaso miniatore. Così al 7 aprile 1507: «A frate Thomaso fiorini uno largo d'oro in oro sono per suo conto per avere miniato la musica, portò lui detto. Lire 7»[286]. E, anche nel caso del contesto miniatorio, si ravvisa una confusione notevole tra il frate artista e il Lunetti nell'interpretare i registri della fiorentina Compagnia della Purificazione e di San Zanobi, editi da Mirella Levi d'Ancona. La studiosa ritrovò numerose segnalazioni di un Tommaso di Stefano miniatore, da lei ritenuto il Lunetti. Il problema è che i conti registrano una frequentazione costante di Tommaso miniatore e dipintore dal 1501 al 1514, molto intensa tra il 1501 e il 1508, quando è sollecitatore dei novizi (1501), sagrestano delle laudi (1502), infermiere (1507), ancora sollecitatore e infermiere (1508) e contribuì alle spese della compagnia dal 1506 al 1509[287]. Considerando che in quel periodo il Lunetti aveva dagli 11 ai 18 anni, è impossibile che fosse lui il tal Tommaso di Stefano, nonostante l'importanza della sua famiglia, essendo figlio di Stefano di Tommaso e pronipote da parte materna di Gherardo e Monte di Giovanni, tutti notissimi miniatori. Tra i conti presentati da Levi d'Ancona si scopre che Tommaso di Stefano

[285] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 170r.
[286] ASF, CRSGF, 119, 701, f. 147r; edito in Levi d'Ancona 1962, p. 246.
[287] Ivi, pp. 250-251.

abbandonò la Compagnia di San Zanobi nel 1514, ma "ritornò" nel 1519 per restaurare un «Bambino che porta in mano la Vergine Maria [*sic*]»: ad avviso di chi scrive, soltanto in quest'ultimo riferimento si deve leggere il Lunetti, ma non nelle restanti presenze dal 1501 al 1514, riferibili a un artista più anziano e maturo, che aveva un reddito autonomo frutto del proprio lavoro[288]. L'insieme dei documenti raccolti propone di vedere in Tommaso di Stefano il frate, il plasticatore e il miniatore. Purtroppo, per queste attività artistiche, non vi è una testimonianza stilistica che ancori il nome a qualche opera concreta e permetta di avanzare proposte stilistiche. Pur senza opere sopravvissute o identificate, il profilo di Tommaso di Stefano si definisce come pittore, prospettico, miniatore, frate servita, attivo tra il 1478 e il 1514[289].

Negli spogli Tozzi si incontrano alcuni frati e novizi chiamati Tommaso alla Santissima Annunziata: un Tommaso è novizio negli anni 1470 e 1472, nel 1475 è novizio Tommaso Gionnello, nel 1476 Tommaso è ancora novizio e nel 1478 muore frate Tommaso. Nel 1493 è in convento un Tommaso di Masino da Firenze, da ritenere il Tommaso di Tommaso morto nel 1511[290]. In un elenco di frati del convento fiorentino nel 1510, il frate Tommaso presente è da ritenere Tommaso di Tommaso, morto l'anno successivo[291]. Questa precisazione è importantissima in quanto il nostro Tommaso di Stefano nel 1510 non sembra fosse di stanza a Firenze e, quindi, giunse appositamente in città per i lavori in facciata. Per contro, le frequenti presenze di novizi negli anni 1470-1476 (prima del boto di Giuliano de' Medici) confermano che vi erano almeno due Tommaso novizi a Firenze, il nostro Tommaso di Stefano e un altro, forse quello morto nel 1478 o Tommaso di Tommaso morto nel 1511. In ogni caso, Tozzi segnala un altro Tommaso novizio negli anni 1488-1490, sicuramente un'altra persona diversa dal nostro artista, ma che assicura che i frati Tommaso non mancassero alla fine del Quattrocento.

Il profilo dell'artista Tommaso di Stefano si potrebbe accostare a un pittore dall'identità sconosciuta ma legato a Taddeo Adimari, un frate servita fattosi vallombrosano: il Maestro di Marradi. Questa ignota figura di pittore ghirlandaiesco deve il suo nome al corpus pittorico che produsse per Taddeo Adimari, abate del monastero vallombrosano di Santa Reparata a Marradi dal 1485 al 1527. Ma Taddeo Adimari, come è stato presentato nel precedente capitolo, fu allievo di Mariano Salvini e precoce letterato, come indicato dall'antiporta del suo *De origine ordinis Servorum*

[288] *Ibidem*.
[289] Mentre, per l'attività miniatoria di Tommaso di Stefano Lunetti, non attestata da Vasari ma altamente probabile considerato il retroterra familiare, rimangono valide le proposte in Garzelli 1985, I, pp. 336-337, II, pp. 678-679 ill. 1075-1076.
[290] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*: nel 1493 compare un Tommaso di Masino da Firenze, Tommaso di Tommaso muore nel 1511 (ASF, CRSGF, 119, 52, f. 79v) e in AGOSM, Indulti e anticaglie, f. 219r, commissiona una lampada per l'altare della Nunziata nel 1510.
[291] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad* annum, e ASF, CRSGF, 119, 52, f. 76v.

Mariae, miniato da Francesco d'Antonio nel 1466 (fig. II.44)[292]. Vestitosi vallombrosano, Adimari commissionò le cinque pale al misterioso pittore fiorentino durante il suo periodo di governo dell'abbazia di Marradi, intorno al 1498[293]. Il Maestro di Marradi fu un pittore di secondo piano nel panorama fiorentino di fine Quattrocento, spartito tra le proposte di Perugino, Botticelli e Domenico Ghirlandaio, ma con una propria personalità già pienamente matura, specializzata nella pittura sacra e dotata di una lenticolarità miniatoria che lo avvicina ai fratelli Gherardo e Monte di Giovanni (figg. II.45-46). Arcaizzante e ieratico, conservatore e legato ai modelli in voga nella Firenze del periodo, nella sua pittura non si ravvisano elementi contrari all'identificazione del pittore con un frate. Egli fu un maestro estremamente vivace e assai attivo: la sua produzione non si limitò alle tavole di Marradi ma si estese a cassoni dipinti, a quadretti votivi e a svariate pale d'altare, documentando la sua attività fino al 1513[294]. I suoi estremi artistici, dal 1498 al 1513, sono pienamente inseribili nella maturità di frate Tommaso. Sia frate Tommaso che il Maestro di Marradi possono agevolmente considerarsi coetanei di Adimari, nati alla metà del Quattrocento e deceduti verso la fine del secondo decennio del secolo successivo. Se l'anonimo maestro fosse il frate artista, sarebbe strano che una figura così attiva non sia segnalata nelle carte conventuali in altro modo se non come miniatore e plasticatore di voti, ma è anche plausibile che Tommaso non fosse di stanza a Firenze. Proprio a partire dal 1493, Giani ricorda che il convento servita di Marradi ebbe nuova vita grazie alla devozione popolare sorta attorno a un'immagine miracolosa e il luogo passò «sub protectione patrum Annunciatae de Florentia»[295]. Non sarebbe fuori luogo pensare che Tommaso di Stefano si fosse trasferito a Marradi, ma senza opere come punto di riferimento stilistico non è possibile andare oltre a questa supposizione. Pur non essendoci elementi che impediscano di accostare il frate al maestro anonimo, non vi sono neppure prove che confermino l'accostamento, sia nel caso di opere sopravvissute di Tommaso, sia per l'eventualità non dimostrata di un'attività miniatoria del Maestro di Marradi. Resta la promessa di indagare più a fondo le relazioni tra Adimari e Tommaso di Stefano nel terzo quarto del Quattrocento, quando entrambi erano giovani frati alla Santissima Annunziata.

Orfani di un riscontro stilistico, si prende atto della folta presenza di anonimi maestri ai quali si potrebbe associare il nome del nostro Tommaso. Eppure, moltissimi di questi anonimi pittori fiorentini a cavallo tra i due secoli, si escludono proprio per i caratteri fin qui delineati dai documenti e, ad avviso di chi scrive, il Maestro di Marradi rimarrebbe l'identificazione più consona, per distribuzione cronologica dell'attività, per riscontri stilistici alla pratica miniatoria e, soprattutto, per

[292] Labriola 2009, p. 13. BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1468.
[293] Filippini 1992, pp. 20-21.
[294] La pala di Monteridolfi, a lui assegnata, è datata 1513: ivi, p. 21, nota 15 (p. 24).
[295] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 68v. Purtroppo i documenti del convento della Santissima Annunziata di Marradi partono dal 1596 (ASF, CRSGF, 158) e non offrono informazioni utili sulla fine del Quattrocento.

probabilissimi legami con Taddeo Adimari[296]. Tra i vari maestri anonimi l'unico con un preciso legame con la Santissima Annunziata di Firenze è il Maestro dei Cassoni Campana, autore della pala dei *Santi Biagio, Ignazio ed Erasmo* ora nella cappella Grazzi ma originariamente destinato alla cappella dell'Antella (fig. II.47). Ma costui, attivo tra il 1500 e il 1530, sembrerebbe una personalità di una generazione più giovane del nostro frate-pittore, con una formazione oltralpina e privo dell'attenzione prospettica e miniatoria che invece caratterizza il Maestro di Marradi, pittore squisitamente fiorentino[297]. A prescindere dall'identità del Maestro di Marradi, è corretto presentare questo contesto per sottolineare la vivacità culturale del convento servita di Firenze, capace di produrre interessanti figure di committenti anche nella loro apostasia, di espandersi in contesti periferici come Marradi, San Godenzo o Cascina, e di proporre figure di artisti che seppur senza certezze, ben si inquadrano nel fitto panorama pittorico fiorentino di fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

3.7 Il ciclo mariano (1511-1514) tra il Sarto, Franciabigio e i progetti irrealizzati

Se il ciclo beniziano fu un lavoro che Andrea del Sarto svolse in totale autonomia, l'esecuzione del ciclo mariano vide la partecipazione di altri artisti, *in primis* Franciabigio:

> Aveva in questo mentre il frate de' Servi allogato al Francia Bigio una delle storie del sopradetto cortile; ma egli non aveva anco finito di fare la turata, quando Andrea, insospettito perché gli pareva che il Francia in maneggiare i colori a fresco fusse di sé più pratico e spedito maestro, fece quasi per gara i cartoni delle due storie per mettergli in opera nel canto fra la porta del fianco di San Bastiano e la porta minore, che del cortile entra nella Nunziata; e fatto i cartoni, si mise a lavorare in fresco. E fece nella prima la Natività di Nostra Donna, con un componimento di figure benissimo misurate et accommodate con grazia in una camera, dove alcune donne, come amiche e parenti essendo venute a visitarla, sono intorno alla donna di parto, vestite di quegli abiti che in quel tempo si usavano, et alcune altre manco nobili, standosi intorno al fuoco, lavano la puttina pur allor nata, mentre alcune altre fanno le fascie et altri così fatti servigi; e fra gl'altri vi è un fanciullo che si scalda a quel fuoco, molto vivace, et un vecchio che si riposa sopra un lettuccio, molto naturale; et alcune donne similmente

[296] Fahy 1976 aveva delineato molte personalità affini alle botteghe dei Ghirlandaio e di Lorenzo di Credi, come il Maestro della Madonna Naumburg, lo Pseudo Granacci, Poggio Poggini, un tal Jacopo, il Maestro di Santa Lucia sul Prato. Si potrebbe chiamare in causa anche il "Tommaso" di Lorenzo di Credi, anch'egli originariamente accostato impropriamente al Lunetti e di una o due generazioni successive al nostro Tommaso. Ma il cosiddetto "Tommaso" è un nome fittizio, non frutto di una firma riscontrata, e la sua produzione è ristretta al 1510-1512, quando frate Tommaso doveva avere già una certa età (sull'argomento cfr. Civettini 2024).
[297] Mattedi 2022, p. 68.

che portano da mangiare alla donna che è nel letto, con modi veramente proprii e naturalissimi: e tutte queste figure, insieme con alcuni putti che stando in aria gettano fiori, sono per l'aria, per i panni e per ogn'altra cosa consideratissimi e coloriti tanto morbidamente che paiono di carne le figure, e l'altre cose più tosto naturali che dipinte. Nell'altra Andrea fece i tre Magi d'Oriente, i quali guidati dalla stella andarono ad adorare il fanciullino Gesù Cristo; e gli finse scavalcati, quasi che fussero vicini al destinato luogo: e ciò per esser solo lo spazio delle due porte per vano fra loro e la Natività di Cristo che di mano di Alesso Baldovinetti si vede. Nella quale storia Andrea fece la corte di que' tre Re venire lor dietro con i cariaggi e molti arnesi e genti che gl'accompagnano, fra i quali sono in un cantone ritratti di naturale tre persone vestite d'abito fiorentino: l'uno è Iacopo Sansovino, che guarda in verso chi vede la storia, tutto intero; l'altro appoggiato a esso, che ha un braccio in iscorto et accenna, è Andrea, maestro dell'opera; et un'altra testa in mezzo occhio, dietro a Iacopo, è l'Aiolle musico. Vi sono oltre ciò alcuni putti che salgono su per le mura per stare a vedere passare le magnificenze e le stravaganti bestie che menano con esso loro que' tre Re. La quale istoria è tutta simile all'altra già detta di bontà, anzi nell'una e nell'altra superò se stesso, nonché il Francia, che anch'egli la sua vi finì[298].

Le ricevute pubblicate da John Shearman attestano che i lavori del *Viaggio dei Magi* (fig. II.48) avvennero nella seconda metà del 1511, quindi poco tempo dopo la conclusione del ciclo beniziano, dal 30 luglio, quando si preparò il muro per l'arriccio, al pagamento finale risalente al 12 dicembre[299]. La *Natività della Vergine* fu commissionata il Natale 1511, sulla scia del successo del *Viaggio dei Magi*, ma la sua gestazione fu molto più difficoltosa e Andrea non si applicò all'affresco prima del 1513 (fig. II.49). Il secondo pagamento per l'affresco infatti risale al 7 gennaio 1512 (1513) ed è «per conto del quadro debe dipingere», quindi la pittura non era ancora cominciata. Emergono pagamenti «per parte di pittura» (o «per parte del quadro») soltanto a partire dal 22 settembre 1513, fino al 7 marzo 1514. Il 28 marzo seguente si procede a «inorare e capitelli de dua quadri à dipinto [Andrea d'Agnolo]»: il riquadro della *Natività della Vergine* era quindi concluso, presumibilmente in tempo per la festa dell'Annunciazione, e il 31 marzo 1514 i frati saldarono definitivamente l'opera e Andrea la firmò e datò «ANDREAS FACIEBAT / AD MDXIIII / [monogramma con la doppia A intrecciata]»[300]. Vasari nel descrivere le due storie non segue l'ordine cronologico di esecuzione, ma tiene il punto di vista del visitatore che entra nel chiostrino, che vede più vicina a sé la *Natività della Vergine*, a partire dalla porta dell'oratorio di San Sebastiano, fulcro di simmetria con lo *Sposalizio della Vergine* di Franciabigio, del quale è doveroso introdurre il passo vasariano:

[298] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 352-354.
[299] ASF, 119, 704, ff. 90r, 106v, 108v, 111v; editi in Shearman 1965, II, p. 390 docc. 18-21.
[300] ASF, 119, 704, f. 113v; ivi, 705, ff. 76r, 106r, 116r, 117v, 122v, 124r, 125r; editi in Shearman 1965, II, pp. 390-391 docc. 22-29.

> Gli fu allogato a dipignere nei Servi, per concorrenza d'Andrea del Sarto, nel cortile dinanzi alla chiesa, una storia: nella quale fece lo Sposalizio di Nostra Donna, dove apertamente si conosce la grandissima fede che aveva Giuseppo, il quale sposandola non meno mostra nel viso il timore che l'allegrezza; oltra che egli vi fece uno che gli dà certe pugna, come si usa ne' tempi nostri per ricordanza delle nozze; et in uno ignudo espresse felicemente l'ira et il desio, inducendolo a rompere la verga sua che non era fiorita: e di questo, con molti altri, è il disegno nel nostro libro. In compagnia ancora della Nostra Donna fece alcune femmine con bellissime arie et acconciature di teste, de le quali egli si dilettò sempre. Et in tutta questa istoria, non fece cosa che non fusse benissimo considerata: come è una femmina con un putto in collo, che va in casa, et ha dato de le busse ad un altro putto che, postosi a sedere, non vuole andare e piagne, e sta con una mano al viso molto graziatamente. E certamente che in ogni cosa e grande e piccola mise in quella istoria molta diligenza et amore, per lo sprone et animo che aveva di mostrare in tal cosa agli artefici et agli altri intendenti quanto egli le difficultà dell'arte sempre avesse in venerazione, e quelle imitando a buon termine riducesse. Volendo non molto dopo i frati, per la solennità d'una festa, che le storie d'Andrea si scoprissero e quelle del Francia similmente, la notte che il Francia aveva finita la sua dal basamento in fuori, come temerarî e prosontuosi gliela scopersero, pensando, come ignoranti di tale arte, che il Francia ritoccare o fare altra cosa nelle figure non dovesse. La mattina, scoperta così quella del Francia come quelle d'Andrea, fu portato la nuova al Francia che l'opere d'Andrea e la sua erano scoperte: di che ne sentì tanto dolore che ne fu per morire; e venutagli stizza contra a' frati per la presunzione loro, che così poco rispetto gli avevano usato, di buon passo caminando pervenne all'opera, e salito sul ponte, che ancora non era disfatto, se bene era scoperta la storia, con una martellina da muratori che era quivi percosse alcune teste di femmine e guastò quella della Madonna, e così uno ignudo che rompe una mazza quasi tutto lo scalcinò dal muro. Per il che i frati, corsi al rumore, et alcuni secolari gli tennero le mani, ché non la guastasse tutta; e benché poi col tempo gli volessero dar doppio pagamento, egli però non volle mai, per l'odio che contra di loro aveva concetto, racconciarla: e per la riverenza avuta a tale opera et a lui, gli altri pittori non l'hanno voluta finire, e così si resta fino a ora, per quella memoria. La quale opera è lavorata in fresco con tanto amore e con tanta diligenza e con sì bella freschezza, che si può dire che 'l Francia in fresco lavorasse meglio che uomo del tempo suo, e meglio con i colori sicuri dal ritoccare in fresco le sue cose unisse et isfumasse[301].

I documenti riferiscono chiaramente un'esecuzione dello *Sposalizio della Vergine* tra il 21 agosto 1513 e il 20 settembre dello stesso anno, un lasso di tempo brevissimo e non molto concorde col testo vasariano (fig. II.50)[302]. Anzi, dai pagamenti sembra che effettivamente Andrea avesse subito il

[301] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 507-510.
[302] ASF, CRSGF, 119, 705, ff. 101v, 102v, 105v; editi in Shearman 1960, pp. 154-155, e in McKillop 1974, p. 247 docc. 25-27.

confronto con il collega, ma in quanto in grande ritardo con l'inizio della *Natività*, che, per l'appunto, cominciò a dipingere in quei giorni di settembre 1513 ma che concluse soltanto sei mesi dopo. La narrazione vasariana non si attaglia neppure al *Viaggio dei Magi*, che era stato concluso nel 1511. Non regge l'ipotesi del confronto serrato tra i due pittori, ma ciò non significa che l'aneddoto vasariano sia falso, poiché vi sono due eccezionali testimonianze. La prima consiste nelle lacune del volto della Vergine e dell'ignudo che rompe la verga in primo piano, esattamente come descritto da Vasari, mirabile residuo di un danneggiamento volontario del proprio capolavoro da parte di un artista[303]. La seconda prova, una ricordanza conventuale, assicura che fu lo stesso Franciabigio a danneggiare l'affresco in quei punti:

> [16 giugno 1515] E più detti Signori operai d'acordo con tutte fave nere dettono tempo a Francesco [*vacat*] dipintore a rachonciare e fornire el quadro ch'egli à dipinto e ghuasto, per tutto luglio proximo a venire, e in chaso che non lo fornissi, di procedere contro di lui per tutte quelle vie e modi che 'l nostro convento fussi satisfatto[304].

In questo caso Vasari testimonia un evento reale, cioè lo scoprimento anzitempo dell'affresco di Franciabigio e la sua giustificata arrabbiatura, e lo confeziona restringendo i tempi d'esecuzione degli affreschi sarteschi, dando vita a una competizione artistica tra i due maestri. In effetti, una malcelata concorrenza si aggirava tra gli spazi del chiostrino e il ciclo mariano era diventato assai ambito. Lo *Sposalizio della Vergine* include cinque storie nel registro superiore del Tempio, dando vita a un mini-ciclo vetero-testamentario, che conduce progressivamente agli eventi storici della vita di Maria: il *Peccato originale e la cacciata dei Progenitori*, le *Offerte di Caino e Abele*, il *Sacrificio di Isacco*, *Mosè riceve le Tavole della Legge*, l'*Adorazione del Vitello d'oro*.

Al cantiere si affacciarono anche Francesco di Lazzaro Torni, fratello di Jacopo detto l'Indaco, e, forse, Baccio Bandinelli. Così una ricordanza del 1513:

---

[303] Simili atti d'ira sono attestati da Vasari per Torrigiani: «La quale opera finita, gli donò quel Duca tanti di quelle monete che chiamano maravedìs, che vagliono poco o nulla, che il Torrigiano, al quale ne andarono due persone a casa cariche, si confermò maggiormente nella sua openione d'avere a esser ric[c]hissimo; ma avendo poi fatta contare e vedere a un suo amico fiorentino quella moneta e ridurla al modo italiano, vide che tanta somma non arrivava pure a trenta ducati; per che tenendosi beffato, con grandissima collera andò dove era la figura che aveva fatto per quel Duca, e tutta guastolla» (Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 128) e per Michelangelo: «Questa Pietà, come fu rotta, la donò a Francesco Bandini. In questo tempo Tiberio Calca[g]ni, scultore fiorentino, era divenuto molto amico di Michelagnolo per mezzo di Francesco Bandini e di messer Donato Giannotti; et essendo un giorno in casa di Michelagnolo, dove era rotta questa Pietà, dopo lungo ragionamento li dimandò per che cagione l'avessi rotta e guasto tante maravigliose fatiche. Rispose esserne cagione la importunità di Urbino suo servidore, che ogni dì lo sollecitava a finirla, e che, fra l'altre cose, gli venne levato un pezzo d'un gomito della Madonna, e che prima ancora se l'era recata in odio, e ci aveva avuto molte disgrazie attorno di un pelo che v'era: dove scappatogli la pazienzia, la roppe, e la voleva rompere affatto, se Antonio suo servitore non se gli fussi raccomandato che, così com'era gliene donassi» (ivi, VI, 1987, pp. 92-93).

[304] ASF, CRSGF, 119, 52, f. 98r; edito in Shearman 1960, nota 28 (p. 155) e in McKillop 1974, p. 248 doc. 30.

> Richordo chome questo dì primo di dicembre fra Ridolfo sindacho del nostro convento di commessione di maestro Aurelio nostro padre priore, aloghò a Francesco di Lazaro dipintore a dipignere in frescho due archi del nostro chiostricino, cioè quello che è tra la porta grande e la pichola di chiesa, dove debe dipignere quando e' Magi andorono a parlare a Herode in Jerusalem; e l'altro archo è quello che è dove è la porta del fiancho della chapella di San Bastiano, dove debe dipignere una visione della Natività di Nostra Donna con duo sibille et dua astrologi, a sua cholori e nostra chalcina e la turata intorno; per el pregio chome hanno àuto che ci ànno dipinto. E oblighasi detto Francesco d'avere finito di dipignere detti archi per tutto el mese di giugno proximo a venire. E chosì fu contento detto Francesco in presenza di maestro Matteo di Francesco nostro frate e di me Francesco di Nicholaio da Meleto sotto di detto[305].

Non rimane nessuna opera certa di Francesco di Lazzaro e costui dovette essere un artista scostante e poco prolifico, come delineato da Vasari nel suo profilo:

> Non dissimile a Iacopo fu un suo fratello minore, chiamato per proprio nome Francesco, e poi per soprannome anch'egli l'Indaco, che fu similmente dipintore più che ragionevole. Non gli fu dissimile, dico, nel lavorare più che mal volentieri e nel ragionare assai: ma in questo avanzava costui Iacopo perché sempre diceva male dì ognuno e l'opere di tutti gli artefici biasimava[306].

Considerata la poco lusinghiera descrizione vasariana non è difficile pensare alle motivazioni che portarono gli affreschi a non essere realizzati. Fra Aurelio si deve identificare con Aurelio di Michelangelo Lotti e, probabilmente, le due storie mariane dovevano integrare e completare le due storie del Sarto, venendo poste nei sovrapporta che le affiancano. Ma i frati furono costretti a richiamare Rosso Fiorentino per sopperire alle mancanze di Francesco:

> [Alloghagione di uno quadro del chiostricino a Giovanbatista di Jacopo detto el Rosso] Richordo chome ogi questo dì 18 d'Aprile [1517] i nostri padri insieme raghunati, di nuovo rialoghorono a dipignere el quadro che è presso alla porta di Santo Bastiano, rivochando ogni altra lloghagione fatta in altri, a Giovanbatista di jacopo detto Rosso, meglio che nel primo quadro da lui dipinto, egli non debba aver paghamento alchuno per detta dipintura; et in chaso che egli havesse hauto da noi danaro alchuno si obligha a restituirlo per lui Stefano d'Agnolo nostro legnaiuolo, et per l'uno et l'altro di detto Rosso et Stefano, intrò malevadore maestro Jacopo di Batista nostro priore[307].

[305] ASF, CRSGF, 119, 52, f. 91v.
[306] Attorno a questa ricordanza si è assai dibattuto. Resa nota da G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, III, 1878, pp. 679-680, e discussa in Shearman 1960, p. 155, Costamagna 1994, p. 22; Franklin 1994, pp. 19-22, nota 72 (p. 272).
[307] ASF, 119, 52, f. 103r; edito in Franklin 1992, p. 297 doc. 11.

Alla fine, non si fece nulla di quanto previsto e il programma rimase monco delle due storiette mariane, ma simmetrico con il ciclo beniziano. Piuttosto, due riferimenti chiamano in causa un giovane Baccio Bandinelli pittore:

> A Bartholomeo di Michele Agnolo dipintore questo dì primo di marzo [1511 (1512)], lire dieci e soldi dieci sono per conto del quadro deve dipignere portò contanti, lire 10.10[308].
>
> A piati a dì detto [6 marzo 1512 (1513)] lire 3, soldi uno per protesti e richiesti fatte a G(i)uliano di Piero Bugiardini e a Baccino dipintore fatte all'Arte degli Spetiali come apare al Quaderno di frate Ridolfo in sei partite, lire 3.1[309].

Il termine "quadro" nel primo riferimento, presente più volte nelle ricevute e nelle ricordanze afferenti al chiostrino, sollecita il pensiero di un'evenienza di Baccio tra i pittori delle storie mariane. Infatti, Vasari stesso ricorda un tentativo dello scultore di apprendere anche la pratica pittorica, presso il migliore del momento a Firenze, ovvero il Sarto, ma l'esperimento fu negativo: «Provossi a dipignere in muro nella calcina fresca, e dipinse nelle facce di casa sua teste, braccia, gambe e torsi in diverse maniere coloriti; ma vedendo che ciò gli arrecava più difficultà che non s'era permesso nel seccare della calcina, ritornò allo studio di prima a far di rilievo»[310]. Evidentemente l'ambiente era saturo di ottimi pittori e la posizione del chiostrino ambitissima: soltanto due giovani avrebbero potuto fregiarsi di concludere le storie mariane, esordi di un più fulgido destino che avrebbe dato linfa alla Maniera moderna.

3.8 Rosso Fiorentino alla Santissima Annunziata (1513-1514)

Giovan Battista di Iacopo di Gasparre, noto come Rosso Fiorentino, dipinse le sue prime opere significative per il convento fiorentino dei Servi, un ambiente sufficientemente propositivo per la maturazione del giovane pittore. Vasari concentra in poco spazio la sua attività servita:

> Lavorò sopra la porta di San Sebastiano de' Servi, essendo ancor sbarbato, quando Lorenzo Pucci fu da papa Leone fatto cardinale, l'arme de' Pucci con due figure, che in quel tempo fece maravigliare gli artefici, non si aspettando di lui quello che riuscì. Onde gli crebbe l'animo talmente, che avendo egli a maestro Giacopo frate de' Servi, che attendeva alle poesie, fatto un quadro d'una Nostra Donna con la testa di S. Giovanni Evangelista, mezza figura, persuaso da lui fece nel cortile

[308] ASF, 119, 704, f. 121r; edito in Waldman 2004, p. 24 doc. 58.
[309] ASF, 119, 705, f. 81; edito in Waldman 2004, pp. 25-26 doc. 61. Per entrami i riferimenti cfr. anche G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, VI, 1881, p. 139, e Shearman 1960, p. 155.
[310] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 242.

> de' detti Servi, allato alla storia della Visitazione che lavorò Giacopo da Puntormo, l'Assunzione di Nostra Donna, nella quale fece un cielo d'Angeli, tutti fanciulli ignudi che ballano intorno alla Nostra Donna acerchiati, che scortano con bellissimo andare di contorni e con graziosissimo modo girati per quell'aria; di maniera che, se il colorito fatto da lui fosse con quella maturità d'arte che egli ebbe poi col tempo, avrebbe, come di grandezza e di buon disegno paragonò l'altre storie, di gran lunga ancora trapassatele; fecevi gli Apostoli carichi molto di panni, e di troppa dovizia di essi pieni: ma le attitudini et alcune teste sono più che bellissime[311].

A questo brano si deve aggiungere: «Dipinse medesimamente sopra un'altra porta che entra nel chiostro del convento de' Servi l'arme di papa Leone con due fanciulli, oggi guasta»[312].

Secondo Vasari, i lavori che Rosso eseguì per l'Annunziata furono quattro: lo *Stemma Pucci* esterno all'oratorio di San Sebastiano, una *Madonna* per fra' Iacopo, l'*Arme di Leone X* e l'*Assunzione* nel quadriportico. L'arme leonina nel chiostro grande è detta guasta già dall'aretino e i lavori di dipintura si svolsero nel settembre 1513 come sottolineato in una ricevuta del giorno 5 di quel mese: «A [spese di] straordinario a dì decto lire dixinove, lire 14 portò Andrea dipintore, e lire 5 portò Giovanni Batista dipintore, per dipignere l'arme del Papa e di Giuliano. Lire 19»[313]. L'arme del cardinale Lorenzo Pucci fu dipinta da Rosso in autonomia, dal 17 ottobre al 10 novembre 1513, ma non è altrimenti specificata la collocazione, se sopra la porta che univa l'oratorio al chiostrino oppure sopra l'ingresso principale della cappella in facciata[314]. Tuttavia, se si pensa che lo spazio sopra la porta che univa l'oratorio al chiostrino doveva essere decorato dalla «visione della Natività di Nostra Donna» di Francesco Torni, l'unico spazio possibile rimane sopra l'ingresso principale. Il successo di questa pittura stimolò una commissione da parte di fra Jacopo, che chiese a Rosso una *Madonna con san Giovanni*. Questa è perduta ma una *Madonna col Bambino*, conservata al Musée des Beaux-Arts di Tours, è convincentemente ritenuta una copia della composizione originale, poiché corrisponde molto bene alla descrizione vasariana di «una Nostra Donna con la testa di S. Giovanni Evangelista, mezza figura», alla quale si aggiunge lo splendido dettaglio del Bambino in torsione (fig. II.51)[315].

Oltre a quanto riferito da Vasari, altri impegni marginali emergono dai documenti conventuali, tra i quali due stemmi nella stanza del priore generale dei Servi di Maria, allora Angelo d'Arezzo: «A [spese di] muraglia, a dì decto [19 settembre 1513] lire 3, soldi 10, sono per fare dua arme a la camera del generale, portò Giovanni Battista Rosso»[316]; e uno stemma non meglio precisato: «A [spese di]

[311] Ivi, IV, 1976, pp. 474-475.
[312] Ivi, p. 476.
[313] ASF, CRSGF, 119, 705, f. 103v; edito in Franklin 1994, p. 296 doc 2.
[314] Shearman 1960, p. 153; Franklin 1994, pp. 14, 296 doc. 5.
[315] Franklin 1994, p. 15.
[316] Shearman 1960, p. 153.

muraglia, a dì decto lire quaranta dua sono di tanti ne debi a Giovanni Batista dipintore per dipignere l'arme sopra la porta e più ispese, portò contanti. Lire 42»[317]. Non ultima, è documentata la partecipazione alla realizzazione di una statua di cera commissionata dai Medici, insieme a Baccio da Montelupo:

> A straordinario a dì decto [10 settembre 1513] lire otto e soldi 9, sono per più spese fate per la (i)magine di Giuliano e per mandare certi incontra a' pelegrini, come apare per poliza posta in filza, portò Giovani Batista dipintore, e resto e resti [*sic*] di Giovanni Batista ala porta. Lire 8, soldi 9[318].
>
> A Bacio di Montelupo a dì decto [7 ottobre 1513] lire 7, sono per suo conto dela cera del imagine del magnificho Giuliano de' Medici, portò lui contanti. Lire 7[319].

Questi riferimenti sono importantissimi in virtù del contesto appena presentato che ha visto protagonisti Feltrini e frate Tommaso: la statua di Giuliano de' Medici, eseguita dal frate dopo la congiura dei Pazzi e descritta da Cosimo Favilla nel 1511, era rovinata per via delle rivolte anti-medicee, e fu rifatta *in toto* da due artisti di valore. Se si pensa a questi lavori minori, Feltrini emerge come capocantiere persino più importante di Andrea del Sarto, circondandosi di collaboratori del calibro di Baccio da Montelupo (si ricordi la sua attività per frate Valerio) e Rosso (e, successivamente, anche Pontormo) e un minore quale Tommaso. Ma anche costui tanto secondario non dovette essere, se si pensa che la sua attività portò alla creazione di frati dediti al restauro di "boti". E chi era uno di costoro? Frate Filippo Maria di Jacopo, fratello di Giovanni Battista di Jacopo, ovvero il Rosso:

> [Condotta di fra Filippo Maria a fare le imagini] Richordo chome questo dì 22 d'aghosto [1515] di chonsentimento del nostro padre priore maestro Iachopo s'è alloghato a rachonciare et rifare le imagini di cera poste nella nostra ch(i)esa a fra Filippo Maria di Iachopo nostro frate, chon salario di lire sessanta piccioli l'anno et lui si è dovuto rassettare dette immagini et rifarne sedici per anno con tutti modi et patti et condizioni che fra Tommaso nostro frate le faceva a suo tempo et detto suo salaro s'intende essere chominciato a dì primo di questo mese sopradetto, lire 60 piccioli. A Libro rosso B, c. 326[320].

Dalla ricordanza emergono dati importanti: durante la sua carica di priore conventuale fra Jacopo curò i "boti" con attenzione; la straordinaria importanza del perduto Campione rosso B; la buona

[317] Ivi, p. 154.
[318] ASF, CRSGF, 119, 705, f. 104r; edito in Franklin 1994, p. 296 doc. 3.
[319] Ivi, f. 108r; edito in Franklin 1994, p. 272 nota 46, e Lucidi 2022, p. 471 doc. 11.
[320] Waldman 2000, p. 612 doc. 4.

memoria di frate Tommaso che riassume e conferma quanto scritto nel paragrafo precedente[321]. I presupposti per accogliere un giovane scultore come Montorsoli erano già stati avviati tre lustri prima del suo arrivo.

A conclusione della gavetta presso l'Annunziata, l'*Assunzione della Vergine* nel quadriportico è certamente un premio meritato ed è l'opera più significativa eseguita da Rosso nel complesso servita (fig. II.52)[322]. L'*Assunzione* fu eseguita tra il 20 novembre 1513 e 18 giugno 1514[323]; il risultato non piacque agli operai della Nunziata e ai frati, come fa trasparire anche Vasari, e il 16 giugno 1515 – lo stesso giorno della lamentela degli operai verso Franciabigio – chiesero ad Andrea del Sarto di ridipingerne un'altra *Assunta*, cosa che però non avvenne:

> [Aloghagione a.dipignere a Andrea d'Agnolo la storia dell'Assensione] Et più detti Signori operai detto dì tutti d'acordo chon tutte fave nere alloghorono el quadro del chiostricino, dov'è l'Assunzione di Nostra Donna, a dipignervi detta storia d'Assunzione di Nostra Donna a Andrea d'Agnolo che ha dipinto quasi tutto el resto del detto chiostricino, per pregio di fiorini sedici larghi d'oro in oro, cioè XVI larghi d'oro in oro, fatto patto con lui d'achordo, che gli sia tenuto havere fornito di dipignere detto quadro per tutto el mese di Genaio prossimo advenire, chon quella arte et diligenza, quale a lui sia possibile[324].

Nell'opera di Rosso è evidente la divisione spaziale tra la dimensione terrestre e quella celeste. Nella porzione superiore emerge un carattere ieratico più vicino a Fra' Bartolomeo e alla scuola di San Marco, almeno nella Vergine, perché le torsioni e le prospettive dei puttini dimostrano che il Bambino del dipinto per fra Jacopo non era un ghiribizzo fine a sé stesso ma un tentativo sistematico di interrogarsi sull'*Ercole che si volta* di Apelle di pliniana memoria. La parte inferiore è spregiudicata a tal punto da permettere al panno dell'apostolo centrale (san Pietro?) di superare lo spazio consentito e travalicare la specchiatura della composizione. Anche la scelta delle tinte, contrapposte e stridenti, è fuori dagli schemi, nonostante Rosso sviluppi una tavolozza accennata dal maestro nelle ultime tre scene beniziane. L'antico è recuperato anche nella testa di Giovanni evangelista, già accostata al busto

[321] Le mie riflessioni completano quanto presupposto già da Shearman 1960, p. 153, e da Franklin 1994, pp. 12-18; l'identificazione di frate Tommaso ha permesso di fare quadrare efficacemente il contesto.
[322] Natali 2006, p. 40, propone che Rosso avesse collaborato in precedenza alla realizzazione dell'*Adorazione dei Magi* di Andrea del Sarto, nella figura del giovane rivolto verso lo spettatore, ma Costamagna 1994, p. 19, ammonisce che: «chi scorge nelle figure più brillanti delle opere di Andrea la mano dei suoi due migliori allievi (Rosso e Pontormo) sottovaluta la capacità di Andrea di adattarsi, o addirittura di contribuire, alla gestazione del nuovo stile che andava allora elaborandosi a Firenze».
[323] AGOSM, 119, 705, ff. 112v, 123r, 135r; editi in Franklin 1994, pp. 296-297 doc. 6.
[324] ASF, 119, 52, f. 98r; edito in G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, V, 1880, pp. 67-68, e in Franklin 1994, nota 74 (p. 272).

di *Alessandro morente*, e l'immediatezza espressiva dimostra l'influenza delle caricature leonardesche, come nell'apostolo Giacomo, preannunciando gli esiti della sua pittura matura[325].

3.9 Pontormo e i Servi di Maria (1513-1516)

Come Andrea del Sarto e Rosso Fiorentino, anche Jacopo di Bartolomeo Carucci, detto il Pontormo, esordì pubblicamente alla Santissima Annunziata. La vita di Pontormo non fu inserita nell'edizione del 1550, essendo il pittore ancora vivente. Eppure, la *Visitazione*, dipinta entro giugno 1516 è presente nella vita di Rosso Fiorentino come riferimento topografico per l'*Assunzione*: «allato alla storia della Visitazione che lavorò Giacopo da Pontormo»[326]. Nella redazione successiva, essendo nel frattempo scomparso l'interessato nel 1557, la vita di Pontormo espone nel dettaglio la sua attività, contestualizzando il suo percorso artistico fin dagli esordi: inizialmente con Leonardo, intorno al 1506 presso Piero di Cosimo e, successivamente, da Mariotto Albertinelli; finché nel 1512, in pieno fermento decorativo nell'antiporto dell'Annunziata, il giovanissimo Pontormo si affiancò al giovane Andrea del Sarto[327]. In quel cantiere Jacopo colse le innovazioni del Sarto e, ragazzo quale era, trovò spazio in alcuni incarichi sotto la direzione di Andrea di Cosimo. Tra i numerosi lavori di Feltrini per i Servi vi fu anche quello di dipingere alcune candele, con l'aiuto di «Jacopo di Bartolomeo dipintore»[328]. Accanto al maestro decoratore, il giovane ebbe la sua prima opportunità di spessore:

> In quel mentre, essendo stato fatto sommo Pontefice il cardinale Giovanni de' Medici e chiamato Leone Decimo, si facevano per tutta Fiorenza dagl'amici e divoti di quella Casa molte armi del Pontefice, in pietre, in marmi, in tele et in fresco. Per che volendo i frati de' Servi fare alcun segno della divozione e servitù loro verso la detta Casa e Pontefice, fecero fare di pietra l'arme di esso Leone e porla in mezzo all'arco del primo portico della Nunziata, che è in sulla piazza; e poco appresso diedero ordine che ella fusse da Andrea di Cosimo pittore messa d'oro e adornata di grottesche, delle quali era egli maestro eccellente, e dell'imprese di casa Medici, et oltre ciò messa in mezzo da una Fede e da una Carità. Ma conoscendo Andrea di Cosimo che da sé non poteva condurre tante cose, pensò di dare a fare le due figure ad altri; e così chiamato Iacopo, che allora non aveva più che

[325] Natali 2006, p. 19.
[326] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 473.
[327] Ivi, V, 1984, p. 307: «Ma per tornare a Iacopo, non era anco stato molti mesi in Fiorenza, quando fu messo da Bernardo Vettori a stare con Lionardo da Vinci, e poco dopo con Mariotto Albertinelli, con Piero di Cosimo, e finalmente, l'anno 1512, con Andrea del Sarto, col quale similmente non stette molto perciò che, fatti che ebbe Iacopo i cartoni dell'archetto de' Servi, del quale si parlerà di sotto, non parve che mai dopo lo vedesse Andrea ben volentieri, qualunche di ciò fusse la cagione». Sulla formazione di Pontormo cfr. Forlani Tempesti, Giovannetti 1995, p. 10.
[328] ASF, CRSGF, 119, 705, ff. 74r, 76v, 78v; editi in Shearman 1960, p. 154.

dicianove anni, gli diede a fare le dette due figure, ancorché durasse non piccola fatica a disporlo a volere fare, come quello che essendo giovinetto non voleva per la prima mettersi a sì gran risico né lavorare in luogo di tanta importanza. Pure fattosi Iacopo animo, ancorché non fusse così pratico a lavorare in fresco come a olio, tolse a fare le dette due figure. E ritirato (perché stava ancora con Andrea del Sarto) a fare i cartoni in Santo Antonio alla porta a Faenza, dove egli stava, gli condusse in poco tempo a fine; e ciò fatto, menò un giorno Andrea del Sarto suo maestro a vederli; il quale Andrea vedutigli con infinita maraviglia e stupore, gli lodò infinitamente; ma poi, come si è detto, che se ne fusse o l'invidia o altra cagione, non vide mai più Iacopo con buon viso; anzi andando alcuna volta Iacopo a bottega di lui, o non gl'era aperto o era uccellato dai garzoni, di maniera che egli si ritirò affatto, e cominciò a fare sottilissime spese, perché era poverino, e studiare con grandissima assiduità. Finito dunque che ebbe Andrea di Cosimo di metter d'oro l'arme e tutta la gronda, si mise Iacopo da sé solo a finire il resto; e trasportato dal disio d'acquistare nome, dalla voglia del fare e dalla natura che l'avea dotato d'una grazia e fertilità d'ingegno grandissimo, condusse quel lavoro con prestezza incredibile a tanta perfezzione, quanta più non arebbe potuto fare un ben vecchio e pratico maestro eccellente. Per che cresciutogli per quella sperienza l'animo, pensando di poter fare molto miglior opera, aveva fatto pensiero, senza dirlo altrimenti a niuno, di gettar in terra quel lavoro e rifarlo di nuovo secondo un altro suo disegno, che egli aveva in fantasia. Ma in questo mentre, avendo i frati veduta l'opera finita e che Iacopo non andava più al lavoro, trovato Andrea lo stimolarono tanto, che si risolvé di scoprirla. Onde cercato di Iacopo per domandare se voleva farvi altro, e non lo trovando, perciò che stava rinchiuso intorno al nuovo disegno e non rispondeva a niuno, fece levare la turata et il palco e scoprire l'opera; e la sera medesima, essendo uscito Iacopo di casa per andare ai Servi, e come fusse notte mandar giù il lavoro che aveva fatto e mettere in opera il nuovo disegno, trovò levato i ponti e scoperto ogni cosa con infiniti popoli attorno che guardavano. Per che, tutto in còllora, trovato Andrea, si dolse che senza lui avesse scoperto, aggiugnendo quello che avea in animo di fare. A cui Andrea ridendo rispose: «Tu hai il torto a dolerti, perciò che il lavoro che tu hai fatto sta tanto bene che, se tu l'avessi a rifare, tengo per fermo che non potresti far meglio; e perché non ti mancherà da lavorare, serba cotesti disegni ad altre occasioni». Quest'opera fu tale, come si vede, e di tanta bellezza, sì per la maniera nuova e sì per la dolcezza delle teste che sono in quelle due femine, e per la bellezza de' putti vivi e graziosi, ch'ella fu la più bella in fresco che insino allora fusse stata veduta già mai; perché oltre ai putti della Carità, ve ne sono due altri in aria, i quali tengono all'arme del Papa un panno, tanto begli che non si può far meglio; sanzaché tutte le figure hanno rilievo grandissimo, e son fatte per colorito e per ogni altra cosa tali, che non si possono lodare a bastanza; e Michelagnolo Buonarroti veggendo un giorno quest'opera e considerando che l'avea fatta un giovane d'anni 19, disse: «Questo giovane sarà anco tale per quanto si vede, che se vive e seguita porrà quest'arte in cielo»[329].

[329] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 308-310.

Il lungo brano conferma quanto Andrea del Sarto considerasse il cantiere dell'Annunziata come sotto il suo controllo. In Pontormo si ripete l'aneddoto dei ponteggi scoperti anzitempo; ma, a differenza di Franciabigio, l'interessato era troppo giovane (e gli affreschi troppo in alto) per potersi permettere di andare in escandescenza; inoltre, i risvolti del lavoro furono ampiamente positivi: Michelangelo lo lodò, i compaesani gli commissionarono un'altra arme e Lappoli decise di fare società con lui[330].

L'arme leonina era la seconda nel santuario mariano (fig. II.53), insieme a quella di Andrea di Cosimo nel chiostrino e precedeva quella di Rosso nel chiostro grande, presenze che rammentavano ai fiorentini l'assoluta fedeltà medicea dell'ordine servita, a maggior ragione nel momento della salita al soglio pontificio del figlio di Lorenzo il Magnifico. I pagamenti per la *Fede* e la *Carità* cominciarono il 26 novembre 1513 e proseguirono costanti fino al 6 giugno 1514[331]: questi sono tutti riferiti a Jacopo di Bartolomeo dipintore per «l'arme dei Medici sopra a l'archo dela porta» e sono preceduti da un pagamento ad Andrea di Giovanni del 7 ottobre 1513, che conferma l'assegnazione dell'impresa a Feltrini, come sostenuto nel testo vasariano[332]. Lo stato di conservazione delle due *Virtù* è alquanto precario: l'affresco, strappato nel 1955, è al museo di San Salvi e *in loco* sono rimaste le tracce delle figure (fig. II.54). Le due figure femminili traggono ispirazione da quelle inserite dal Sarto nei lunettoni del ciclo mariano. Al Louvre è conservato lo studio preparatorio dello stemma, attribuito a Feltrini dai coniugi Thiem e da Costamagna, ma che rispecchia appieno le peculiarità di Pontormo, dalle figure allungate dei putti alla curva degli occhi cadente verso il basso (fig. II.55)[333]. Insieme ai due pittori lavorò anche Baccio da Montelupo per l'esecuzione dello stemma mediceo in pietra serena[334].

A questa commissione seguì la *Visitazione* (fig. II.56):

> Essendogli poi, secondo che aveva molto disiderato, stato allogato da maestro Iacopo frate de' Servi a dipignere una parte del cortile de' Servi, per esserne andato Andrea del Sarto in Francia e lasciato l'opera di quel cortile imperfetta, si mise con molto studio a fare i cartoni. Ma perciò che era male agiato di roba e gli bisognava, mentre studiava per acquistarsi onore, aver da vivere, fece sopra la porta dello Spedale delle Donne, dietro la chiesa dello Spedal de' Preti, fra la piazza di San Marco

[330] Ivi, pp. 179-180: «Al quale suo proponimento, aggiuntosi che rimase solo per la morte della madre, fu assai favorevole la fortuna, perché maritata una sorella che aveva di piccola età a Lionardo Ricoveri, ricco e de' primi cittadini ch'allora fusse in Arezzo, se n'andò a Fiorenza; dove fra l'opere di molti che vidde, gli piacque più che quella di tutti gli altri che avevano in quella città operato nella pittura, la maniera d'Andrea del Sarto e di Iacopo da Puntormo: per che risolvendosi d'andare a stare con uno di questi due, si stava sospeso a quale di loro dovesse appigliarsi, quando scoprendosi la Fede e la Carità fatta dal Puntormo sopra il portico della Nunziata di Firenze, deliberò del tutto d'andare a star con esso Puntormo, parendogli che la costui maniera fusse tanto bella, che si potesse sperare che egli, allora giovane, avesse a passare inanzi a tutti i pittori giovani della sua età, come fu in quel tempo ferma credenza d'ognuno».
[331] ASF, CRSGF, 119, 705, ff. 113v, 122v, 124r, 127r, 132r, editi in Clapp 1916, p. 275 doc. XII.
[332] Questa invece pubblicata in Shearman 1960, p. 154.
[333] Costamagna 1994, p. 108.
[334] Lucidi 2022, pp. 435-436 cat. 31, 471 doc. 11.

e via di San Gallo, dirimpetto a punto al muro delle suore di Santa Caterina da Siena, due figure di chiaro scuro bellissime […].

Queste opere avendo veduto il già detto maestro Iacopo frate de' Servi, et acceso maggiormente nel suo disiderio, pensò di fargli finire a ogni modo l'opera del detto cortile de' Servi, pensando che, a concorrenza degl'altri maestri che vi avevano lavorato, dovesse fare in quello che restava a dipignersi qualche cosa straordinariamente bella. Iacopo dunque messovi mano, fece, non meno per disiderio di gloria e d'onore, che di guadagno, la storia della visitazione della Madonna con maniera un poco più ariosa e desta che insino allora non era stato suo solito: la qual cosa accrebbe, oltre all'altre infinite bellezze, bontà all'opera infinitamente, perciò che le donne, i putti, i giovani et i vecchi sono fatti in fresco tanto morbidamente e con tanta unione di colorito, che è cosa maravigliosa; onde le carni d'un putto che siede in su certe scalee, anzi pur quelle insiememente di tutte l'altre figure, son tali, che non si possono in fresco far meglio né con più dolcezza. Per che quest'opera, appresso l'altre che Iacopo avea fatto, diede certezza a gl'artefici della sua perfezzione, paragonandole con quelle d'Andrea del Sarto e del Francia Bigio. Diede Iacopo finita quest'opera l'anno 1516, e n'ebbe per pagamento scudi sedici e non più[335].

Vasari chiude la narrazione della decorazione del quadriportico come l'aveva iniziata: un frate dal buon occhio propone a un giovane artista di affrescare a poco prezzo in cambio della massima visibilità. Il confronto con gli altri artisti avrebbe garantito il successo grazie alla volontà di primeggiare di giovane; e così fu. Ma Vasari si contraddice in quanto afferma che l'affresco è dato a Pontormo quando il Sarto è in Francia, poiché questi ci andò a partire da maggio 1518, mentre la *Visitazione* fu conclusa nel 1516, come giustamente riferito nel testo[336]. L'insieme del passo è da leggere come *exemplum*, piuttosto che come narrazione reale, nonostante la presenza di fra Jacopo, promotore della decorazione del chiostrino dopo i lavori del Sarto, riporti il lettore alla dimensione contestuale del chiostrino. Accanto all'*Assunzione* di Rosso, la *Visitazione* non pare una composizione così ardimentosa, lontana dalla coraggiosa solennità della coeva *Veronica* nella cappella papale di Santa Maria Novella, pur condividendone la medesima materia pittorica, e lontanissima dalla *Visitazione* di Carmignano, accomunata all'affresco soltanto dal soggetto iconografico. Ma lo slancio di sant'Anna che si protrae verso la Vergine ha *in nuce* tutta l'invenzione futura. Vasari riporta soltanto elogi e lo fa sia per coerenza alla critica dell'*Assunta* di Rosso ma anche perché quest'ultimo lunettone del chiostrino chiude una stagione pittorica frammentata nel tempo e nelle mani ma conclusa con rara coerenza. Il merito della *Visitazione* risiede nella capacità del giovane Pontormo di armonizzare tutte le variegate istanze proposte nei due cicli, dal classicismo negli sfondi

[335] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 314-315.
[336] I pagamenti per l'affresco rimontano da dicembre 1514 a giugno 1516, 119, 705, ff. 149v, 161v, 1655-165v, 192v, 200v, 202v, editi in Clapp 1916, pp. 275-276 doc. XIII.

alla ricerca di naturalezza nella gestualità, dai coraggiosi accostamenti cromatici alla solennità delle singole figure.
L'affresco di Pontormo non doveva essere l'ultimo del chiostrino e, a tal riguardo, è eloquente una ricordanza di Bartolomeo Masi, operaio secolare della Nunziata de' Servi, che al 13 agosto 1516 riporta le attività dell'Opera e il desiderio di decorare anche i due lunettoni restanti, con quale soggetto però non è dato sapere:

> E così ancora detta Opera fa dipignere tutta la loggia che gira intorno alla corte di detta chiesa, cioè, la quale loggia vi si passa inanzi che l'uomo entri in chiesa: restavi a dipignere, al presente, due archi di detta loggia, e non più; et in brevità di tempo saranno dipinti anco quegli[337].

Nella vita di Lappoli, Pontormo, dopo il successo dell'arme leonina, accolse presso di sé Lappoli e due giovani pittori:

> Il Lappoli adunque, ancorché fusse potuto andare a star con Andrea, per le dette cagioni si mise col Puntormo, appresso al quale continuamente disegnando, era da due sproni per la concorrenza cacciato alla fatica terribilmente. L'uno si era Giovan Maria dal Borgo a Sansepolcro, che sotto il medesimo attendeva al disegno et alla pittura, et il quale, consigliandolo sempre al suo bene, fu cagione che mutasse maniera e pigliasse quella buona del Puntormo. L'altro (e questi lo stimolava più forte) era il vedere che Agnolo chiamato il Bronzino era molto tirato innanzi da Iacopo, per una certa amorevole sommessione[338].

Giovan Maria dal Borgo ebbe poi la vocazione che lo avrebbe portato a diventare Servo di Maria:

> In questo tempo [durante la pittura delle tavole per la chiesa di Pontorme] l'uno di due giovani che stavano con Iacopo, cioè Giovanmaria Pichi dal Borgo a San Sepolcro, che si portava assai bene et il quale fu poi frate de' Servi, e nel Borgo e nella pieve a Santo Stefano fece alcune opere, dipinse, stando dico ancora con Iacopo, per mandarlo al Borgo, in un quadro grande un San Quintino ignudo e martirizzato, ma perché disiderava Iacopo, come amorevole di quel suo discepolo, che egli acquistasse onore e lode, si mise a ritoccarlo, e così non sapendone levare le mani e ritoccando oggi la testa, domani le braccia, l'altro il torso, il ritoccamento fu tale, che si può quasi dire che sia tutto di sua mano; onde non è maraviglia se è bellissimo questo quadro che è oggi al Borgo nella chiesa de' frati osservanti di San Francesco[339].

[337] Masi 1526, ed. Corazzini, 1906, pp. 208-209.
[338] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 179-180.
[339] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 315-316

Conservato presso la Pinacoteca di Borgo Sansepolcro, il *San Quintino* fu dipinto per il convento di San Francesco della medesima città, per poi passare nella chiesa degli Osservanti alcuni anni dopo e finire al municipio cittadino, che poi trasferì l'opera al museo, nel 1880 (fig. II.57)[340]. Oramai il dipinto è attribuito *in toto* a Pontormo, essendo impossibile discerne gli interventi di Pichi e di Pontormo: al più ci si può riferire al testo delle *Vite*, che, pur attribuendo la progettazione e la composizione iniziale all'allievo, non fu più possibile distinguere dove si fermò Pichi. Si perde così l'unica traccia pittorica di un artista servita, benché al momento della realizzazione ancora non fosse frate: si può pensare che da frate avesse continuato a operare ma l'unica testimonianza ritracciabile dalle fonti, la tela in esame, non offre indizi per altri riconoscimenti. Anche il solido impianto anatomico del santo martire, che recupera lo *Schiavo morente* di Michelangelo, è da assegnare a Pontormo piuttosto che all'allievo. Nonostante Vasari attesti un'attività pittorica di Pichi a Borgo San Sepolcro e a Pieve Santo Stefano, non c'è margine stilistico per avanzare proposte di opere a lui assegnabili. In questo caso, sembra proprio che la vocazione religiosa sia stata la giustificazione che permise di interrompere la carriera artistica a un pittore non eccelso ma che per un breve periodo fu garzone di Pontormo alla pari del giovane Bronzino.

4. Un riesame dell'attività di Andrea del Sarto per i Servi di Maria

Conclusi i sette riquadri nel quadriportico d'ingresso, Andrea del Sarto rimase molto legato ai Servi di Maria e i frati a lui. La vita del pittore ruotò attorno al convento servita, poiché vi prese casa a fianco, tenne bottega alla Sapienza, vi promosse i suoi migliori allievi ed entrò in confraternite vicine, quali quelle dello Scalzo e di San Sebastiano. Anche alcuni dei suoi committenti gravitavano attorno all'ordine, come il cardinale Silvio Passerini e il mercante Giuliano Scali. Dopo i buoni approfondimenti di Shearman, l'attenzione verso il rapporto tra Andrea e i Servi calò nettamente, tanto che le nuove letture sulla spiritualità del Sarto hanno apertamente escluso la presenza servita dalle loro indagini[341]. Recentemente sono emersi nuovi dati che permettono una revisione complessiva dell'attività del Sarto per i Servi di Maria, come gli studi sulla badia di San Godenzo, sulle relazioni artistiche tra Andrea del Sarto e Montorsoli e, su tutti, il ritrovamento della *Pietà* che stava nella stanza di Angelo d'Arezzo.

[340] Si ritiene che questo olio su tela di medie dimensioni avesse avuto funzione di stendardo processionale, cfr. Costamagna 1994, pp. 130-131 cat. 25.
[341] Per esempio, recentemente, Cody 2020, pp. 9-10, afferma esplicitamente di non essersi occupato della Santissima Annunziata e del Chiostro dello Scalzo.

Dopo la *Natività della Vergine* nel chiostrino, Vasari riferisce l'esecuzione di due opere per i frati fiorentini, l'*Annunciazione* di San Godenzo e il *Cristo Redentore*. Il *Cristo Redentore, Divino Salvatore*, o meglio, la *Testa di Cristo*, merita elogi: «Fece dopo questo Andrea una testa d'un Cristo, tenuta oggi dai frati de' Servi in sull'altare della Nunziata, tanto bella che io per me non so se può imaginare da umano intelletto, per una testa d'un Cristo, la più bella» (fig. II.58)[342]. Forse uno dei dipinti più copiati nella storia dell'arte e ancora oggi in ottimo stato di conservazione, le sue origini non sono ancora state chiarite. Tonini, sulla base del «libro di inventari segnato A, c. 164» affermò che la testa fu prodotta per il convento nel 1515 ma la sua bellezza la condusse sull'altare della Nunziata, dove la vide Vasari nel 1550 e da dove non si è più mossa, se non per essere incorniciata dalla sfarzosa argenteria seicentesca[343]. Il libro d'inventari è perduto e nel fondo conventuale dell'Archivio di Stato di Firenze la serie di questi libri parte dal 1631; per quegli anni mancano anche i libri di portata e il Campione Azzurro segnato C. La fattura stilistica ha trovato la critica concorde nel datarla tra il 1511 e il 1515, non oltre; le dimensioni rendono molto plausibile una committenza interna al convento, supportata anche dalle tavole per Angelo d'Arezzo che si mostreranno a breve[344].

Dopo anni di dubbi attributivi sull'intervento diretto del maestro e di incertezze cronologiche che oscillavano la datazione dal 1517 al 1528, il restauro dell'*Annunciazione con san Godenzo*, concluso nel 2000, ha permesso di leggervi la mano di Andrea e un'esecuzione agli anni 1515-1520, esattamente dove Vasari la inserisce, tra le due storie mariane del chiostrino e l'*Annunciazione* di San Gallo: «In questo medesimo tempo fece una tavola per la badia di San Godenzo, benefizio dei medesimi frati, che fu tenuta molto ben fatta»[345]. E la tela – il supporto originale su tela è stato dimostrato dal restauro – fu venduta dai frati al cardinale Carlo de' Medici il 6 novembre 1627: «A dì detto scudi 25 pagati alli homini e compagnia di San Michele Arcangelo del borgo a San Godenzo e sono per valuta di un quadro entrovi una Nuntiata con l'Angelo Gabriello e dua santi di mani di Andrea del Sarto, portò padre Donato, Servita fiorentino»[346]. Come si può intuire dall'iconografia del dipinto, al cui Annuncio assistono il santo eremita Godenzo, vestito da frate servita, e san Michele, e dalla vendita al cardinale, la tavola era destinata alla badia di San Godenzo – ai frati fiorentini dal 1482 –, per una cappellina annessa di proprietà della compagnia di San Michele (fig. II.59). Come è

[342] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 364.
[343] Tonini 1876, p. 94.
[344] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 376-377, riferisce di una riproduzione della *Testa di Cristo* dipinta dallo stesso Andrea: «ma ancora in una tela non molto grande una bellissima testa d'un Cristo, alquanto simile a quella che è sopra l'altare della Nunziata, ma non sì finita; la qual testa, che invero si può annoverare fra le buone cose che uscissero delle mani d'Andrea, è oggi nel monasterio de' monaci degl'Angeli di Firenze, appresso il molto reverendo padre don Antonio da Pisa, amator non solo degl'uomini eccellenti nelle nostre arti, ma generalmente di tutti i virtuosi. Da questo quadro ne sono stati ricavati alcuni; per che avendolo don Silvano Razzi fidato a Zanobi Poggini pittore, acciò uno ne ritraesse a Bartolomeo Gondi, che ne lo richiese, ne furono ricavati alcuni altri che sono in Firenze tenuti in somma venerazione».
[345] Ivi, p. 354.
[346] Riferimento edito in Padovani 2001, p. 37.

stato recentemente dimostrato da Lucia Bencistà, all'altare dell'Annunciazione in chiesa doveva esserci una tavola che ancora oggi è nell'edificio, sopra il fonte battesimale, cioè l'*Annunciazione* attribuita alla cerchia di Mariotto Albertinelli da Bencistà e a Tommaso di Stefano Lunetti da Alessandro Nesi (fig. II.60). L'opera, degli anni Venti del Cinquecento, è debitrice sia dell'esperienza di Albertinelli che del Sarto e ben si accosta alla pala di Arcetri di Lunetti, tra i pochi confronti sicuri per il pittore fiorentino. Questa è descritta in chiesa nel 1696 come: «un quadro entrovi l'immagine della Beata Vergine et il Padre Eterno», confortando la continuità di collocazione nell'edificio *ante* Soppressioni[347]. Quindi, la pala di Andrea doveva stare sull'altare della compagnia di San Michele, sostituito da una copia dell'Empoli all'atto di vendita, come ricorda Filippo Baldinucci[348]. I Servi di Maria fiorentini ottennero la badia nel 1482 dai monaci benedettini, fondatori dell'insediamento religioso nell'XI secolo, e vi rimasero fino al 1808[349]. Le *Annunciazioni* di Lunetti e del Sarto erano parte di una fitta campagna di arredo della chiesa mugellana nel primo quarto del Cinquecento, nella quale i frati assimilarono al proprio ordine la più antica figura del santo eremita; ai due dipinti si devono aggiungere il *San Sebastiano* e altre opere di Baccio da Montelupo sopracitate, la cui commissione è documentata al 1506 per conto di frate Valerio di Fruosino[350].

Dopo questa prima fase di lavori per i Servi di Maria (1509-1516 circa) con la quale si guadagnò la fama e il primato pittorico su Firenze, il Sarto si allontanò dall'Annunziata per ritornarvi nel 1520, dopo il suo viaggio in Francia. Così Vasari, subito dopo l'esperienza presso la corte di Francesco I:

> Fece Andrea a sommo dell'orto de' Servi in due cantoni due storie della vigna di Cristo, cioè quando ella si pianta, lega e paleggia, et appresso quel padre di famiglia che chiama a lavorare coloro che si stavano oziosi, fra i quali è uno che mentre dimandato se vuole entrare in opera, sedendo si gratta le mani e sta pensando se vuole andare fra gl'altri operai, nella guisa a punto che certi infingardi si stanno con poca voglia di lavorare. Ma molto più bella è l'altra, dove il detto padre di famiglia gli fa pagare, mentre essi mormorando si dogliono; e fra questi uno che da sé annovera i danari, stando intento a quello che gli tocca, par vivo; sì come anco pare il castaldo che gli paga; le quali storie sono di chiaro scuro e lavorate in fresco con destrissima pratica[351].

[347] La storia e le fonti sono portate da Bencistà 2023, pp. 9-14. L'attribuzione a Lunetti è di Nesi 2023, p. 4.
[348] Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, VII, 1975, p. 10.
[349] Naldi 2021, pp. 10-18.
[350] Lucidi 2022, pp. 419-423 cat. 16-19, 470-471 doc. 10. Per le commissioni in San Godenzo cfr. Bencistà 2019.
[351] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 371. Gli studi sulla *Parabola dei vignaioli* sono in corso di pubblicazione nella rivista «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» e in questa sede si presenta uno studio inserito nel contesto di Andrea del Sarto e i Servi e arricchito di alcune riflessioni.

Nel descrivere la *Chiamata dei lavoranti* e il *Pagamento dei lavoranti*, affrescati a monocromo da Andrea del Sarto nell'orto del convento, Vasari evidenzia la gestualità e la vivezza delle figure dipinte. Entrambi gli episodi sono andati perduti: la *Chiamata* nel 1724, il *Pagamento* nel 1879[352]. Di quest'ultimo sopravvivono soltanto una fotografia Alinari e un lacerto strappato, corrispondente al braccio sinistro del padrone e alla spalla destra di un servitore (Museo del Cenacolo di San Salvi, Firenze) (figg. 61-62). Benché Vasari collochi l'impresa tra l'*Assunta* Panciatichi e la decorazione della villa medicea di Poggio a Caiano, quindi dopo il soggiorno francese (1518-1519) e prima del 1523, il dibattito critico non è mai stato concorde sul periodo di esecuzione, oscillante in quasi tutta la carriera del Sarto, dal 1512 al 1522, anche a causa della perdita degli originali e dalla mancata coerenza tra la proposta cronologica e la testimonianza delle copie[353].

Shearman collocò l'opera nel 1512, argomentando la tesi con apprezzabili fonti. La sua proposta nacque da alcuni documenti editi da Gaetano Milanesi che riferiscono di lavori nella muraglia dell'orto e di pagamenti ad Andrea d'Agnolo, il 25 giugno 1512: «A spese di muraglia a dì decto soldi dodici per un sacco di chalcina pelle spalliere dell'orto, portò Andrea dipintore»; e il 7 gennaio 1512 (stile comune 1513): «A Andrea d'Agnolo dipintore questo dì 7 di detto, fiorini due libre in oro sono per conto del quadro debe dipignere»[354], ma questo secondo pagamento si riferisce alla *Natività della Vergine* nel chiostrino, la cui prima notizia risale al Natale 1511, e non alle pitture dell'orto[355]. Due ulteriori riferimenti attestano un cantiere artistico nell'orto nell'anno 1512. Il 4 luglio: «A spese d'orto, dì decto fiorini uno, portò Andrea dipintore per conto delle spalliere dipinte nell'orto» e il 3 agosto: «A spese d'orto, questo dì decto lire cinque, sono per resto della dipintura delle spalliere, portò Andrea di Giovanni dipintore»[356]. I tre pagamenti assicurano che nell'estate 1512 ci fossero lavori nell'orto dell'Annunziata e che ci lavorasse Andrea di Giovanni, non Andrea d'Agnolo, impegnato nel chiostrino. Prima di Milanesi, già gli appunti di Tozzi suggerivano che i lavori nell'orto del 1512 riguardassero la *Parabola dei vignaioli*:

> Nell'anno 1724 cadde buona parte di questo muro [dei confini della chiesa], e però con esso una pittura a chiaroscuro di Andrea del Sarto posta in faccia all'altra rappresentante il Padre di famiglia cogl'operai della Vigna, la quale dal detto Andrea era stata dipinta con l'altra nel 1511 (Rosso B, a

[352] Per il crollo della *Chiamata*: Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010, p. 38. Casalini trascrive la data 1704, ma dalla rilettura del manoscritto risulta la data 1724: ACSA, Filippo Maria Tozzi, *Memorie della chiesa e convento*, f. 225r. Per la rovina del *Pagamento*: Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 135.
[353] Shearman 1965, II, pp. 219-222 cat. 33-34, dove sono riassunti i pareri precedenti. Le monografie di Freedberg 1963, pp. 64-66, e di Monti 1981, pp. 115-116, contemporanee a quella di Shearman (la prima edizione di Monti è del 1965), propongono rispettivamente 1516-1517 e 1516-1518. Il 1512 è confermato da Berti 1986, p. 21, mentre Natali 1998, pp. 123-125 propone il 1522 come probabile data di esecuzione.
[354] ASF, CRSGF, 119, 704, ff. 136v e ivi, 705, f. 76r. Editi in G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, V, 1880, p. 67.
[355] Shearman 1965, II, p. 390 doc. 22.
[356] ASF, CRSGF, 119, 704, ff. 138v, 141v. Editi in Shearman 1960, p. 155.

185). Nella pittura rovinata era rappresentata una vigna con molti operai in atto di lavorarla, come riferisce il Vasari[357].

E tale affermazione è ripetuta dal frate in un ulteriore appunto: «1511, Andrea d'Agnolo dipinge la Storia de' Magi, e Natività della Madonna. Questo Rosso B, a 178. Detto dipigne la spalliera dell'orto, a 185»[358]. Il rimando archivistico convinse Shearman a considerare che le spalliere dipinte dal Feltrini fossero i basamenti per le due ampie scene sartesche, le quali, come nel chiostro dello Scalzo, avrebbero dovuto anticiparle, non seguirle[359]. Tuttavia, negli Spogli Tozzi, un'ulteriore terza nota contraddice quanto si contiene nei due appunti rimasti a Firenze:

[*ad annum* 1520]
Maestro Valerio si taglia una gamba, V 219.
Andrea del Sarto dipigne i quadri nell'orto[360].

Questo riferimento ha guidato il mio reperimento di un'annotazione contenuta nel libro delle portate (ricevute di chi porta il denaro, cioè l'amministratore) del convento della Santissima Annunziata di Firenze negli anni 1516-1525 che risolve l'argomento, indicando il 1520 come anno di realizzazione dei monocromi:

[*ad annum* 1520] Fassi fede p(er) me m(aestr)o Tito come fra Josepho à dat(t)o ducati sei a m(aestr)o Andrea di Firenze p(er) parte di pictura ne l'orto ogi q(uest)o dì 30 di novembre fiorini 42[361].

Questa, per l'appunto, è seguita dalla nota: «e più a maestro Baccio medico per medicare maestro Valerio ducati quatro», garantendo le circostanze dalle quali Tozzi ha estratto l'informazione[362].

È assai probabile che il perduto Campione Rosso riferisse soltanto di un «Andrea dipintore», interpretato da Tozzi come il Sarto piuttosto che come il Feltrini. Ne consegue che le muraglie dell'orto fossero state interamente decorate dal 25 giugno al 3 agosto 1512 da Andrea di Cosimo Feltrini, verosimilmente con semplici monocromi a grottesche, senza alcun intervento di Andrea del Sarto. Tutto sommato, anche la nota qui presentata riferisce di un «maestro Andrea di Firenze per parte di pictura», la quale non esclude la possibilità si tratti del Feltrini, anch'egli fiorentino e attivo

[357] Passo edito in Shearman 1965, p. 219, e in Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010, p. 38.
[358] ASF, CRSGF, 119, 58, f. 72.
[359] Shearman 1965, pp. 219-220.
[360] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*. Il riferimento «V 219» riguarda un registro di uscita conventuale, ora perduto.
[361] ASF, CRSGF, 119, nr. 1051, fol. 74v.
[362] Ivi, f. 75r.

al 1520[363]. Ma la qualifica di maestro e il buon importo, sei ducati, molto più delle manciate di lire con le quali era pagato il Feltrini, fanno pensare a una composizione figurativa più ampia, elaborata e complessa, riconducibile alla *Parabola* e corrispondente alla collocazione temporale all'interno della biografia vasariana del Sarto.

Anche la data del pagamento, 30 novembre 1520, è molto significativa. Poche settimane prima, il 12 ottobre, con i soldi guadagnati in Francia, Andrea del Sarto aveva acquistato un appezzamento di terreno per costruirvi una casa. L'erigenda dimora si trovava tra Via San Sebastiano (oggi Via Gino Capponi) e Via del Mandorlo (Via Giuseppe Giusti), a pochissimi passi in linea d'aria dai monocromi[364]. La pittura della *Parabola* avrebbe avuto luogo in un momento cruciale della carriera di Andrea, al rientro dalla Francia e stanziatosi in una dimora prestigiosa, e non è da escludere che facesse parte di un ampio programma di autopromozione in quanto le due storie sarebbero state visibili dalle finestre della novella abitazione. Secondo Vasari, le pitture erano agli angoli orientale e occidentale della porzione settentrionale della recinzione dell'orto, come confermò un secolo e mezzo dopo padre Tozzi, situando ai confini della chiesa il crollo del muro ove era la *Chiamata*. Le pitture delle spalliere nell'orto, per le quali il Feltrini fu pagato nell'estate 1512, decoravano la restante recinzione settentrionale, al centro della quale, intorno alla seconda metà del Cinquecento, si elevò una cappellina, come attestato in *Firenze città nobilissima* (1684) e, soprattutto, nella pianta di Firenze di Stefano Buonsignori (1584), dalla quale si capisce che i due monocromi del Sarto erano protetti da una tettoia (fig. II.63)[365].

Ragionare sulla datazione degli originali perduti non è una questione peregrina perché i due episodi sono esemplari dell'avanzamento della Maniera moderna a Firenze, per diversi motivi, come il legame tra disegno e chiaroscuro monumentale e l'unione delle figure contadinesche di nordica ascendenza con la ricezione della statuaria classica e delle forme michelangiolesche. Con la conferma dell'esecuzione al 1520, la *Parabola* si inquadra più congruamente nella produzione di Andrea del Sarto. Numerose affinità si riscontrano col Chiostro dello Scalzo, l'altra impresa affrescata a monocromo. L'opera servita si affianca al *Battesimo delle turbe* (1517), per la gestione delle figure in una disposizione centralizzata, e alla *Danza di Salomè*, pagata il 21 gennaio 1521 (1522), per le limpide citazioni da Masaccio nella cappella Brancacci (il servo di Erode corrisponderebbe al gabelliere nel *Pagamento del tributo* e il padrone della vigna al san Pietro nella *Distribuzione dei beni e morte di Anania*). Inoltre, l'uomo maturo che riceve il denaro nel *Pagamento* è il prototipo dell'anziano inginocchiato davanti a Cesare nel *Tributo* di Poggio a Caiano (1521) e della figura di

[363] Thiem, Thiem 1961.
[364] Attualmente al civico 22 di Via Capponi è posta una targa commemorativa; cfr. Freedberg 1963, pp. 271-272.
[365] Del Migliore 1684, p. 297: «e nell'orto, pur di man del medesimo [Andrea del Sarto], è la Parabola della Vigna, di chiaroscuro, con alcune figure dello Stradano, nella cappella, che gl'è in testa».

Zaccaria nella *Visitazione* dello Scalzo (1524), sia per il profilo del volto che per la mano che stringe il bastone.

Nella prima edizione delle *Vite*, Vasari indica il confronto più appropriato da accostare alla *Parabola*: «E non uscì di questo lavoro [la *Parabola* nell'orto] ch'egli fece una Pietà colorita nel noviziato in fresco, in una nicchia a sommo a una scala, che fu molto bella»[366], cioè il *Cristo defunto* per il noviziato della Santissima Annunziata, affresco oggi staccato e conservato alle Gallerie dell'Accademia di Firenze e anch'esso dalla cronologia dibattuta (fig. II.64)[367]. Effettivamente, la monumentale figura di Cristo, seduta di scorcio su uno sperone roccioso, è la pittura più affine alle copie della *Parabola* apparentemente più affidabili, i *Pagamenti* dell'Albertina di Vienna (fig. II.65) e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (fig. II.66) e la *Chiamata* del British Museum (fig. II.67). Quest'ultimo disegno è l'unica versione della *Chiamata* non accoppiata al corrispettivo *Pagamento*, e dovrebbe precedere la nota incisione di Hieronymus Cock del 1563 (fig. II.68). Il *Cristo morto* e la *Parabola* condividono la gestualità accentuata, l'espressione severa dei volti e l'anatomia immersa nello spazio naturale. Le ampie lumeggiature del panneggio del rubeo perizoma di Cristo paiono in contrasto con le fitte pieghe del lacerto sopravvissuto del *Pagamento*; ma la presenza di grandi campiture luminose testimoniate dalle copie, soprattutto nella *Chiamata*, rafforza l'ipotesi che l'ancoraggio al 1520 della *Parabola* conforterebbe la datazione del *Cristo morto*[368]. Una datazione avvalorata anche dal brano vasariano, che precisa che la *Pietà* del noviziato fosse stata eseguita durante i lavori nell'orto. Inoltre, le larghe lumeggiature dalla forma affilata e le pieghe simili al perizoma del Cristo del noviziato si rispecchiano nel manto dell'Addolorata della *Pietà* di Vienna, unanimemente datata al 1519-1520 (fig. II.69)[369]. Questa ha in comune con l'affresco del noviziato l'austera ambientazione rocciosa che accentua l'intimità del dolore, e, nel perizoma del Deposto, si ritrovano le fitte pieghe del lacerto del *Pagamento*, combinando i caratteri stilistici sarteschi intorno al 1520.

Nella Giuntina, il brano che segue la descrizione della *Parabola* subisce importanti variazioni, le uniche veramente significative nel contesto servitano:

---

[366] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 371.

[367] La critica è sempre stata divisa nel datare il *Cristo morto* del noviziato appena dopo il rientro dalla Francia oppure quattro anni dopo. Sono per la prima opinione Monti 1981, p. 151 cat. 121, e Shearman 1965, II, p. 244 cat. 54; per la seconda Freedberg 1963, pp. 128-129, e A. Cecchi, in *Andrea del Sarto* 1989, p. 98 cat. 45. Più incisiva S. Padovani, in *Andrea del Sarto* 1986, p. 132 cat. XVIII, la quale, scrivendo dopo il restauro dell'opera avvenuto nel 1981, vi rintraccerebbe la stessa qualità stilistica del *Cenacolo* di San Salvi, concluso nel 1526-1527. Le più recenti schede assegnano l'affresco al 1525 circa, accostandolo soprattutto alla *Pietà di Luco* e alla *Madonna del sacco*; cfr. E. Altiero, in *Pier Francesco Foschi (1502-1567)* 2023, p. 146 cat. 18, e M. A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 34 cat. 10.

[368] Citazione di S. Padovani, in *Andrea del Sarto* 1986, p. 132 cat. XVIII.

[369] Questa *Pietà* fu proposta da Shearman 1965, II, pp. 245-246 cat. 56, come il quadretto che Vasari vide nel convento dell'Annunziata, confortato dal formato orizzontale che suggerirebbe una devozione privata. L'ipotesi fu rifiutata da Freedberg 1963, pp. 90-91, seguito dalla critica, a causa delle dimensioni (99 x 120 cm) che non qualificano la tavola come "quadretto".

> Dopo queste [le due scene della *Parabola*] fece nel noviziato del medesimo convento, a sommo d'una scala, una Pietà colorita a fresco in una nicchia, che è molto bella. Dipinse anco in un quadretto a olio un'altra Pietà, et insieme una Natività nella camera di quel convento, dove già stava il generale Angelo Aretino[370].

Nel passo si ribadisce la prossimità temporale tra i monocromi e la *Pietà* ma, in aggiunta, segue la descrizione di due piccole tavole a olio conservate in una stanza del convento della Santissima Annunziata: una *Natività* e un'ulteriore *Pietà*. David Franklin ha riconosciuto quest'ultima in una tavola di collezione privata, nella quale Cristo morto in scorcio è sorretto da Nicodemo che lo prende da sotto le ascelle (fig. II.70)[371]. La scoperta è condivisibile sia nell'attribuzione che nell'identificazione e anche la cronologia proposta entro il 1515 è convincente se si accosta la *Pietà* al *Cristo redentore* dell'Annunziata (1514-1515), alla *Natività della Vergine* (1514) e ai *Santi* nel sottarco del *Cenacolo* di San Salvi (1511), accomunati dalla pennellata morbida e dalla materia pittorica crepuscolare. Nondimeno, la *Pietà* preannuncia i dipinti fin qui esaminati: l'anatomia del busto di Cristo è la medesima nell'affresco del noviziato; le rubee ombreggiature nel perizoma della tavoletta corrispondono a quelle viennesi nel velo della Vergine e nel sudario; la barbuta figura di Nicodemo è molto affine a quella del vignaiolo che dialoga col padrone nella *Chiamata*.
È interessante che Vasari chiarisca che la *Pietà* fosse nella camera un tempo del generale Angelo d'Arezzo, oltre mezzo secolo dopo la morte del suddetto frate, e inserisca tale riferimento subito dopo i tre affreschi del 1520. L'accostamento esorta un nesso più di committenza a favore di Angelo d'Arezzo piuttosto che di cronologia, indipendentemente che si identifichi il generale in Nicodemo, oppure si giustifichi la citazione in virtù del campanilismo aretino o della stima che i frati potessero conservare per la memoria del loro superiore. Angelo fu un priore itinerante, attestato a Firenze soltanto per brevi periodi durante la sua carica, in occasione della visita di Leone X nel 1515, per la consacrazione dell'altare maggiore dell'Annunziata nel 1516 e nel biennio 1520-1521. Indubbiamente, la *Pietà* del noviziato sviluppa in senso monumentale il Cristo nella tavoletta a olio ed entrambe le opere furono dipinte in un periodo nel quale Angelo d'Arezzo era di stanza a Firenze (1515 circa e 1520). Andrea trasse l'iconografia dalle *Pietà* di Perugino, specialmente dal *Compianto* di San Pier Maggiore, oggi staccato e conservato nella collezione della Cassa di Risparmio di Firenze (fig. II.71). Nonostante Franklin rifiuti l'identificazione di Nicodemo come Angelo d'Arezzo, è difficile pensare che l'intenso sguardo rivolto allo spettatore sia soltanto un virtuosismo pittorico. La

[370] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 371.
[371] Franklin 2024.

consonanza compositiva tra le due *Pietà* sartesche suggerisce una promozione da parte di Angelo d'Arezzo anche per i lavori del 1520, favorevolmente appoggiati dal priore conventuale fra Tito di Giacomo Doffi e da fra Giuseppe di Jacopo, attori del pagamento qui edito.

Insieme alla ritrovata *Pietà* per Angelo d'Arezzo c'era anche una *Natività*, cioè un'*Adorazione dei pastori*, da considerarsi perduta secondo lo stato attuale della ricerca. La proposta di Freedberg nel riconoscere il progetto grafico nel foglio 634E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è da rifiutare poiché Vasari con Natività *tout court* non intendeva le adorazioni dei Magi, bensì quelle dei pastori (si pensi all'affresco di Alesso Baldovinetti nel quadriportico d'ingresso della Santissima Annunziata)[372]. A differenza della *Pietà*, del *Cristo morto* e del *Cristo Redentore* non ci sono copie palmari dalla *Natività*[373]. Cercando tra le opere degli epigoni sarteschi, Maso di San Friano potrebbe offrire un'idea di come fosse la tavola perduta. La sua *Adorazione dei pastori* della chiesa dei Santi Apostoli a Firenze indica che la parte superiore della composizione è ripresa dalla *Natività della Vergine* nel chiostrino, in particolare nell'angelo centrale (fig. II.72). Pensando alla pala come una somma di due derivazioni sartesche la parte inferiore è un'Adorazione del Bambino con la Vergine dalle braccia conserte, Giuseppe stante alle sue spalle e un pastore inginocchiato in primo piano. Un'idea simile è riportata anche in un disegno del Louvre (fig. II.73) ma, soprattutto, in due quadretti dalle dimensioni simili e con l'unica variante del paesaggio sullo sfondo (fig. II.74, Roma, Finarte, 27-28 maggio 1985, lotto 460) (fig. II.75, New York, Sotheby's, 2 febbraio 2018, lotto 316). Inoltre, un'*Adorazione dei pastori* con la Vergine dalle braccia conserte e il pastore in primo piano inginocchiato è stata dipinta anche da Carlo Portelli come pala d'altare per la chiesa di San Michele a San Salvi (fig. II.76).

La vita vasariana di Andrea del Sarto colloca correttamente nella loro cronologia tutte le opere servite. Alla luce di queste relazioni cronologiche e compositive, è lecito pensare che la *Parabola della vigna* e la *Pietà* del noviziato facessero parte di un'unica campagna decorativa promossa da Angelo e assecondata da Andrea del Sarto, tra febbraio-marzo 1520 e marzo-aprile 1521. Frutto di una breve stagione di ampia autonomia e di cangiante libertà, nella quale si sperimentano patetismo e naturalismo per giungere alle forme classicheggianti del lustro successivo, i tre affreschi assolvevano degnamente la loro duplice funzione: meditativa e decorativa per i Servi di Maria, promozionale e innovativa per il Sarto e la Maniera moderna.

Le ultime due opere che Andrea dipinse per la Santissima Annunziata hanno una storia conservativa più lineare: la *Madonna del Sacco* e l'*Annunciazione* Scali. Così Vasari per l'affresco:

[372] Freedberg 1963, pp. 106, 213.
[373] Basti pensare che la *Pietà* del noviziato fu riproposta pedissequamente in due composizioni di Foschi e in una tavola di Santi di Tito a Sansepolcro.

> Aveva messer Iacopo frate de' Servi, nell'assolvere e permutar un voto d'una donna, ordinatole ch'ella facesse fare sopra la porta del fianco della Nunziata che va nel chiostro, dalla parte di fuori, una figura d'una Nostra Donna; per che trovato Andrea, gli disse che aveva a fare spendere questi danari, e che, se bene non erano molti, gli pareva ben fatto, avendogli tanto nome acquistato le altre opere fatte in quel luogo, che egli e non altri facesse anco questa. Andrea, che era anzi dolce uomo che altrimenti, spinto dalle persuasioni di quel padre, dall'utile e dal desiderio della gloria, rispose che la farebbe volentieri; e poco appresso messovi mano, fece in fresco una Nostra Donna che siede, bellissima, con il Figliuolo in collo et un San Giuseppo, che appoggiato a un sacco, tien gl'occhi fissi a un libro aperto. E fu si fatta quest'opera, che per disegno, grazia e bontà di colorito e per vivezza e rilievo, mostrò egli avere di gran lunga superati et avanzati tutti i pittori che avevano insino a quel tempo lavorato: et invero è questa pittura così fatta che apertamente da se stessa, senza che altri la lodi, si fa conoscere per stupenda e rarissima[374].

Con questo *Riposo durante la fuga in Egitto*, firmato e datato 1525 («ANN(o). DOM(ini). / MDXX/V») Andrea siglò la sua superiorità artistica (fig. II.77). Ancora una volta, lo zampino di fra Jacopo permise di promuovere un episodio di devozione in un caposaldo che riassume le novità della Maniera. Con la presenza di questo affresco, alla Santissima Annunziata era possibile vedere la fase giovanile e la fase matura del Sarto nello stesso luogo. Invece, la presenza dell'*Annunciazione* Scali (fig. II.78) alla Santissima Annunziata fu più casuale:

> Et al detto Giuliano Scala rimase, per un resto che coloro gli dovevano di danari pagati per loro, un mezzo tondo, dentro al quale è una Nunziata, che andava sopra per finimento della tavola; il quale è nella chiesa de' Servi a una sua capella intorno al coro nella tribuna maggiore[375].

Dipinta come lunetta per la perduta *Madonna* di Sarzana su commissione di Benedetto Celsi (1528) tramite Giuliano Scali come intermediario, la tavola rimase a quest'ultimo con la quale dotò la sua cappella in tribuna in tempo per essere attestata in chiesa da Vasari. Ma ai Servi restò pochissimo, in quanto gli eredi di Giuliano nel 1580 cedettero alle pressioni del cardinale Ferdinando de' Medici, che volle l'opera per la propria commissione. Seguendo i vari passaggi interni alla collezione medicea, la tavola giunse alla Galleria Palatina e la fedelissima copia che dipinse Alessandro Allori per sostituire il capolavoro in cappella è riconoscibile nella tavola 1517 del Louvre (oggi in esposizione al Musée des Beaux-Arts di Tours, fig. II.79)[376].

[374] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 382-383.
[375] Ivi, p. 385.
[376] Shearman 1965, II, pp. 275-276 cat. 89; S. Padovani, in *Andrea del Sarto* 1986, pp. 151-154 cat. XXIV.

In tutto sono quindici le opere dipinte da Andrea del Sarto per i Servi di Maria, sedici, se si accetta una sua partecipazione alle cortine dell'altare maggiore[377]. Tutte furono per la Santissima Annunziata di Firenze tranne una, rivolta alla Badia di San Godenzo, ma sempre di committenza fiorentina. Rimane un ultimo lavoro destinato a una chiesa servita, non annoverato da Vasari, cioè l'*Assunta* Passerini, commissionata da Margherita Passerini, madre del cardinale Silvio, nelle sue volontà testamentarie del 1526, per l'altare maggiore di Sant'Antonio a Cortona (fig. II.80). Come l'*Annunciazione* Scali e l'*Annunciazione* di San Godenzo, anche questa pala fu acquisita dai Medici, a loro ceduta dal cavaliere Cosimo Passerini nel 1639[378].

In conclusione di questa disamina sulla decorazione del Chiostrino dei Voti e sull'attività di Andrea del Sarto alla Santissima Annunziata non si può non considerare una definizione che non poteva essere il convitato di pietra di questa tesi: la «scuola dell'Annunziata». Questa definizione, ufficializzata da Antonio Natali in occasione della mostra *L'officina della Maniera* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), ma in voga da più di un decennio, intende considerare i protagonisti del lungo percorso fin qui presentato – Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso Fiorentino, ma anche Andrea di Giovanni, Franciabigio, frate Tommaso e altri comprimari, più o meno importanti, come Raffaello indoratore, Baccio da Montelupo e Nanni Unghero, ed esterni, quali Francesco Torni e Baccio Bandinelli – come un gruppo omogeneo che aveva sede alla Sapienza, accanto all'Annunziata appunto, e vedeva il Chiostrino dei Voti come principale manifesto della nuova Maniera. Tale scuola avrebbe sviluppato le istanze proposte dalla «scuola di San Marco», perché la pittura sartesca è coerente evoluzione di quella di Fra Bartolomeo[379]. Eppure, in questa sede, vorrei rimodulare il senso di tale "scuola", che sembra attagliarsi meglio alla dinamica di committenza fratesca piuttosto che alla pratica di bottega.

Il gruppo di frati presentati in Vasari – frate Valerio di Fruosino, frate Mariano di Giovanni dal Canto alle Macine e frate Jacopo di Battista de' Rossi – emerge come omogeneo e a questi si aggiungono il priore generale Angelo d'Arezzo (anch'egli presente in Vasari, ma non come protagonista attivo), i frati Aurelio di Michelangelo Lotti (colui che stilò il contratto per le due storie mariane con Francesco Torni), Tito di Jacopo Doffi e Joseph (frequenti nei documenti conventuali)[380]. Si è già parlato di frate Valerio e della sua passione per i quadri in terra o in legno piuttosto che per

[377] Nel computo non è preso in considerazione il perduto *San Sebastiano* per la compagnia omonima annessa alla Santissima Annunziata; cfr. Paliaga 2018.
[378] Shearman 1965, II, pp. 268-269 cat. 78; C. Caneva, in *Andrea del Sarto* 1986, pp. 140-143 cat. XXI.
[379] A. Natali, in *L'officina della Maniera* 1996, pp. 168-169.
[380] Fra Tito da Firenze fu nominato priore provinciale di Toscana nel settembre 1512, nello stesso capitolo generale che creò Angelo d'Arezzo priore generale (*Fonti storico-spirituali 1998-2008*, III.1, 2008, p. 112). Egli fu priore conventuale della Santissima Annunziata dal 1509 al 1510, nel 1517 e dal 1520 al 1521 (Tozzi, ed. Giannini 1905, pp. 44-45). Joseph, già camerlengo del convento fiorentino, si ritrova nel 1514 nel contesto dell'inventario dei beni del defunto fra Mariano del Canto alle Macine, insieme ad Angelo d'Arezzo (ASF, CRSGF, 119, 52, f. 97v) e fu committente di un "boto" nel 1525 (ivi, f. 118r). La sua attività amministrativa si rintraccia soprattutto in ASF, CRSGF, 119, 1053, *passim*.

le grottesche; lui e frate Mariano sembrano essere due figure intermedie tra i due secoli, ultimi testimoni di quella fase che vide Alabanti priore generale e frate Zaccaria promotore del polittico dell'altare maggiore. Il fulcro dell'azione di Mariano è nella ripresa della decorazione del quadriportico d'ingresso e fonda la sua committenza su chiari principi: gioventù, competizione, visibilità e risparmio, in poche parole massima resa con minimo impegno (conventuale almeno). La Maniera moderna fu promossa dai frati con intelligenza programmatica e acutezza valutativa ma caricò sugli artisti le responsabilità del loro successo. Non bisogna farsi trarre in inganno dalla carica di rettore del banco delle candele, poiché i conti di quell'incarico mostrano una circolazione di denaro notevolissima; dal maggio 1998 al giugno 1499 emerge che Valerio fu camerlengo quando Mariano fu sagrestano[381]. L'inventario *post mortem* di fra Mariano di Giovanni, compilato il 15 febbraio 1514 (1515), non è niente di speciale, essendoci soltanto coperte, biancheria e tovaglie, pur essendo stilato in presenza del priore generale Angelo d'Arezzo[382]. Idem per quello di frate Valerio[383].

Il primato nella promozione artistica spetta indubbiamente a fra Jacopo, figura fratesca che incarna appieno le nuove forme di committenza della Maniera moderna. Favorì, in ordine cronologico, la *Madonna col Bambino* e l'*Assunzione* a Rosso Fiorentino, la *Visitazione* a Pontormo e la *Madonna del Sacco* ad Andrea del Sarto. Secondo Vasari, Jacopo proseguì le modalità di frate Mariano, ma, in realtà, dai documenti emerge una figura sensibile e colta, avulsa da nobiltà, ricchezza o potere, ma disposta a valorizzare i giovani talenti e, come detto da Vasari, dedita alla poesia. Il suo inventario *post mortem*, stilato il 10 febbraio 1537 (1538) è ricco di oggetti preziosi come bacinelle in marmo, calamai in bronzo, suppellettili in alabastro, posate in argento e una collezione di «medaglie in bronzo fragrante»[384]. Due opere sono esplicitamente segnalate: «una Nostra Donna con San Giovanni di mano di Raffaello» e «una Piattà di mano del predetto». La prima sembra corrispondere all'opera di Rosso descritta da Vasari e l'improbabile attribuzione a Raffaello potrebbe essere un errore dell'estensore. La raccolta di pitture di Jacopo, alla quale si deve aggiungere «uno Sancta Chatterina dipinta datta alla chamera del presente priore maestro Jacopo», introduce la diffusione degli arredi conventuali dell'Annunziata, tradizione che proseguirà anche nella fase più avanzata della Maniera moderna[385].

[381] Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.VIII.24, ff. 185v-192v (cfr. nota 276). A inizio Cinquecento Mariano offrì anche un voto in cera dopo una guarigione, in BNCF, Conv. Soppr., C.I.1458, f. 97r.
[382] ASF, CRSGF, 119, 52, f. 97v.
[383] Ivi, f. 109v.
[384] ASF, 119, 52, ff. 135v-136v; parzialmente edito in Franklin 1994, nota 59 (p. 272).
[385] Inventario di Francesco Manovelli, ASF, 119, 52, f. 101v, edito *ibidem*.

5. Verso l'Accademia del Disegno

Grazie agli affreschi nel quadriportico d'ingresso, alla presenza di decorazioni eccellenti e di altre numerose pitture di Andrea del Sarto, la Santissima Annunziata si era qualificata come polo principale della Maniera moderna per la pittura fiorentina, modello esemplare accanto alla Sacrestia Nuova di Michelangelo per la scultura. Ma il santuario non fu meno eccellente anche sul fronte della scultura. La tomba di Mario Nari, scolpita da Bartolomeo Ammannati nel 1539-1542, ha la particolarità di essere l'unica opera in chiese servite citata nella Torrentiniana ed espunta nella Giuntina:

> Le quali opere furono cagione che dopo la morte del predetto Duca, il suo figliuolo Guidobaldo facessi fare, per ordine pure di Girolamo Genga, la sepoltura di marmo che e' volle fare a suo padre da Bartolomeo Ammannati da Settignano, le sculture del quale sono oggi coperte in Fiorenza nella Nunziata a la cappella di San Niccolò, in una sepoltura di marmo[386].

Il gruppo sepolcrale del romano Nari, morto a seguito di un duello nel 1539, era composto dal *gisant* del defunto sopra la cassa, da una *Vittoria* con un prigione ai piedi e da due putti (figg. II.81-82). Così Raffaello Borghini:

> […] egli [Ammannati] se ne tornò a Firenze e fece quella sepoltura di marmo, che dovea andare alla Nunziata, di Mario Nari, romano che combatté con Francesco Musi, in cui egli aveva fatto la Vittoria che aveva sotto un prigione, due fanciulli e la statua di Mario sopra la cassa; ma quest'opera (perché fu stimata incerta da qual parte fosse la vittoria e perché non fu l'Ammannato in ciò molto favorito dal Bandinello) non si scoperse altramente, e le statue furono trasportate in vari luoghi, et i due fanciulli di marmo sono oggi, rapresentando due agnoli, dinanzi all'altar maggiore nella chiesa de' Servi. Per questa cagione, rimanendo mal sodisfatto l'Ammannato, se ne andò a Vinegia[387].

Il 30 agosto 1542 la sepoltura fu collocata nella cappella di San Nicolò e fu assai lodata, definita da Cosimo Bartoli: «delle belle cose che a me paia che si siano fatte in questa città da quindici o vent'anni in qua» e che lasciava stupefatti i visitatori[388]. Ma, come ricordano Vasari e Borghini, il

[386] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 421-422. Le vicende della sepoltura sono state ricostruite in Davis 1977 e aggiornate in Loffredo 2011. Quest'ultimo propone di identificare i due putti perduti in due statue in collezione privata, proposta inaccettabile secondo Pizzorusso 2013, nota 15 (p. 236), e smantellata in Naldi, Principi 2021, i quali attribuiscono convincentemente i putti in questione a Giovanni da Nola e li inseriscono nel contesto del sepolcro napoletano di Pedro da Toledo.
[387] Borghini 1584, pp. 590-591.
[388] Loffredo 2011, p. 109.

gruppo fu coperto fin da subito. I frati accolsero un capolavoro nella loro chiesa, perché oramai erano diventati esemplari per la promozione della Maniera moderna, ma entro il 1550 ebbe luogo una censura per nascondere il monumento di un personaggio deceduto nel peccato. Bocchi attribuì tali spostamenti alla volontà del granduca Cosimo, che non vide di buon occhio un sepolcro di un simile uomo posto all'ingresso della chiesa e così vicino alla *Nunziata* miracolosa. Lo smembramento ebbe luogo nel 1565 e si comprende senza difficoltà la censura vasariana nella Giuntina. Ma i frati conservarono i vari elementi: i due putti furono posti all'altare maggiore, ove sono segnalati fino al 1752 e pubblicati in un'incisione per la canonizzazione di Filippo Benizi nel 1671, la *Vittoria* fu risemantizzata come *Fede* e collocata nel secondo chiostro, affiancata dalla *Carità* e dalla *Speranza* affrescate da Cecco Bravo (fig. II.83); il *Mario Nari* ricomparve al Poggio Imperiale nel 1818. *Vittoria* e *gisant* sono esposti al Bargello[389].

I tempi stavano cambiando e alla bella maniera si dovevano affiancare dignità e austerità. Naturalismo e severità sono magnificamente mescolate in un'altra sepoltura, questa volta posta all'inizio della tribuna, dallo spiccato sapore neoetrusco e dalla notevole vivacità ritrattistica: il sepolcro del vescovo Angelo Marzi Medici, eseguito da Francesco di Giuliano da Sangallo (fig. II.84). Vasari è assai laconico a riguardo, descrivendola didascalicamente come: «la sepoltura che è nella Nunziata del vescovo de' Marzi»[390]. Grazie a questa e alla tomba Nari, il livello qualitativo della scultura monumentale nella chiesa della Santissima Annunziata si era aggiornato e innalzato in breve tempo. Il *gisant* del vescovo fiorentino fu concluso nel 1546 ed è direttamente rivolto alla *Nunziata*. Il monumento non fu toccato e il suo buono stato di conservazione permette di cogliere immediatamente l'invenzione di una tipologia sepolcrale per vescovi e cardinali che ebbe inizio con quest'opera[391].

Nei due decenni trascorsi tra le due edizioni delle *Vite* la Santissima Annunziata accolse due prestigiose committenze patronali. La *Resurrezione di Cristo* nella cappella Guadagni, firmata e datata: «MDCLII Opera del Bronzino Fiorentino», è descritta velocemente da Vasari: «Non molto dopo fece, in un'altra tavola grande e bellissima, la Ressurezzione di Gesù Cristo, che fu posta intorno al coro della chiesa de' Servi, cioè nella Nunziata, alla cappella di Iacopo e Filippo Guadagni» (fig. II.85)[392]. La tavola fu commissionata nel 1549 e collocata in cappella nel 1552, ove è ancora oggi, nonostante lo spazio sia stato ampiamente riallestito nel Settecento[393]. L'esuberante nudità, ma più castigata rispetto a quella proposta da Bronzino, si riscontra anche nell'allievo Alessandro Allori. Costui dipinse un esclusivo manifesto della Maniera moderna: una Cappella Sistina in miniatura

[389] Ivi, pp. 108-122.
[390] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 246.
[391] Sulla tomba e sulla tipologia sepolcrale si rimanda a Roisman 1995, pp. 249-252.
[392] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 235.
[393] Vicende e contesto della cappella Guadagni sono state descritte da Spinelli 2014b e da O' Brien 2021, pp. 121-127.

all'interno di un complesso ricco come quello dell'Annunziata, un'esplicita dichiarazione di fede a Michelangelo dipinta, poco dopo l'istituzione dell'Accademia del Disegno, nel 1564. Nella cappella Montauto Allori citò direttamente, e volutamente tentò di copiare, la volta Sistina negli affreschi della volta e il *Giudizio Universale* nella pala d'altare (figg. II.86-87). Per l'appunto, Vasari sentì la necessità di descrivere compiutamente l'insieme, prendendosi lo spazio necessario, pur avendo inserito il brano in una vita comunitaria come quella degli Accademici del Disegno:

> Ha dipinta e condotta tutta di sua mano con molta diligenza la cappella de' Montaguti nella chiesa della Nunziata, cioè la tavola a olio e le facce e la volta a fresco. Nella tavola è Cristo in alto, e la Madonna, in atto di giudicare, con molte figure in diverse attitudini e ben fatte, ritratte dal Giudizio di Michelagnolo Buonarroti. D'intorno a detta tavola, due di sotto e due di sopra, sono nella medesima facciata quattro figure grandi in forma di Profeti, o vero Evangelisti; e nella volta sono alcune Sibille e Profeti, condotti con molta fatica e studio e diligenza, avendo cerco imitare negli ignudi Michelagnolo. Nella facciata, che è a man manca guardando l'altare, è Cristo fanciullo che disputa nel tempio in mezzo a' Dottori; il qual putto, in buona attitudine, mostra arguire a' quisiti loro; e i Dottori et altri, che stanno attentamente a udirlo, sono tutti variati di volti, d'attitudini e d'abiti; e fra essi sono ritratti di naturale molti degl'amici di esso Alessandro, che somigliano. Dirimpetto a questa, nell'altra faccia, è Cristo che caccia del tempio coloro che ne facevano, vendendo e comperando, un mercato et una piazza, con molte cose degne di considerazione e di lode. E sopra queste due sono alcune storie della Madonna; nella volta figure, e non molto grandi, ma sì bene assai acconciamente graziose, con alcuni edifizii e paesi, che mostrano nel loro essere l'amore che porta all'arte e 'l cercare la perfezzione del disegno et invenzione. E dirimpetto alla tavola, su in alto, è una storia d'Ezechiel quando vide una gran moltitudine d'ossa ripigliare la carne e rivestirsi le membra. Nella quale ha mostro questo giovane quanto egli desideri posseder la notomia del corpo umano, e d'averci atteso e studiarla in questa prima opera d'importanza; e nel vero ha mostro nelle nozze di Sua Altezza, con figure di rilievo e storie dipinte, e dato gran saggio e speranza di sé e va continuando, d'avere a farsi eccellente pittore, avendo questa et alcune altre opere minori, come ultimamente in un quadretto pieno di figure piccole a uso di minio che ha fatto per don Francesco principe di Fiorenza, che è lodatissimo, et altri quadri e ritratti ha condotto con grande studio e diligenza per farsi pratico et acquistare gran maniera[394].

L'insieme di pitture di Allori è un pubblico manifesto degli ideali dell'artista: michelangiolismo, accademismo, Controriforma, *bella notomia*, studio scientifico e critica al eccessivo dogmatismo vasariano sono tutte componenti che si riscontrano nella cappella (fig. II.88). Basti pensare alla storia di *Gesù tra i dottori* che, oltre alla buona tradizione dei cripto-ritratti ben evidenti, nei quali è figurata tutta l'Accademia letteraria e artistica (escluso Vasari), sullo sfondo compaiono un astrolabio e una

[394] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, pp. 238-239.

piccola Luna: gli astri della pittura e della scienza si stavano allineando proprio nell'anno della nascita di Galileo Galilei. I Servi di Maria erano aperti a tutte le novità artistiche e la commissione Montauto era tanto ambita che pure Vasari la voleva per sé[395]. Durante il suo soggiorno romano Allori si era legato ai Montauto e ottene la decorazione della cappella, voluta per onorare Bastiano Montauto, morto nel 1552. I tre eredi di Bastiano – il fratello Matteo e i nipoti Luca e Benedetto – acquisirono la cappella all'Annunziata nel 1553 e fin da subito programmarono una decorazione, considerando le mire vasariane nel gennaio 1555. Il lavoro andò ad Allori, rientrato a Firenze a partire dal 22 dicembre 1560, che lavorò alla decorazione fino al 1564, quando fu inaugurata come riportato dall'epigrafe commemorativa[396]:

D.O.M. HIC IACET SEBASTIANVS MONTAVTIVS CIVS FLOR. SVMMAE INDVSTRIAE HOMO FIDEIQVE SINGVLARIS QVI CVM REM HONESTE QVAESIISSET PLVRIMVMQVE SVIS SEDVLITATAE SVA PROFVISSET QVASI FACIEM QVAMDAM PRAETVLIT EORVM DIGNITATI. VIXIT AN. LXIII M. V. D. XXII. BENEDICTVS ET ZANOBIVS MONTACVTII NEPOTES HONOREM IPSIVS AVCTORIS OMNIVM SVORVM COMODERVM AVGERE VOLENTES HOS SACELLVM ORNARVNT NOMINIQVE EIUSDEM GRATE PIEQVE DICARVNT A. D. MDLXIIII

Il programma iconografico si interpreta come figurazione della Salvezza e della Redenzione a partire dal *Peccato originale* al centro della volta per arrivare al *Giudizio finale* come pala d'altare maggiore, passando per i *Profeti* e le *Sibille*, la vita di Maria (*Sposalizio, Annunciazione, Natività, Presentazione al Tempio*) e due episodi ove Cristo si confronta con le autorità per ribadire il suo ruolo di Figlio: *Gesù tra i dottori* e la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*[397]. Rispetto all'aspetto odierno, l'insieme della cappella avrebbe dovuto essere molto efficace se la si immagina completa della sua pala d'altare, offuscata dalla selva di "boti" antistanti, senza le incrostature barocche esterne e con la pittura di Ezechiele che assiste alla resurrezione delle carni descritta da Vasari ma andata perduta durante la rimozione dei "boti" negli anni Settanta del Seicento[398]. Attualmente, il *Giudizio universale* è collocato nella cappella Galli, adiacente a quella Montauto, per permettere la visione del *San Girolamo* di Andrea del Castagno. Per recuperare la perduta unità compositiva della cappella, la pala necessiterebbe di pulitura e andrebbe ricollocata all'altare, magari montando un sistema di cerniere come nell'adiacente cappella Feroni, dove il *San Giuliano* di Andrea del Castagno, coperto dal

[395] Come descritto in Pilliod 2001, p. 149, e in Falciani 2013, pp. 198-204.
[396] Pilliod 2001, pp. 148-150, 262-263
[397] Ivi, pp. 150-159, propone questa lettura a partire dal concilio di Trento.
[398] Ivi, p. 150, note 45-47 (p. 264).

Transito di san Giuseppe di Johann Carl Loth, riesce a essere ugualmente visibile senza sacrificare l'unità decorativa della cappella barocca.

Se Vasari descrive i capolavori visibili in chiesa, cogliendo le innovazioni tra le due edizioni, in questa ricerca interessa approfondire anche la favorevole accoglienza delle novità artistiche all'interno del convento. I frati adottarono rapidamente le novità michelangiolesche nell'arredo conventuale. I due pannelli marmorei, la *Crocifissione* di Montorsoli e la *Madonna col Bambino* di Giovan Francesco Rustici (figg. II.89-90), sono elementi dall'incerta collocazione originaria ma riservati alla sfera privata[399]. Per entrambi i rilievi la loro destinazione conventuale è attestata almeno a partire da Baldinucci, che li riferisce di mano di Giovan Vincenzo Casali: «In una camera del dormentorio di sopra dicono essere di sua mano un Crocifisso di marmo di basso rilievo ed una Vergine simile dalla libreria»[400]. Tra altaroli, arredi delle stanze e decorazioni degli spazi di rappresentanza, il convento servita era ricolmo di oggetti artistici di raro pregio, si pensi ai due quadretti sarteschi della *Natività* e della *Pietà*. Tra i capolavori sono rimasti *in loco* soltanto i due marmi, ma un inventario delle robe lasciate a frate Eliseo Biffoli e a fra Carlo (non è specificato il precedente possessore), del 4 ottobre 1562, elenca voci molto interessanti che danno l'idea dei beni dispersi:

> Uno ritrato di mio padre in tela funasse con cornice verde.
>
> [prosegue con oggetti privi di valore artistico]
>
> Uno Crucefixo di legname chon uno mortte e uno mortte di terra. Lo comperai dalla madre di fra Romolo, lire 7.
>
> [prosegue con oggetti privi di valore artistico]
>
> Quadri con cornice: uno Christo vestito di rosso; una pietà di Micelangelo [*sic*]; <uno ritrato di mio padre [depennato]>; uno ritrato picolo mio; un ritrato del duca li conperai da fra Tomaso sargiaio, lire 14; Uno Christo Noli me tangere da maestro Alexandro Bronzino; una Madonna di tela in cornice di ricamo dalla Tadea [*sic*, forse dalla Taddea?][401].

Alessandro Bronzino è Allori, artefice di opere che ben si potrebbero identificare con la *Pietà* di Michelangelo e il *Noli me tangere* sopradescritti. Si pensi alla *Pietà* del Courtald Institute (fig. II.91), un quadretto su rame, con cornice originale (22,6 x 19,6 cm), derivato dalla *Pietà* per Vittoria Colonna

[399] Pizzorusso 2013, pp. 219, 226.
[400] Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, III, 1974, pp. 127-128.
[401] ASF, CRSGF, 119, 122, f. 224r. Non è da sottovalutare neppure il riferimento a fra Tomaso sargiaio, anche se di difficile interpretazione per mancanza di ulteriori dati. Costui si ritrova in un passo di Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, III, 1974, p. 148, per una notizia che riguarda Bernardino Poccetti, che aveva alcuni amici eccentrici: «Furono questi un tal Gengio ferravecchio; un Maso sargiaio dagli Uffizi, cioè che dipigneva le sarge da letto, nato orpellaio di là dal ponte a S. Trinita, verso i Pitti; [etc.]».

e dalla *Pietà* viterbese di Sebastiano del Piombo, entrambe invenzioni di Michelangelo. Lo stesso dicasi per un *Noli me tangere* in rame di maggiori dimensioni rispetto alla *Pietà* (36,5 x 31,4 cm), ma sempre adatte alla devozione privata, passato per il mercato antiquario nel 2012, copia dell'identico soggetto di invenzione michelangiolesca (fig. II.92). Entrambe le opere sono plausibilmente collocabili nella fase giovanile di Allori, nel sesto decennio del Cinquecento, entro il 1562. Soltanto la straordinaria diffusione di copie dei disegni di Michelangelo non permette di associare chiaramente i due dipinti appena citati a quelli della fonte[402]. Ciononostante, l'originale provenienza delle due opere resta ignota e, nella fonte, l'esplicita attribuzione ad Allori del *Noli me tangere* solletica la possibilità che le due opere presentate nell'inventario servita possano essere proprio queste, soprattutto il secondo rame. Anche la *Pietà*, qualificata «con cornice», ben si adatta a quella del Courtald, provvista della sua cornice originale. A prescindere dalle provenienze dei due dipinti portati in analisi, la fonte testimonia con sicurezza un livello culturale altissimo tra i frati, devoti a Michelangelo al pari degli intellettuali curiali e cortigiani. A conforto di questa cultura privata interna ai conventi toscani vi è anche un quadretto di una *Pietà*, recentemente comparso sul mercato antiquario e attribuito a Giovan Battista Naldini, in linea con gli esemplari fin qui indicati pur essendo successivo di una ventina d'anni (Wannenes, Asta 382-373, *Dipinti antichi e del XIX secolo* (Genova, 26 novembre 2021), lotto 1090, fig. II.93). La *Pietà adorata da due beati serviti* è indiscutibilmente un'opera destinata ad arredare qualche convento servita toscano negli anni Ottanta-Novanta del Cinquecento. La Maniera moderna all'Annunziata non si limitava all'arte pubblicamente visibile in chiesa, ma era anche una questione interna alla comunità conventuale. E tutto ciò trovò il suo compimento nella fondazione dell'Accademia del Disegno, proprio tra le mura di quel convento.

[402] Alla fortuna delle copie michelangiolesche e alla bibliografia relativa ai due esemplari portati a confronto si rimanda a *D'Apres Michelangelo* 2015, pp. 279-310 (per la *Pietà*) e Geronimus 2022, p. 254 (per il *Noli me tangere*).

Capitolo 3: I Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari: la Maniera moderna fuori di Firenze

1. Prima della Maniera moderna: i conventi di Arezzo e di Pisa tra Quattro e Cinquecento

Il Rinascimento toscano dei Servi di Maria fu pienamente incarnato da Firenze, e gli altri conventi trovarono pochissimo spazio nella narrazione vasariana. L'unico insediamento che ha un certo rilievo è, ovviamente, quello della città natale dell'artista-scrittore: la chiesa e il convento di San Pier Piccolo in Arezzo. Nella vita di Nicola e Giovanni Pisano, assente nella prima edizione, Vasari afferma che il disegno della primitiva chiesa dei Servi aretini fosse su disegno di Giovanni: «Fece similmente Giovanni Pisano il disegno della chiesa di S. Maria de' Servi, che oggi è rovinata insieme con molti palazzi delle più nobili famiglie della città, per le cagioni dette di sopra»[403]. Tali cagioni sono la costruzione della fortezza medicea nel 1519, che abbatté gran parte delle strutture sul colle ma, a quel tempo, i frati si erano trasferiti in San Pier Piccolo già dal 1387. Il convento di Arezzo fu una delle prime fondazioni dei Servi di Maria, attestati in città a partire dal 1259[404]. Effettivamente si insediarono al Poggio San Donato, dietro il Duomo: nel 1273 si celebrò un capitolo generale e si narra di un miracolo di Filippo da Firenze, che sostenne i suoi frati procurando loro del pane in tempi di carestia, per intervento angelico[405]. Nel 1324 traslocarono forzosamente, per ordine del vescovo Guido Tarlati, nella vicina chiesa di San Salvatore, già dei monaci benedettini[406]. Ma il luogo era strategico per la difesa della città e, nel 1385, fu tramutato in cassero, per diventare fortezza ai tempi di Vasari. Quindi, i frati traslocarono nuovamente in un luogo non distante dai precedenti insediamenti ma più internamente al tessuto urbano, San Pier Piccolo, chiesa consacrata nel 1071 e legata alla Badia delle Sante Flora e Lucilla[407]. Poiché Vasari parla di Santa Maria de' Servi, si presuppone che il riferimento riguardi il primissimo insediamento, quello dal 1259 al 1324. L'attribuzione a Giovanni Pisano avrebbe anche il suo senso cronologico se si considera un'edificazione negli anni Settanta del Duecento, ma nessun dato a favore è stato riscontrato e lo stesso Vasari sembra ripeta più una diceria che una sostanza verificata. L'argomento passò sotto

[403] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, II, 1967, p. 67.
[404] Dal Pino 1972, I.2, pp. 986-989.
[405] *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, I, 1997, pp. 273-274, paragrafo 14.
[406] *Annales Arretinorum*, ed. Bini e Grazzini, 1912, p. 19: «Hoc etiam tempore [1324] data est ecclesia S. Philippi, cum suis iuribus, abbati de monasterio de Pinu, cambium ecclesie S. Salvatoris, que data est fratribus servorum S. Marie, et locus fratrum eorum datus est Farinate de Ubertinis in scambium sui palatii, turris et domorum, que habebat in platea Porcorum, et solvit ei comune Arretii CC^{m} florenos auri pro resto et melioramento, et sindicus comunis Arretii recepit a dicto Farinata istrumentum venditionis dicti sui palatii et domorum, que turris, palatium et domus sunt posita in Porta Crucifera».
[407] Pincelli 2000, pp. 70-72.

silenzio nell'erudizione aretina, taciuto nell'*Estratto delle Vite de' pittori di Giorgio Vasari* di Giovanni Francesco de' Giudici (1764), e non altrimenti trattato se non negli *Annales Arretinorum* sopra citati[408]. L'unico a interessarsi della citazione fu Arcangelo Giani, il quale integra e parafrasa il passo vasariano, che cita puntualmente:

> […] e già del vescovo d'Arezzo doppo quello di Castello havevamo cominciato a dire, come egli per più comoda habitazione e più ragguardevole edificio di quel convento s'affaticava con l'opera e l'autorità dando indulgenze a que' popoli, invitandovi i frati al Capitolo e in tutti i modi possibili senza tralasciar diligenza alcuna per tirare innanzi quella fabrica, la quale non poté esser in quel tempo se non di nobile e magnifica architettura per uscir di mano di quel Giovanni Pisano, architetto e scultore famosissimo di quella età. E pur hoggi si goderebbe tutto, sì come se ne vedono i vestigi, se dopo 'l milletrecento non fussero stati necessitati i Fiorentini a valersi di quel sito per la nuova Fortezza. E per questo i frati furono a favor del medesimo Comune di Firenze trasferiti nella chiesa parrocchiale di S. Pietro, concedutagli nel tempo del reverendo vescovo Giovanni Albergotti da don Giovanni Niccolini abate di SS. Fiore e Lucilla, l'ultimo di febraio nel 1387, e liberamente rinunziata in mano di fra Guidone Peruzzi fiorentino de' Servi[409].

Pur saltando il passaggio da Santa Maria a San Salvatore, Giani è l'unico studioso a confortare il passo vasariano, interessato soprattutto alla provenienza della *Madonna col Bambino* lignea in Duomo che si vedrà nell'ultimo capitolo[410].

Tra Quattro e Cinquecento i Servi aretini furono tra i più attivi conventi toscani per la committenza artistica e Vasari non ne tralasciò dettagli. Bartolomeo della Gatta fu il protagonista del Rinascimento in San Pier Piccolo, con tre tavole e un frate servita come aiutante di bottega. Così nella Torrentiniana: «Fece [Bartolomeo della Gatta] in Arezzo una tavola in San Pietro, dove stanno i Frati de' Servi, dentrovi uno agnolo Rafaello; et ancora lavorò il ritratto del beato Iacopo Filippo da Piacenza»; resa diversamente nella Giuntina: «Fece anco un altro San Rocco, similmente in tavola, nella chiesa di S. Piero, dove ritrasse la città d'Arezzo nella forma propria che aveva in quel tempo, molto diversa da quella che è oggi […]. Nella medesima città d'Arezzo fece in una tavola in San Piero, dove stanno frati de' Servi, un agnolo Raffaello; e nel medesimo luogo fece il ritratto del beato Iacopo Filippo da Piacenza»[411]. Due delle tre tavole sono sopravvissute, benché il *San Rocco* fu danneggiato nel 1859 e il *Beato Bertoni* fu ritrovato a inizio Novecento dietro un armadio nel convento, anch'esso assai danneggiato; attualmente le due tavole sono rispettivamente conservate al

[408] Giudici 1764, ed. Melani 2005, pp. 34-36. Cfr. anche Bozzoli 2007, pp. 12-13.
[409] Giani 1604, p. 200.
[410] Cfr. nota 955.
[411] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, p. 460.

Museo Horne di Firenze e al Museo Diocesano di Arezzo (figg. III.1 e I.35)[412]. Della fortuna iconografica del beato Bertoni si è già parlato, ed entrambe le tavole furono eseguite in tempi molto vicini, se non contemporaneamente, dopo il 1483 per la morte del beato e tra il 1485 e il 1486 per l'epidemia che colpì la città di Arezzo, dipinta nella tavola del santo taumaturgo. Entrambi i dipinti ripetono uno schema consolidato nella produzione di Bartolomeo, nel *Bernardino da Siena* di Avignone per San Francesco di Arezzo, e nei due esemplari del *San Rocco* per la Fraternità dei Laici e per la cappella Lippi alla Pieve[413]. I dipinti si rivelano ex-voto grazie alle loro iscrizioni, il *Beato Bertoni* di Azzolino di Belichino Belichini (BEATUS IACOBUS PHILIPPUS DE FAENTIA / [Azoli]NO DI MESSER BELICHINO BELICHINI A FATTO FARE 148[…])», il *San Rocco* del popolo aretino (PARCE D[omi]NE PARCE POPULO TUO)[414].

L'ultima opera di Bartolomeo della Gatta fu per questa chiesa, la pala della *Madonna col Bambino in trono e i santi Fabiano e Sebastiano*, ora al Museo Diocesano, e resa incompleta dalla morte del maestro e conclusa da Domenico Pecori (fig. III.2). Anche in questo caso il passaggio tra le due versioni porta significative varianti, da: «Et in compagnia lasciò Domenico Pecori, il quale molte delle sue opre finì, come in S. Pietro di quella città la tavola di San Fabiano e San Sebastiano de' Bonucci», a: «Fu discepolo similmente dell'Abbate di S. Clemente un frate de' Servi aretino, che dipinse di colori la facciata della casa de' Belichini d'Arezzo, et in S. Piero due cappelle a fresco, l'una allato all'altra. Fu anche discepolo di don Bartolomeo Domenico Pecori aretino, […] e finì molte cose lasciate imperfette dal suo maestro, come in S. Piero la tavola di S. Bastiano e Fabiano con la Madonna per la famiglia de' Benucci»[415]. Il dipinto riveste una particolare importanza in quanto fu l'ultima opera di Bartolomeo, conclusa da Pecori, il quale intervenne moderatamente. Nicoletta Baldini ha ricostruito le vicende familiari che portarono i Bonucci a commissionare la pala a Bartolomeo della Gatta, identificando in Paolo del Buono di Giovanni Bonucci il committente del dipinto e il facoltoso sostenitore del convento servita alla fine del Quattrocento[416]. Così l'atto che conferma la commissione della pala nel 1499:

> […] come gli heredi di Paulo del Buono Bonucci cittadini aretini sono obligati di dare al convento nostro di S. Pier Piccolo fiorini sexanta di comune e' quali lasciò decto Paulo per dota alla sua cappella di S. Fabbiano et Sebastiano, posta nel nostro convento, con obligo che decti suoi heredi per sino a tanto che non pagavano e decti sexanta fiorini fussino tenuti a dare a' frati di decto convento

[412] Martelli 2013, pp. 320-322 cat. 10-11. L'*Arcangelo Raffaele* era già dato perduto nel Settecento: Giudici 1764, ed. Melani 2005, p. 106.
[413] Martelli 2013, pp. 313-317 cat. 4-6.
[414] Baldini 2004, p. 64, legge «Bernardo» al posto di «Azolino», ma la penultima lettera pare una N piuttosto che una D. La stessa approfondisce a nota 206 (pp. 66-67) la figura di Azzolino.
[415] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, p. 465.
[416] Baldini 2004, pp. 160-167.

> ogn'anno staia dodici di grano. Et frati di decto convento sono obligati di celebrare ongni dì una messa a detta cappella per l'anima di decto Paulo, come più diffusamente si contiene nel testamento di decto Paulo rogato per ser Bernardo di Tommaso Francini notaio et cittadino aretino sotto di [*vacat*] di luglio 1499, et decti heredi hanno pagato ogn'anno le dette staia XII di grano dal MDV come appare al libro delle Ragioni di decto convencto[417].

Con il senno di poi di cui già Vasari fruiva, l'ultima pala di Bartolomeo della Gatta preannunciava il futuro politico e intellettuale dell'ordine servita: se l'artista parla di «famiglia», non è soltanto per la presenza degli eredi, bensì perché per lui i Bonucci per eccellenza erano il priore generale dell'ordine (Agostino) e un suo caro amico di gioventù (frate Stefano, adottato da Agostino, divenuto in seguito vescovo d'Arezzo e cardinale). Secondo le presenze documentarie dei Bonucci ricavate dalla studiosa e seguendo il filo dei patronimici, è lecito pensare che frate Agostino fosse figlio di Carlo o di Antonio, figli di Agostino, fratello di Paolo[418].

Soprattutto, Vasari nella Giuntina riferisce che ad Arezzo operò il primo frate servita artista che si riscontra nella narrazione in ordine cronologico, cioè frate Mariano, identificato da Baldini in frate Mariano di Giovanni di Angelo di Civitella: «Fu discepolo similmente dell'Abbate di S. Clemente un frate de' Servi aretino, che dipinse di colori la facciata della casa de' Belichini d'Arezzo, et in S. Piero due cappelle a fresco, l'una allato all'altra». I Belichini (altresì noti come Gullichini) sono gli stessi committenti della tavola del *Beato Bertoni*, ma la loro casa è andata distrutta nel tempo.

Le due cappelle in San Piero di cui parla Vasari sarebbero quelle di Sant'Antonio Abate e dei Santi Simone e Giuda, delle quali sopravvivono affreschi, un lacerto di *Sant'Antonio Abate e le sue storie* e una *Madonna col Bambino e santi*. La decorazione ebbe luogo nel maggio 1485, come attestato ai piedi del Sant'Antonio dall'iscrizione «MCCCCLXXXV» e da un documento riportato da Baldini, del 10 gennaio 1485: «lire tre, soldi dua, in azurro, verde, lacha et oro el quale fo comprato per depingere la capella de sancto Antonio che fece depingere el convento a sue spese»; e del 17 maggio: «al dipentore per colori comprò per finire la capella di Sancto Symone et Giuda»[419]. Entrambe le cappelle erano «una e l'altra appresso acanto al muro», per cui gli affreschi farebbero parte di un'unica campagna decorativa, insieme alle tavole del *Beato Bertoni* e di *San Rocco*[420]*,* e subirono modifiche durante i lavori in chiesa, avvenuti nel 1611. Le *Storie di sant'Antonio Abate* furono riscoperte soltanto nel 1946, mutilate dalla ristrutturazione di tredici anni prima (fig. III.3). Il ciclo si compone di un *Sant'Antonio Abate* accolto in un arco a tutto sesto, incorniciato da sei storie,

[417] ASF, CRSGF, 18, 69, f. 34v, edito in Baldini 2004, pp. 162-163.
[418] Ivi, nota 675 (p. 161).
[419] Ivi, p. 72.
[420] Ivi, nota 202 (p. 65).

di cui rimangono solo quelle a destra, con le *Tentazioni del Santo* e i suoi *Funerali*. Queste pitture mostrano un artista legato al pittore camaldolese ma ancora arcaizzante nei modi e nello stile, eccellente nelle partiture decorative, buon prospettico ma rigido nelle figure umane e nei panneggi. Il frescante doveva essere un artista maturo che ai riferimenti al Dei aggiunse quelli a Signorelli, e ben si immagina come pittore dell'organo della Pieve nel 1501. Non si capisce il motivo che ha condotto Baldini a distinguere l'autore dell'affresco della *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Onofrio* (non Girolamo) – posto esattamente accanto al *Sant'Antonio*, come suggerito dallo stesso Vasari – per consegnare l'insieme ad Angelo di Lorentino (fig. III.4)[421]. I due affreschi condividono gli sguardi corrucciati, le pose rigide, l'ampia prospettiva e, soprattutto, la raffinata partitura decorativa[422]. L'identificazione del frate collaboratore di Bartolomeo con Mariano parte da documenti dell'Opera plebana editi da Ubaldo Pasqui ++che riferiscono di un Mariano frate di San Pier Piccolo «pintore», il quale dipinse «pinture figurate che lui fa per l'organo di detta Pieve» e «dipinti et grafiti et quale per lodo à dato ogi questo dì don Piero al presente abate di Sancta Maria in Grado [Bartolomeo della Gatta], che deve avere di tutto questo lavoro fiorini tre etc.» tra il novembre 1500 e l'agosto 1501[423]. Il riferimento a Bartolomeo della Gatta e alla decorazione dell'organo a figure e a graffiti conforta l'accostamento sia al maestro che alla pratica della decorazione delle facciate.

Baldini ritiene di aver rintracciato tra il 1486 e il 1500 la presenza conventuale di frate Mariano pittore, ritenuto figlio di Giovanni di Civitella in quanto un frate Mariano di San Pier Piccolo figlio del suddetto testimoniò a un testamento il 7 ottobre 1499[424]. Accanto a questo rinvenimento, la studiosa ha raccolto le presenze di tal frate Mariano in convento: il 16 novembre 1486 sono presenti un frate Mariano e un Mariano novizio; quest'ultimo ricompare come tale il 9 marzo, il 14 agosto, il 20 dicembre 1487 e il 23 gennaio 1488, mentre frate Mariano compare il 1 agosto. È plausibile che questi frati di nome Mariano fossero la stessa persona, e non è da escludere che possa trattarsi del nostro pittore, frutto di una vocazione in età avanzata, passati i venticinque anni, considerando le esperienze che aveva già avuto come frescante. È tuttavia improbabile che egli sia lo stesso frate Mariano novizio che si ritrova il 7 dicembre 1492 e il 23 marzo 1493, considerando che il noviziato durava circa uno-due anni al massimo, dal che si ricava la presenza di un altro frate Mariano in

[421] Ivi, p. 256, seguita da Martelli 2013, p. 174, e da Matteuzzi 2012, pp. 308-311. Alla sua mano è attribuito anche un lacerto di *Santo* accanto alla composizione: cfr. Martelli 2008, nota 17 (p. 156).
[422] L'affresco corrisponderebbe all'opera citata da Vasari e lo spazio a quello della cappella dei Santi Simone e Giuda, nonostante i dubbi in Baldini 2004, nota 238 (p. 72).
[423] Pasqui 1926, pp. 44-45.
[424] Si rimanda a Baldini 2004, pp. 70-72.

convento. Difficile, quindi, cogliere chi fosse il frate Mariano del 30 gennaio 1500 che ricevette cinque soldi per conciare i maiali[425].

Per avere una panoramica completa del convento di Arezzo nelle *Vite* si devono aggiungere le citazioni della tomba di Angelo d'Arezzo, opera di Montorsoli, e dei primi lavori di Vasari, che saranno trattate a breve. Di fatto, in Toscana, oltre alla Santissima Annunziata, alla badia di San Godenzo e a San Pier Piccolo non vi sono altri conventi presentati nelle *Vite* come "de' Servi". Ma, ai tempi in cui Vasari scriveva, un'altra chiesa toscana citata nelle *Vite* era dei Servi di Maria: Sant'Antonio a Pisa. Le occorrenze vasariane a riguardo sono due: per Tommaso di Marco nella vita di Andrea Orcagna: «e Tommaso di Marco fiorentino, che fece oltr'a molte altre cose, l'anno 1392, una tavola che è in S. Antonio di Pisa, appoggiata al tramezzo della chiesa»[426], e, nella vita di Taddeo di Bartolo, a riguardo di Alvaro Pirez: «Fu ne' medesimi tempi e quasi della medesima maniera, ma fece più chiaro il colorito e le figure più basse, Alvaro di Piero di Portogallo che in Volterra fece più tavole, et in S. Antonio di Pisa n'è una et in altri luoghi altre, che per non essere di molta eccellenza non occorre farne altra memoria»[427]. L'insediamento dei Servi di Maria a Pisa fu faticoso e incerto, perché i frati si insediarono in città soltanto nel febbraio 1405, quando era prossimo un attacco da parte dei fiorentini. Trattative per il nuovo insediamento erano state avviate fin dall'ottobre del 1404, quando fu data a tre frati una certa somma di denaro «per lo luogho di Pisa»[428]. I frati ottennero la chiesa di Sant'Andrea in Chinzica e l'entusiasmo della conquista fiorentina di Pisa fu grande all'interno della comunità conventuale[429]. Ma nel 1475 i Servi di Maria abbandonarono il complesso per insediarsi in Sant'Antonio in Spazzavento, chiesa retta dai frati armeni (monaci basiliani) dal 1341 al 1470[430]. In questo trasloco risiede la complicazione dei passi vasariani, non tanto per il riferimento al 1392, che fu evidentemente una commissione basiliana, conservata con cura dai Servi di Maria e ancora visibile a Vasari, quanto per Alvaro Pirez. Poiché l'attività pisana del pittore portoghese si attestò proprio all'arrivo in città dei frati, è impossibile capire se fosse una committenza dei Servi per Sant'Andrea in Chinzica e quindi traslocata oppure degli Armeni e rimasta in chiesa. Neanche la concreta proposta avanzata da Lorenzo Sbaraglio di riconoscervi un polittico con la *Vergine e i santi Giovanni Battista e Antonio Abate*, perduto ma donato all'Opera della Primaziale di Pisa a fine Settecento dal canonico Sebastiano Zucchetti, aiuta a dirimere la questione, considerata la diffusa presenza dei santi citati[431]. Nell'impossibilità di andare oltre nell'approfondimento, si nota

[425] ASF, CRSGF, 18, 6, ff. 17v, 26v, 28v, 31r, 33v; 7, f. 5r e *ad annum*; Baldini 2004, nota 235 (p. 72).
[426] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, II, 1967, p. 225.
[427] Ivi, p. 312.
[428] Ircani Menichini 2004, pp. 15-18, 105-106.
[429] Ivi, p. 109.
[430] Paliaga, Renzoni 2005, pp. 14-15. Fondamentale la lettura del manoscritto di Paolo Tronci: Tronci 2018, cc. xxvii(r) (Sant'Andrea in Chinzica) e xxxii(r)-xxxii(v) (Sant'Antonio). Sui Basiliani a Pisa cfr. Orengo 2018.
[431] Sbaraglio 2020, nota 6 (p. 36).

qui soltanto che tra le varie pale pisane di Pirez, Vasari consideri soltanto quella in Sant'Antonio, così come per Tommaso di Marco.

2. L'Umbria oltre Perugino

Oltre alle opere di Perugino già considerate, l'Umbria servita è presente in Vasari con pochi altri riferimenti. Santa Maria Nuova, al di fuori del divin pittore, è menzionata soltanto per l'avo di Vasari, Lazzaro: «Lavorò ancor Lazzaro a Perugia nella chiesa de' Servi, in una capella a canto alla sagrestia, alcune storie della Nostra Donna et un Crucifisso»[432]. Questi affreschi furono scoperti in seguito a un restauro nel 1961 e, immediatamente, Francesco Santi li associò al riferimento vasariano, in virtù della *Crocifissione* e di uno stile che si confà alla metà del Quattrocento[433]. Ma, similmente ai due casi toscani appena trattati, i Servi di Maria giunsero in chiesa soltanto dopo il trasloco dal convento di Colle Landone nel 1540: Vasari non erra a definire la chiesa «de' Servi», ma la committenza degli affreschi all'avo è dei monaci silvestrini, che la occupavano nel XV secolo.

Sempre a Perugia, la chiesa di San Fiorenzo, officiata dalla congregazione dell'Osservanza dal 1445, è presente con un riferimento breve ma notevole, nella vita di Raffaello Sanzio: «Dopo queste opere et avere accomodate le cose sue, ritornò Raffaello a Perugia, dove fece nella chiesa de' frati de' Servi in una tavola, alla cappella degl'Ansidei, una Nostra Donna, San Giovanni Battista e San Nicola»[434]. Si sta parlando della *pala Ansidei*, commissionata dalla famiglia Ansidei per l'altare di famiglia (fig. III.5). L'opera fu comprata dal pittore Gavin Hamilton nel 1764 direttamente dai frati per conto di Robert Spencer, i cui eredi nel 1883 la vendettero al governo inglese per coprire i debiti familiari; da allora la tavola è alla National Gallery di Londra, mentre in chiesa vi è una copia del pittore perugino Nicola Monti[435]. Alla pala è stato dedicato un ottimo studio da parte di Donal Cooper e Carol Plazzotta, che ne hanno definito con precisione la data di esecuzione – 1505, come testimonia la data «MDV» dipinta sull'orlo sinistro del manto della Vergine –, i committenti e la collocazione originaria[436]. Oltre ai caratteri perugineschi delle figure e dell'impianto architettonico, la composizione è ripresa dalla *Pala Vagnucci* di Luca Signorelli. Vasari colloca correttamente la pala nel rientro a Perugia di Raffaello, tra la *pala Colonna* e appena prima della *Trinità e Santi* per i Camaldolesi di San Severo, affresco anch'esso datato 1505. Il committente della pala fu il mercante perugino Nicola Ansidei, figlio maggiore di Filippo e padre di Giovanni Battista, spiegando così la

[432] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, III, 1971, p. 295.
[433] Santi 1961; Gurrieri 1962, pp. 31-34.
[434] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 161-162.
[435] Cassidy 2008.
[436] Cooper, Plazzotta 2004, ampliato e tradotto in lingua italiana in Cooper, Plazzotta 2006.

presenza dei due santi nella figurazione. Lo studio preliminare per la pala (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. 376) rivela che la Madonna in trono era accompagnata da san Nicola da Tolentino, una figura assente nell'iconografia servita (fig. III.6). Cooper spiega la sua presenza con il fatto che il nome del committente, Nicola, funzionasse sia per il santo agostiniano che per il vescovo di Myra. Ma il mosaico riflettografico ordinato dallo stesso studioso sul foglio ha permesso di rintracciare un disegno ancora diverso per il san Nicola, cioè un frate senza Crocifisso e senza sole raggiato in petto bensì con giglio fiorito e, soprattutto, con uno scapolare aperto a larghe falde, elemento che distingue i Servi di Maria dagli altri frati dalla veste nera, ovvero gli Agostiniani, a loro volta caratterizzati dal cordone di cuoio (fig. III.7). Dai documenti editi da Cooper emerge che Filippo Ansidei pose il suo patronato sulla cappella di San Nicola nel 1483 e che nel 1515 un suo cugino di secondo grado, Bernardino de Catrano, acquisì il patronato dell'altare dinanzi, dedicato alla Madonna delle Grazie e a Filippo Benizi, e dotato con una pala di Sinibaldo Ibi ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria, che vede Filippo Benizi inginocchiato al trono della Vergine (fig. III.8)[437]. Che il primo progetto di Raffaello per la pala prevedesse la presenza del beato servita? A giudicare dall'indagine diagnostica sembrerebbe proprio di sì, ma non vi sono ulteriori appigli documentari per approfondire la questione. La *pala Ansidei* era dotata anche di una predella, della quale è giunto soltanto lo scomparto corrispondente al Battista, con la sua *Predica*, acquisito dagli inglesi insieme alla pala (fig. III.9). A san Nicola doveva corrispondere un miracolo postumo del santo che salva una nave in tempesta[438].

Oltre a Perugia, Vasari considera la chiesa servita di Città di Castello e, con somma sintesi, nella vita di Cristoforo Gherardi, chiude in questo modo l'attività di Raffaellino del Colle, che dipinse «alcun'altre opere per i frati de' Servi a Città di Castello»[439]. Le opere di Raffaellino per Santa Maria delle Grazie furono tre, ora tutte alla Pinacoteca Comunale di Città di Castello dopo le soppressioni sabaude degli ordini religiosi. L'insediamento servita nella città altotiberina seguì quelli di Firenze e di Siena, qualificandosi come una delle chiese principali dell'ordine fin dalle origini. La sua importanza artistica fu significativa, se solo si pensi alla *Dormitio Virginis* affrescata da Ottaviano Nelli[440], ma acquisì centralità a partire dalla miracolosa pala della *Madonna col Bambino, san Florido e il beato Filippo Benizi*, firmata e datata da Giovanni da Piamonte: «IHS / O voi che passate per la via. facete onore alla ver/gine maria. mille quatro cento cinquanta / sei. iiii / Giovanni de piamon/te depense» (fig. V.58)[441]. Ed è in questo contesto di crescita del santuario che la chiesa cambiò nome,

[437] La pala in questione è datata al 1515 in virtù del patronato dell'altare e nel 1516 Filippo fu pure beatificato. Ivi, pp. 89, 84 fig. 20.
[438] Ivi, pp. 88-89.
[439] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 285.
[440] G. Benedetti, in *Ottaviano Nelli* 2021, pp. 374-379 cat. 12.
[441] Il miracolo consiste nel fatto che la pittura ovunque fosse collocata tornasse miracolosamente alla posizione per la quale era stata dipinta, ovvero in una cappella di via, come si apprende dall'iscrizione: Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 11r-11v.

dedicandosi alle Grazie, e soppiantando l'originaria qualifica di Santa Maria de' Servi, e si inserirono le commissioni a Raffaellino del Colle[442]. La prima di queste fu l'*Annunciazione della Vergine*, con annessa predella tripartita raffigurante nove santi, dipinta nel 1528 secondo un'iscrizione riportata dall'erudito settecentesco Alessandro Certini: «[…] ANNO DOMINI MDXXVIII / DOMINI ANTONY DE SALLARYS TIFERNATIS / SUMPTIBUS / PRECIPUA DEVOTIONE / SACELLUM HOC / FABRICATUM DOTATUMQUE / DEIPARE ANUNTIATE / DICATUM» (fig. III.10). La letteratura artistica locale la descrive come la migliore delle opere tifernati, seconda soltanto alle tre pale di Raffaello per la città[443]. La tavola fu commissionata da Antonio Sellari, collaboratore militare dei Vitelli. L'iconografia recupera l'*Annunciazione* della *Pala Oddi* di Raffaello. La tavola è dotata di predella, rappresentante i *Santi Maddalena, Agostino, Sebastiano, Antonio, Barbara, Gerolamo, Rocco, Giuliano Ospedaliere e Caterina d'Alessandria*[444]. I rapporti tra Raffaellino e i Sellari proseguirono quando il vescovo tifernate, Giulio Vitelli, offrì a un servo di Maria, Sebastiano Sellari, la commenda della chiesa di San Michele, di patronato della nobile famiglia e da questi restaurata da poco. Per sancire la conclusione dei lavori fu commissionata a Raffaellino una *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Michele Arcangelo*. Il legame tra i Sellari e i Vitelli era attestato dagli stemmi delle due famiglie in chiesa, e Certini riporta un'iscrizione a riguardo: «ILLUSTRISSIMA VITELLORUM PROSAPIA / FRATRI SEBASTIANO SERVITE / TEMPLUM HOC DONAVIT / IPSEQUE COLLAPSUM RESTITUIT ANNO 1527» (fig. III.11)[445]. Alcuni anni dopo Bartolomeo Albizini commissionò a Raffaellino una *Deposizione* a olio su tavola per l'altare di famiglia (fig. III.12): «Meser Bartolomeo Albizini di Città di Castello à dato a dì 26 di genaro 1552 scudi 10 per conto che li fe' una capella in giesa di Santa Maria de' Servi di Castello: òne aute, dato fine in questo dì primo d'aprile, sc. 28: che in tutto resta a dare 2 scudi; portò in ditto dì il lavoro, scudi 80»[446]. Oltre alla tavola centrale, che riprende la *Deposizione* Dini di Francesco Salviati per Santa Croce a Firenze, il dipinto si compone di due tavolette con *Angeli con strumenti della Passione* e *Due teste di cherubini*[447]. L'ultima opera del pittore biturgense per i Servi è la *Presentazione di Maria al Tempio*, un olio su tela commissionato intorno al 1560 dalla famiglia Uccellari (fig. III.13)[448]. Le opere per i Servi di Città di Castello soddisfano sia l'iconografia tipica

[442] Mavilla 2023, pp. 199-207.
[443] Fonti e bibliografia nella scheda di M. Droghini, in *Tributo a Raffaellino del Colle* 2023, pp. 98-99 cat. 5.
[444] Droghini 2001, pp. 62-63 cat. 9.
[445] M. Droghini, in *Tributo a Raffaellino del Colle* 2023, pp. 100-101 cat. 6; cfr. anche Archivio Storico Diocesano di Città di Castello, Alessandro Certini, *Origine delle chiese e monisteri di Città di Castello*, f. 283r. «Servite» è attestato da Certini, ma sulla trascrizione dell'erudito rimangono dei dubbi: forse era un «Serv.» oppure «Servit(arum)», ma difficile che fosse «Servite» come trascritto dall'erudito. Se così fosse, sarebbe la prima attestazione del vocabolo nel caso che l'iscrizione, non più leggibile con precisione, risalisse al 1527 e non fosse successiva.
[446] Dal *Diario di Berto Alberti*, ritrascritto in Degli Azzi 1914, p. 128.
[447] Droghini 2001, pp. 116-117 cat. 36.
[448] Ivi, pp. 145-146 cat. 49. L'opera è segnalata nella chiesa servita già in Archivio Storico Diocesano di Città di Castello, Alessandro Certini, *Origine delle chiese e monisteri di Città di Castello*, f. 119v.

dell'ordine sia i gusti dei privati, che potevano riconoscersi in una cultura raffaellesca, ben presente in città. Infine, è bene ricordare che Raffaellino realizzò nel 1543 una *Madonna col Bambino e san Giovannino tra i santi Antonio Abate, Pietro, Paolo, Giuseppe e il donatore*, per i Servi di Sant'Angelo in Vado (fig. III.14). Forse di committenza Graziani, poiché la tavola è sull'altare padronale della famiglia, è firmata e datata, e conferma lo stretto legame stilistico con la *Pala Fugger* di Giulio Romano[449]. Nell'enumerazione delle pale di Raffaellino emerge un legame tra i frati e i Vitelli, signori di Città di Castello, proficuo legame che proseguì anche in San Marcello al Corso a Roma nella seconda metà del secolo e all'inizio del Seicento[450].

3. San Marcello al Corso a Roma, Perin del Vaga dopo l'incendio del 1519

I Servi di Maria giunsero a Roma nel 1331, insediandosi nella chiesa di Sant'Eusterio, posta tra il Tevere e la futura Via Giulia, tra le attuali chiese di Santo Spirito dei Napoletani e di Sant'Eligio degli Orefici. Nel 1368, considerate le precarie condizioni della chiesa, a continuo rischio di inondazione, la comunità si trasferì presso la basilica di San Marcello, che in quel momento non promuoveva un'efficace attività di culto e versava anch'essa in difficile stato di conservazione. A patto di rinnovare l'edificio a proprie spese e di occuparsi della vita parrocchiale annessa, il priore generale Niccolò da Venezia ottenne la chiesa grazie alla mediazione del cardinale titolare Androino de la Roche[451]. L'anno successivo i frati presero possesso del complesso e lo officiano ancora oggi. La chiesa tre-quattrocentesca possedeva cinque cappelle per lato[452], ma fu sventrata da un devastante incendio nella notte tra il 22 e il 23 maggio 1519, che lasciò in piedi soltanto il perimetro e pochissimi arredi. La ricostruzione fu celere e fu ampiamente favorita da Leone X, che promosse indulgenze con le quali raccolse 2200 scudi. Dopo un'ottima partenza, i lavori proseguirono a rilento, a causa degli eventi che afflissero l'Urbe, tra il Sacco e le inondazioni[453]. Le opere d'arte sopravvissute all'incendio furono il punto di partenza per recuperare la devozione nel nuovo edificio. Il quattrocentesco affresco della *Madonna delle Grazie* (fig. III.15) e il *Crocifisso* ligneo (fig. III.19) sono le due reliquie artistiche principali attorno alle quali gravitò la Maniera moderna[454]. Il *Crocifisso*, nel 1522, fu portato in processione per far concludere una pestilenza in città: la processione fu ripetuta quotidianamente per più di due settimane, fino al termine del morbo, e la conclusione positiva dell'evento nefasto

[449] Ivi, pp. 106-107 cat. 30.
[450] Sulla committenza Vitelli in San Marcello al Corso cfr. Parlato 1989.
[451] Todeschini 1996.
[452] MOS 1897-1930, IV, 1900-1901, pp. 192-225.
[453] Gigli 1996, pp. 31-33.
[454] Ivi, pp. 81, 92.

consegnò alla scultura lignea un'aura miracolosa, promuovendo un culto locale e la creazione di una confraternita annessa[455]. A causa dell'incendio cinquecentesco e delle soppressioni ottocentesche rimangono purtroppo poche fonti archivistiche utili per ricostruire l'antica chiesa, mentre Vasari resta un'ottima fonte di partenza per analizzare l'edificio attuale[456]. Infatti, quanto descritto dall'aretino non ritrae il consolidamento di una tradizione artistica ma l'opportunità di promuovere le novità raffaellesche e michelangiolesche al di fuori dai cantieri vaticani. A causa dell'incendio, San Marcello si propose come principale cantiere chiesastico-religioso nell'Urbe medicea e farnesiana, non l'unico ovviamente – su tutti si pensi a San Pietro in Montorio (Francescani Amadeiti) e alla Trinità dei Monti (Minimi di san Francesco da Paola) –, ma il primo in assoluto e tra i più prestigiosi. Dopo la Santissima Annunziata di Firenze, San Marcello è la seconda chiesa servita meglio descritta in Vasari.

La ricostruzione della fabbrica ecclesiastica fu iniziata sotto la direzione di Jacopo Sansovino: «[…] e poi cominciò a fare murare la chiesa di San Marcello de' frati de' Servi, opera certo bellissima. E […] per la Compagnia del Crocifisso della chiesa di San Marcello [fece] un Crocifisso di legno da portare a processione molto grazioso»[457], dato coerentemente ripetuto nella vita di Perin del Vaga: «Facevasi in questo tempo, per ordine di Iacopo Sansovino, rifar la chiesa di San Marcello di Roma, convento de' frati de' Servi, che oggi è rimasa imperfetta»[458]. La prima fase della riedificazione fu celere e intese valorizzare la struttura muraria sopravvissuta, modificando sia la pianta, che passò da tre navate a un'aula unica con cinque cappelle per lato, che l'orientamento, in quanto in precedenza la facciata era opposta a quella della chiesa dei Santi Apostoli, per finire con la tribuna rivolta verso Via Lata. Già nel 1521-1522 si poté procedere alla decorazione delle prime cappelle; in seguito, alcune difficoltà dovute alla mancanza di fondi, all'assenza di Sansovino da Roma e alla pestilenza del 1522, rallentarono i lavori. In realtà, Vasari è l'unica fonte coeva e di prima mano ad assegnare allo scultore e architetto fiorentino il progetto iniziale. Di fatto, la chiesa proseguì nel 1536 sotto Giovanni Mangone – autore anche del convento, che fu risistemato nel 1618 da Antonio Casoni –[459], l'abside fu conclusa da Annibale Lippi tra il 1569 e il 1573, e le cappelle vicino alla facciata furono innalzate soltanto nel 1593, poco prima di coprire la chiesa col soffitto ligneo di Carlo Lambardi[460].

[455] Meneghetti 2020, pp. 60-73, ripercorre dettagliatamente la storia dell'Arciconfraternita in relazione al *Crocifisso* miracolo.
[456] Insieme al *Crocifisso* e all'affresco mariano, anche il monumento funebre Michiel-Orso rimase integro, ma Vasari non ne parla; il riferimento alle sepolture «del cardinale d'Aragonia e del cardinale Aginense» (Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 184) non contempla il monumento per Antonio Orso vescovo di Agia o di Cànea (sull'isola di Creta) – mai nominato cardinale – ma un altro, perduto o mai realizzato, per Leonardo Grosso della Rovere, cardinale e vescovo di Agen (cfr. Morresi 2000, pp. 48-49 cat. 7). Sul monumento Michiel-Orso, cfr. Caglioti 2001, pp. 118-121, e Donati 2008, i quali collocano la realizzazione del sepolcro dal 1511 al 1517 circa, ben prima dell'incendio.
[457] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 183.
[458] Ivi, V, 1984, p. 121.
[459] Tafuri 1986, pp. 89-91, 98-99.
[460] Gigli 1996, p. 33.

Se è lecito pensare a un intervento di Tatti per il progetto iniziale di ricostruzione[461], è interessante il riferimento vasariano al *Crocifisso* processionale, che Francesca Meneghetti ha da ultimo tentato di rintracciare ancora una volta, ma senza successo[462].

I tempi del cantiere edilizio sono molto importanti in relazione all'incarico affidato a Perin del Vaga di dipingere la cappella della *Madonna col Bambino* sopravvissuta e incorniciata da un prezioso tabernacolo marmoreo di primo Cinquecento, databile al primo Cinquecento a partire dagli stemmi di Guillén-Ramón de Vich y de Vallterra, cardinale presbitero di San Marcello dal 13 novembre 1517 al 27 luglio 1525, proprio a cavallo del devastante incendio e della prima fase della ricostruzione[463]. La cappella delle Grazie è la terza a *cornu Epistulae*. I lavori sono descritti da Vasari con toni elogiativi:

> Facevasi in questo tempo, per ordine di Iacopo Sansovino, rifar la chiesa di San Marcello di Roma, convento de' frati de' Servi, che oggi è rimasa imperfetta; onde avendo eglino tirate a fine di muraglia alcune cappelle e coperte di sopra, ordinaron que' frati che Perino facesse in una di quelle, per ornamento d'una Nostra Donna, devozione in quella chiesa, due figure in due nicchie che la mettes[s]ino in mezzo, San Giuseppo e San Filippo frate de' Servi e autore di quella religione. E quelli finiti, fece loro sopra alcuni putti perfettissimamente, e ne messe in mez[z]o della facciata uno ritto in sur un dado, che tiene sulle spalle il fine di due festoni che esso manda verso le cantonate della cappella, dove sono due altri putti che gli reggono, a sedere in su quelli, facendo con le gambe attitudini bellissime. E questo lavorò con tant'arte, con tanta grazia, con tanta bella maniera, dandoli nel colorito una tinta di carne e fresca e morbida, che si può dire che sia carne vera più che dipinta. E certo si possono tenere per i più begli che in fresco facesse mai artefice nessuno: la cagione è che nel guardo vivono, nell'attitudine si muovono, e ti fan segno con la bocca voler isnodar la parola, e che l'arte vince la natura, anzi che ella confessa non potere far in quella più di questo. Fu questo lavoro di tanta bontà nel conspetto di chi intendeva l'arte, che ne acquistò gran nome, ancora che egli avesse fatto molte opere, e si sapesse certo quello ch'e' si sapeva del grande ingegno suo in quel mestiero, e se ne tenne molto più conto e maggiore stima che prima non si era fatto[464].

In questo caso la commissione è da riferirsi pienamente ai frati serviti, senza alcuna intermediazione laica: iconografia e scelta del pittore sono pienamente ascrivibili alla comunità conventuale, che dimostrò gusto e inventiva. L'iconografia adottata fu un eccellente manifesto per i frati romani: san Giuseppe, primo "servo di Maria", e il beato Filippo che affiancano la Vergine. Per questa

[461] Morresi 2000, pp. 44-48 cat. 6.
[462] Meneghetti 2020, p. 64, riporta la presenza negli inventari dell'Arciconfraternita a fine Seicento di due *Crocifissi* processionali, uno in legno, l'altro in cartapesta, ma nella fonte non è data altra indicazione a riguardo.
[463] Per un elenco dei cardinali presbiteri di San Marcello cfr. Gigli 1996, pp. 178-181.
[464] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 121-122.

decorazione mancano riferimenti cronologici precisi, ma Vasari la descrive come la prima opera di Perino in chiesa e si può datarla entro il 1521, una volta concluse le murature della cappella e prima dell'epidemia. Nonostante il passo vasariano rimanga invariato tra la Torrentiniana e la Giuntina, il passaggio dal 1550 al 1568 segnò una svolta fondamentale per queste pitture murali, ovvero la loro copertura da parte degli affreschi di Francesco Salviati commissionati da Matteo Grifoni dopo l'ottenimento del patronato nel 1562. Le cinque *Storie mariane* furono l'ultimo lavoro del pittore fiorentino, lasciato incompleto dalla sua morte, avvenuta l'11 novembre 1563 (fig. III.16). Che i lavori ordinati da Grifoni per la cappella fossero incompiuti è ricordato anche nel suo secondo testamento, del 2 febbraio 1565: «non havendo lui [Matteo Grifoni] in vita sua fatto finire il pavimento alla sua cappella in San Marcello secondo il dissegno dato da Francesco Salviati, che li detti suoi heredi lo devino fare finire secondo il detto dissegno»[465]. Il fatto che la citazione perinesca sia ripetuta e gli affreschi salviateschi taciuti rimane il principale mistero servita nella riedizione vasariana. Di fatto, il biografo avrebbe potuto vedere il lavoro di Salviati nel febbraio 1567, quando fu ricevuto a Roma da Pio V per la commissione dell'altare maggiore di Bosco Marengo; considerato che l'aretino descrive puntualmente gli affreschi Frangipane nella cappella dinanzi a quella delle Grazie, è probabile che in quest'ultima, ancora incompiuta, ci fossero ponteggi che ostruissero la visione della parete. Eppure, viene spontaneo domandarsi quali furono le motivazioni che portarono Grifoni a sacrificare un insieme di pitture perinesche di tale importanza, nonostante non avessero neppure mezzo secolo. Oggi quanto descritto da Vasari è possibile vederlo nel progetto grafico a punta d'argento su carta tinta di verde, conservato al British Museum e ricollegato alla cappella in questione da Arthur Popham (fig. III.17). In cappella sono ancora pienamente visibili i due angioletti che incoronano l'affresco della *Madonna col Bambino*, presenti nel disegno (fig. III.18); chi scrive ritiene che sotto lo spessore murario innalzato come supporto per gli affreschi di Salviati vi siano ancora il *San Giuseppe*, il *Beato Filippo* e gli altri angeli descritti da Vasari, e un'indagine riflettografica a infrarosso permetterebbe di confermare o no tale ipotesi, consentendo di approfondire tecnica (sicuramente non un buon fresco tradizionale) e struttura di questa prima apertura della bottega raffaellesca fuori dalle Stanze vaticane. In calce alla composizione del disegno, Bernice Davidson avrebbe intravisto due grifoni rampanti che preannunciano la committenza Grifoni[466]: chi scrive non intravede chiaramente figure di grifoni, ma soltanto due figure apparentemente rampanti (il disegno è molto leggero ed è di difficile lettura) e ricorda che il patronato Grifoni fu acquisito da Matteo soltanto nel 1562. Rimarcare l'autonoma committenza dei Servi di Maria per la cappella delle Grazie – come suggerito da Vasari – è fondamentale per mostrare la decisionalità dei frati romani. La

[465] Bolzoni 2018, nota 30 (p. 66).
[466] Pouncey, Gere 1962, 2, fig. 122; Parma 1997, p. 43; H. Chapman, in *Perino del Vaga* 2001, p. 162 cat. 56.

presenza sia di san Giuseppe che del beato Filippo Benizi è eccezionale in ambito romano, come ritiene Alessio M. Rossi, che nota come la figura di san Giuseppe sia la prima autonoma su un altare romano e preceda l'importante culto che lo sposo di Maria ottenne a partire dalla metà del secolo[467]. L'analisi si estende alla figura di Filippo, in quanto questa seguì la beatificazione del 1516, promuovendo un'immagine del frate su un altare importante, il primo decorato in chiesa e in un luogo centrale dell'Urbe come la via Lata.

Il secondo impegno di Perin del Vaga ebbe un'esecuzione più complicata. Come si è già scritto, a seguito dell'ondata di peste del 1522 le processioni col *Crocifisso* ligneo sopravvissuto all'incendio sollecitarono l'istituzione di una confraternita laica. Il successo della cappella delle Grazie permise a Perino di ottenere anche la decorazione della cappella accanto, ove era conservata la scultura miracolosa:

> Laonde continovando l'opere ch'e' faceva, non vi andò troppo tempo che, per le lode dategli nella prima opera fatta in San Marcello, fu deliberato dal priore di quel convento e da certi capi della Compagnia del Crocifisso, la quale ci ha una cappella fabbricata dagli uomini suoi per ragunarvisi, che ella si dovesse dipignere; e così allogarono a Perino questa opera, con speranza di avere qualche cosa eccellente di suo. Perino, fattovi fare i ponti, cominciò l'opera; e fece nella volta a mezza botte nel mezzo un'istoria quando Dio, fatto Adamo, cava della costa sua Eva sua donna: nella quale storia si vede Adamo ignudo, bellissimo et artifizioso, che oppresso dal sonno giace, mentre che Eva vivissima a man giunte si leva in piedi e riceve la benedizzione dal suo Fattore; la figura del quale è fatta di aspetto ricchissimo e grave, in maestà, diritta, con molti panni attorno che vanno girando con i lembi l'ignudo; e da una banda a man ritta due Evangelisti, de' quali finì tutto il S. Marco et il San Giovanni, eccetto la testa et un braccio ignudo. Fecevi in mez[z]o fra l'uno e l'altro due puttini, che abracciano per ornamento un candelliere, che veramente son di carne vivissimi; e similmente i Vangelisti, molto belli nelle teste e ne' panni e braccia, e tutto quel che lor fece di sua mano. La quale opera, mentre che egli fece, ebbe molti impedimenti, e di malattie e d'altri infortunî, che accaggiono giornalmente a chi si vive; oltra che dicono che mancarono danari ancora a quelli della Compagnia; e talmente andò in lungo questa pratica, che l'anno 1527 venne la rovina di Roma, che fu messa quella città a sacco, e spento molti artefici e distrutto e portato via molte opere[468].

Per l'appunto, Vasari prosegue la narrazione nella vita di Daniele da Volterra:

> Avendo fatto Perino, inanzi al Sacco di Roma, come s'è detto, alla capella del Crucifisso di San Marcello, nella volta, la Creazione di Adamo ed Eva, grandi quanto il vivo, e molto maggiori due

[467] Rossi 1968.
[468] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 134-135.

> Evangelisti, cioè San Giovanni e San Marco, et anco non finiti del tutto, perché la figura del San Giovanni mancava dal mezzo in su, gl'uomini di quella Compagnia si risolverono, quando poi furono quietate le cose di Roma, che il medesimo Perino finisse quell'opera. Ma avendo altro che fare, fattone i cartoni, la fece finire a Daniello, il quale finì il San Giovanni lasciato imperfetto; fece del tutto gl'altri due Evangelisti, San Luca e San Matteo, nel mezzo due putti che tengono un candelieri; e nell'arco della faccia che mette in mezzo la finestra due Angeli che, volando e stando sospesi in su l'ale, tengono in mano misterii della Passione di Gesù Cristo; e l'arco adornò riccamente di grottesche e molte belle figurine ignude. Et insomma si portò in tutta questa opera bene oltre modo, ancorché vi mettesse assai tempo[469].

L'Arciconfraternita del Crocifisso sorse nel 1523 e, immediatamente, ordinò l'innalzamento della cappella omonima e commissionò la decorazione a Perin del Vaga in accordo con il priore del convento. Dall'instrumento notarile per la consegna della cappella tra frati e compagnia si scopre che il priore fu tal Gioacchino da Siena, figura altrimenti sconosciuta, ma, alla stipula delle convenzioni, a rappresentare il convento c'era anche il vicario generale Girolamo da Lucca[470]. Gli affreschi furono assegnati nel febbraio 1525 e si sarebbero dovuti completare entro il marzo del 1526, ma, per alcuni ritardi dovuti al pittore e alle finanze esigue della neonata compagnia, si giunse al Sacco di Roma del 1527, che convinse Perin del Vaga a lasciare Roma per Genova, lasciando le pitture incompiute. Entro la partenza di Perino furono dipinti la *Creazione di Eva* e gli *Evangelisti Marco e Giovanni* (fig. III.20)[471]. Il 25 aprile 1539 fu stipulato un altro contratto tra Perino e la Confraternita del Crocifisso che impegnava l'artista fiorentino a concludere la decorazione entro un anno, il 16 agosto vi fu un ulteriore accordo, e la messa in opera degli affreschi ebbe luogo il 3 aprile 1540. Il 6 maggio 1543 fu pagato «mastro Perino che ha finita de pengiere la cappella» e il 24 maggio Perino era ancora in cantiere. Il pittore fu pagato l'11 novembre 1543, il 31 dicembre 1543 e definitivamente soddisfatto il 6 e il 10 settembre 1544[472]. Nel secondo contratto stipulato al rientro di Perino a Roma, l'estensione della decorazione, inizialmente riferita a tutta la superficie della cappella, fu limitata alla volta, in quanto l'artista era oberato dagli incarichi affidatigli dal cardinale Alessandro Farnese[473]. In questa fase subentrò Daniele Ricciarelli da Volterra, che aveva già collaborato con Perin del Vaga nella cappella Pucci di Trinità dei Monti, e che, seguendo i cartoni del maestro, completò gli *Evangelisti Luca e Matteo* e il braccio del *San Giovanni*, oltre a dipingere le grottesche, gli angeli con strumenti

[469] Ivi, p. 540.
[470] ACSM, Series Chronologica, 7 luglio 1523, in *Liber instrumentorum B. Littera E*, ff. 125v-126v.
[471] Questa prima fase è delineata da Fiocco 1913, pp. 88-90, 93 docc. I-II.
[472] I documenti sono editi in Agosti, Antoni 2021, pp. 97-100, 109, 112-113, 117.
[473] Parma 1997, p. 65.

della Passione e gli *Ignudi*, quest'ultimi scomparsi in seguito alle ristrutturazioni ottocentesche[474]. Il programma iconografico iniziale avrebbe visto in posizione centrale un *Dio Padre benedicente* invece della *Creazione di Eva*, che fu preferita come parallelismo con il *Crocifisso*, in quanto la nascita della prima donna, derivata dalla costa di Adamo, corrisponde esegeticamente alla fuoriuscita del sangue dal costato di Cristo (fig. III.21). Lo stile recupera la *Creazione di Eva* affrescata da Michelangelo nella Cappella Sistina, declinando le figure, in particolare quelle di Daniele, in senso raffaellesco.

4. Le province di Romagna e di Lombardia

I Servi di Maria ebbero una presenza diffusa in Romagna, istituendo una provincia pochi anni dopo la fondazione dell'ordine, negli anni Settanta del Duecento[475]. Il cuore dell'espansione era Bologna, con due conventi in città, Santa Maria dei Servi e San Giuseppe in Galliera, e tre eremi sui colli circostanti (Sant'Elena in Sacerno, Santa Margherita di Barbiano, Sant'Ansano). In età post-vasariana si aggiunse un terzo convento maschile, San Giorgio in Poggiale, la cui chiesa era decorata da importanti opere carraccesche, e, fin dal Quattrocento, in città vi furono due comunità femminili, a Sant'Omobono e in Santa Maria della Pace. A questi insediamenti va aggiunto l'ospedale di San Biagio. Già a partire dal Trecento i frati bolognesi svolgevano un ruolo centrale nella vita culturale dell'ordine. Tuttavia, nei suoi riferimenti bolognesi, Vasari non offre una visione unitaria e storicizzata. Nonostante la sua importanza artistica e interna all'ordine, Santa Maria dei Servi è ricordata soltanto per la cappella Bolognetti e per l'altare maggiore di Montorsoli, di cui si parlerà in seguito. La cappella è descritta in due occasioni nella vita di Bartolomeo da Bagnacavallo, una per il dedicatario della vita: «e ne' Servi di Bologna, intorno a una tavola d'una Nunziata dipinta a olio da Innocenzio da Imola, alcuni Santi lavorati a fresco»; e l'altra per Innocenzo da Imola: «Ne' Servi di Bologna fece in tavola una Nunziata»[476]. La pala di Innocenzo Francucci, un olio su tavola, è tra i principali lavori del pittore romagnolo (fig. III.22); oltre alla tavola principale ci sarebbe dovuta essere una predella tripartita con un'*Adorazione dei Magi*, una *Natività di Cristo* e la *Vergine mostrata dalla Sibilla all'imperatore Augusto*. La predella fu portata a Roma nel Seicento, per poi sparire. La pala, incorniciata da un'ancona di Andrea da Formigine, si avvicina stilisticamente a Mariotto Albertinelli e alla tradizione fiorentina di primo Cinquecento[477]. Gli affreschi di Ramenghi si compongono di una *Gloria di angeli* nel lunettone superiore e nelle pareti laterali *Sant'Agostino* e

[474] Gigli 1996, pp. 92-93; sui disegni preparatori e il progetto iniziale cfr. E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 165-167 cat. 58-61.
[475] Carletti 2023, p. 88.
[476] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 496, 501.
[477] Lamo, ed. Pigozzi 1996, p. 10; Agostini, Pedrini 1993, p. 40.

un *Santo vescovo* (Nicola o Petronio?), che riflettono una conoscenza dello stile di Pordenone (figg. III.23-24)[478]. La cappella fu decorata entro il 1520 per commissione del nobile bolognese Alfonso Bolognetti. Sia gli affreschi che la tavola sono ancora nella loro collocazione originaria, ma furono ritoccati da Nicola Bertuzzi e Antonio Bonetti nel 1774 e restaurati nel 1843[479]. Innocenzo da Imola lavorò ancora per i Servi di Bologna, due *Santi*, Petronio e Lorenzo, ora al Museo Davia Bargellini, che erano collocati sui pilastri esterni della cappella Bargellini e uno *Sposalizio della Vergine* per la cappella Fantuzzi, ora nella Collezione della Cassa di Risparmio di Forlì (figg. 25-26)[480].

La seconda chiesa cittadina, San Giuseppe, ha ricevuto da Vasari un trattamento quasi paritario rispetto ai Servi, con due citazioni. Nella vita di Baccio da Montelupo: «Fu suo grandissimo amico, e da lui imparò molte cose, Zaccaria da Volterra, che in Bologna ha molte cose lavorato di terracotta, delle quali alcune ne sono nella chiesa di San Giuseppo»[481]; e, ancora nella vita del Bagnacavallo, per Girolamo da Cotignola: «Fece una tavola in San Giuseppo, che gli fu molto lodata»[482]. Vasari è laconico nei riferimenti, ma anche brevi citazioni richiedono approfondimenti, soprattutto in questo caso ricco di connessioni con alcuni traslochi di comunità religiose, già ai tempi delle *Vite*. I Servi di Maria si insediarono nel 1306 in Borgo Santo, su Strada Galliera, e la loro fondazione ebbe talmente successo che l'intero borgo fu rinominato Borgo San Giuseppe. Ma il 1° giugno 1566 una bolla di Pio V impose che i frati serviti si scambiassero con le monache camaldolesi che risiedevano in un monastero appena fuori Porta Saragozza, chiamato Santa Maria Maddalena di Val di Pietra. Lo scambio, avvenuto per ragioni di tutela della comunità femminile, in quanto il suo insediamento era *extra moenia* mentre i frati erano *intra moenia*, riguardò le titolazioni delle chiese e gli arredi mobili. Quindi, in Via Galliera l'edificio monastico assunse il titolo della Maddalena, mentre il convento dei Servi di Maria divenne San Giuseppe fuori Porta Saragozza[483]. Le due citazioni vasariane furono riedite senza variazioni, e già dalla Torrentiniana è chiaro che le opere in questione fossero destinate all'insediamento originale. La questione si complicò ulteriormente quando la comunità servita fu soppressa nel 1797 e mai più tornò fuori Porta Saragozza, a vantaggio dei frati cappuccini, i quali, giunti a Bologna nel 1554 ma cacciati anch'essi nel 1810 dal loro primo convento, si insediarono in San Giuseppe nel 1815, conservandone il nome ma portando con sé molte opere

[478] S. Vicini, in Bernardini 1990, pp. 92-93 cat. 20.
[479] *Ibidem*.
[480] Agostini, Pedrini 1993, p. 40.
[481] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 296.
[482] Ivi, p. 499.
[483] Fanti 2001. A tal riguardo si occupò dello scambio di edifici anche il cardinale Giovanni de' Medici in alcune lettere destinate al padre Cosimo I duca e al cardinale Carlo Borromeo: cfr. Catena 1752, pp. 544-545. Nell'*incipit* della lettera a Borromeo (Livorno, 11 novembre 1561) il cardinale Medici sottolinea il primato fiorentino nell'ordine: «Il convento della Nunziata di Fiorenza è stato sempre particolarmente protetto e beneficato dalla casa nostra; et il signor Duca mio padre tien quella chiesa in molta venerazione, et conseguentemente tutto l'ordine de' Servi si può dir dipenda da quella casa».

d'arte. La pala di Girolamo Marchesi ebbe un percorso lineare: il dipinto fu eseguito nel 1522-1524 per l'altare maggiore della chiesa in Via Galliera e trasferito con la stessa funzione nella chiesa fuori Porta Saragozza (fig. III.27). Attualmente, è conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, insieme alla predella tripartita ne *Il Sogno di Giuseppe*, *Natività* e *Fuga in Egitto*, dopo che nel 1822 fu sostituito con una tela d'identico soggetto dipinta da Orazio Samacchini, ancora nel coro della chiesa[484]. Perduta è la porzione superiore della pala, che aveva un *Dio Padre* e due tondi (forse un'*Annunciazione*)[485]. La convenzione tra i frati e Marchesi ebbe luogo il 20 ottobre 1522 e il pittore era «obligato a dipingere […] secundo el disegno che li sarà dato da li diti frati»[486]. Secondo Pietro Lamo, Alfonso Lombardi fornì il modello plastico per lo *Sposalizio*, convincentemente accostato all'attività dello scultore[487]. San Giuseppe è così descritta da Lamo, poco prima dello scambio degli spazi conventuali:

> A man sinistra v'è una capela e in su l'altare v'è una Madonna col puto in bracio e un San Roco de man de Giacheria e Ioano da Voltera, fiolo, e sono di tera cotta asai bone. Da l'altra banda de la Madona v'è un San Sebastiano di tera cota, rarisimo, di man de Alfonso scoltor. Le colone sosten(gono) la nave di mezo de deta giesia, sopra li capiteli vi sono 6 nichi d'ogni banda dove (sono) acomodati li 12 Apostoli, da la centura in suso, e Cristo è ne la faciata, tuti di tera cotta per man de Alfonso scultore, e sono tutti coloriti. A l'altare magior v'è una tavola del Sposalicio de la Madonna dipinta de man di Ieronimo da Codignola, notabile, e Alfonso scultor gli fece il modelo di tera de tuta la instoria insieme[488].

Di fatto, ciò che Vasari ricordava di aver visto è la *Sedes Sapientiae* ancora oggi nel museo conventuale, ricondotta a Zaccaria Zacchi da Gualberto Gennari, che rinvenne la firma «Zacharias Volateran(u)^{s} (fig. III.28)[489]: l'opera era affiancata da un *San Rocco* del figlio Giovanni e un *San Sebastiano* di Alfonso Lombardi, perduti. Ai lavori di Alfonso per San Giuseppe spettano anche i *Dodici Apostoli e Cristo benedicente*, questi non trasferiti in occasione del trasloco conventuale ma spostati nella Cattedrale di Ferrara nel 1771, dove ancora sono conservati, e il *Cristo risorto* di collezione privata che era in dialogo frontale con la *Madonna* di Zacchi (fig. III.29)[490]. La *Madonna col Bambino* ricevette la policromia da parte di Bartolomeo Ramenghi: «a m. Bartholomeo de

[484] Sernicola 2001, p. 13.
[485] Zama 2007, p. 203 cat. 2P.
[486] A. Mazza, in *Luca Longhi* 1982, pp. 143-145; Zama 2007, pp. 163-166 cat. 75; Donati 2007, pp. 159-160 cat. 66.
[487] Calogero 2024, pp. 120-121 figg. 15-17.
[488] Lamo, ed. Pigozzi 1996, pp. 86-87.
[489] Gennari 1958, tav. II; Covi 1982, pp. 46-49; Lucidi 2012, pp. 145-150.
[490] Calogero 2024, pp. 244-251 cat. 3. Lo studioso ha dimostrato a partire dai versi di Girolamo da Casio nel *Libro de' fasti* (Bologna 1528) che la *Madonna* di Zacchi dialogava con un *Cristo Risorto* di Lombardi, oggi in collezione privata: ivi, pp. 252-257 cat. 4.

Bagnacavalo pictore dela Madona che have facto m. Zacharia de Volterra nel nostra chiesia, la quale figura è di relevo et tera cotta li quali dinarj sono parte de manifactura et pictura de dita Madonna». L'esecuzione cadde entro il 17 marzo 1523, data del pagamento al pittore[491].

La panoramica vasariana sui Servi di Maria bolognesi è ridotta rispetto al loro ruolo storico e culturale, inferiore soltanto a Firenze e a Roma. Le *Vite* non sono generose neppure con i conventi serviti romagnoli ed emiliani. Da una lettura approfondita si recuperano solamente alcuni brevi passaggi riferibili alle sedi di Modena e di Ravenna, brani la cui sfortuna è accresciuta dal fatto che le poche opere citate sono perdute, privando di un giudizio critico la produzione di queste diverse province servite, poiché Ravenna era in quella romagnola e Modena in quella lombarda.

La chiesa dei Servi di Modena, dedicata al San Salvatore, è rappresentata da una tavola raffigurante i *Santi Cosma e Damiano e altri santi*, il cui autore era Pellegrino da Modena: «e nella chiesa de' Servi, in un'altra tavola, San Cosmo e Damiano con altre figure»[492]. L'opera dell'Aretusi, scomparsa ai tempi di Tiraboschi, tre anni dopo la partenza dei frati, aveva un'iscrizione che ne collocava la commissione in ambito fiorentino: «HOC OPUS FACIENDUM CURAVIT IOANNES MACHIAVELLUS AD LAUDEM», con la data 3 aprile 1523[493]. Vasari contestualizza la commissione tra il ritorno di Pellegrino a Modena e il suo matrimonio con una concittadina, quindi con una corretta cronologia; la presenza di un membro della famiglia dei Machiavelli e l'iconografia dei due santi medici ricorda quanto le comunità servite fossero un punto di riferimento per i fiorentini[494].

Come per l'opera modenese, non molto si può dire del riferimento ravennate. Presente nella vita di Jacopo Palma e Lorenzo Lotto, esso si riferisce a Francesco Zaganelli da Cotignola: «Fece Francesco […] in San Sebastiano [a Ravenna] parimente due tavole con varie figure»[495]. Francesco Beltrami, nella sua guida della città di Ravenna, edita nel 1783, è sufficientemente chiaro nel descrivere la presenza dei Servi di Maria in città:

---

[491] ASB, CRS, 79/1592, f. 25r, edito da A. Mazza, in *Luca Longhi* 1982, p. 153; S. Vicini, in Bernardini 1990, p. 145 cat. 3.38; Lucidi 2012, nota 104 (p. 161).

[492] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 337. La chiesa di San Salvatore fu officiata dai Servi di Maria a partire dal 1383 ed essi lasciarono la città quattro secoli dopo, nel 1783. La chiesa fu alquanto sfortunata, incendiata nel 1534 e bombardata il 13 maggio 1944. Della committenza servita sopravvivono le terrecotte di Antonio Begarelli, eseguite dopo l'incendio del 1534 ed entro il 1540, alla Galleria Estense della città a partire dal 1889 e così salvate dal bombardamento: il *Compianto su Cristo morto* (inv. 4260), il *Battesimo di Cristo* (inv. 4259) e la *Madonna col Bambino* (inv. 4258), quest'ultima destinata all'altare maggiore della chiesa insieme a quattro *Angeli* oggi agli Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (inv. 315). Il *Crocifisso* di Berlino fu aggiunto in un secondo momento; cfr. Ravaglia 2024, pp. 136-139, 368-381 cat. 8.

[493] Vedriani 1662, pp. 93-94; Tiraboschi 1786, p. 279, che riferisce che nel coro superiore vi era l'*Incoronazione di Maria* dello stesso Pellegrino. Cfr. anche G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, IV, 1879, nota 2 (p. 651).

[494] Conti 2023, pp. 142-143.

[495] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 555.

> Nel 1526 dal Pubblico Generale Consiglio, sotto li 27 febbraio *Lib. Part. B. fol. 19*, furono concesse queste chiese unite [San Sebastiano e San Marco, unite nel 1491 dai veneziani] ai padri serviti, i quali nell'anno antecedente preso avevano possesso della chiesa dell'Annunziata, fuori di Porta Andreana, come da rogito dei 2 marzo 1525 di Niccolò Cicchi notaio di Ravenna, e dalla bolla di concessione di Gorio Gerio vescovo di Faenza, prolegato del card. Innocenzo Cibo, che conservasi autentica nell'archivio dell'annesso convento. Con tali documenti si può emendare l'annalista Giani, seguito da alcuni nostri storici, da cui si nota cento anni prima la venuta di questi religiosi alla detta chiesa della Annunziata[496].

Le due tavole non sono descritte iconograficamente né sono contestualizzabili con precisione: poiché il periodo più attivo di Francesco in Ravenna fu nel terzo decennio del Cinquecento, si presume che possano essere state eseguite entro il 1530 circa[497]. Se così fosse, allora sarebbero di committenza servita, ma senza avere individuato le opere è ovviamente impossibile determinarlo[498].

Anche se non rimane nulla di quanto presentato da Vasari, altre opere permettono di valutare la presenza dei Servi in questo contesto artistico, agganciandosi a quanto appena descritto. Innanzitutto, sovvengono le due tavolette del Musée du Petit Palais di Avignone, il *Filippo Benizi* e la *Maddalena*, già assegnate agli Zaganelli ma ora date a Girolamo Marchesi, porzioni di una predella dallo spiccato carattere eremitico di qualche pala ancora da rintracciare, almeno nei documenti (fig. III.30)[499]. Il panorama di inizio Cinquecento tra Emilia e Romagna era completo e ricco, se si pensa anche al polittico di San Marino dei fratelli Coda che incorniciava un'immagine miracolosa (fig. III.31)[500], la distrutta *Madonna col Bambino in gloria e i santi Petronio, Pietro, Paolo e Filippo Benizi*, di Girolamo da Carpi, già nella chiesa di San Biagio a Bologna (fig. III.32)[501], e a opere di Marco Palmezzano come il *Beato Filippo Benizi* di Dublino (fig. III.33)[502], la perduta cassa dove era sepolto Pellegrino da Forlì[503], la lunetta con *Dio Padre, Filippo Benizi e Valeriano* e le *Annunciazioni* per le chiese dei Servi a Forlì e a Forlimpopoli (figg. III.34-35)[504]. La maggior parte di queste opere furono eseguite tra il 1520 e il 1525, a riprova di un desiderio di aggiornamento stilistico interno ai

[496] Beltrami 1783, pp. 110-111.
[497] Zama 1994, pp. 12-15.
[498] Così G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. Milanesi, V, 1880, nota 6 (p. 255): «Soppressa la chiesa nel 1797 e ridotta ad uso di dogana, di queste tavole non sappiamo la sorte». Le provenienze di molte tavole dei fratelli Zaganelli non sono note e si potrebbero perciò chiamare in causa moltissimi dipinti, anche se lo stretto legame tra i pittori e i Francescani non agevola l'identificazione. Tra i dipinti più interessanti per il riconoscimento vi sono la pala perduta già a Berlino dell'*Annunciazione e i santi Francesco e Giovanni Battista con donatore*, datata al 1509, e lo *Sposalizio* di Capodimonte, dipinti entrambi prima dell'arrivo dei Servi di Maria a Ravenna: Zama 1994, pp. 146 cat. 37, 152-154 cat. 42.
[499] Zama 2007, pp. 109-110 cat. 23; Donati 2007, p. 141 cat. 15A-15B.
[500] Pasini 1988.
[501] Pattanaro 2021, pp. 194-195 cat. 16.
[502] *National Gallery of Ireland* 1981, p. 122 n. 364;
[503] Carletti, Massoni 2022, pp. 123-125.
[504] Tumidei 2005, pp. 50, 51 fig. 32.

conventi dell'ordine che in quegli anni avrebbe rivaleggiato con Firenze e Roma. Nonostante l'indiscusso valore di questo catalogo servitano emiliano-romagnolo, mancherebbe un capolavoro che permetta di distinguersi efficacemente dalle altre esperienze del territorio, in quanto gli artisti e le opere propongono uno stile aggiornato e un linguaggio magniloquente ma affine alle altre committenze religiose di quel torno di anni.

Il capolavoro artistico delle comunità servite padane arrivò qualche anno dopo, grazie a un maestro esemplare della Maniera moderna: la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino (fig. III.36). Così Vasari:

> Alla chiesa di Santa Maria de' Servi fece in una tavola la Nostra Donna col Figliuolo in braccio che dorme, e da un lato certi Angeli, uno de' quali ha in braccio un'urna di cristallo, dentro la quale riluce una croce contemplata dalla Nostra Donna; la quale opera, perché non se ne contentava molto, rimase imperfetta, ma nondimeno è cosa molto lodata in quella sua maniera piena di grazia e di bellezza[505].

La tavola fu allogata da Elena Baiardi, vedova del parmense Francesco Tagliaferri, morto nel 1529 e che nel testamento chiese di ornare la propria cappella in Santa Maria dei Servi a Parma[506]. Il 23 dicembre 1534 un contratto tra i fratelli Baiardi e l'architetto Damiano Pieti intendeva avviare la sistemazione dell'altare, ma non vi è fatta menzione di pitture. L'opera fu collocata nella cappella Tagliaferri solamente due anni dopo la morte del pittore, nel 1542[507]. Alla fine del 1698 fu venduta al gran-principe Ferdinando de' Medici e da allora si trova nella Galleria di Palazzo Pitti a Firenze. La pala rappresenta una Madonna col Bambino, un corteo angelico e un san Girolamo. Dietro al gruppo si erge una bianca colonna di marmo. Quest'ultima, a un'attenta osservazione, e a confronto con uno studio autografo di Parmigianino al Louvre (fig. III.41), si rivela come il principio di un

[505] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 543. Nella Torrentiniana l'opera non è neppure descritta e il riferimento è lasciato implicito: «et alla sorella del cavallier Baiardo dipinse una ancona che fu molto stimata». La bibliografia sulla pala è ovviamente copiosa. Mary Vaccaro è intervenuta con quattro contributi specifici, alcuni che partono da fonti servite, come per il contesto documentario della vendita ai Medici (Vaccaro 1996) e per le precisazioni sulla spiritualità servita (Vaccaro 1997), e un altro che interpreta il ruolo delle due vedove committenti di Parmigianino, Elena Baiardi e Maria Bufalini, quest'ultima committente romana della *Visione di san Girolamo* (Vaccaro 2001). Recentemente, la studiosa ha analizzato il ruolo dell'architettura alle spalle della Vergine, proponendo un intervento dell'architetto Damiano Pieti nel consigliare il pittore (Vaccaro 2024). Ekserdjian 2006, pp. 191-211, colloca la *Madonna* a parte rispetto a tutta la produzione di Parmigianino, in conclusione al percorso artistico del pittore, come di fatto fu, cogliendo l'occasione dei numerosi disegni preparatori autografi e dello stato incompiuto della tavola per studiare a fondo la tecnica e la progettazione del maestro; cfr. anche Franklin 2003, pp. 244-253 cat. 73-76. La monografia di Olzewski 2014, interamente dedicata alla *Madonna dal collo lungo*, è inutile: basti pensare che l'autore ritiene Santa Maria dei Servi e Santa Maria della Steccata la stessa chiesa (p. 40) per convincere a non proseguire la lettura. Insufficiente anche l'interpretazione di Tosi 2016, p. 250, che ritiene l'iconografia frutto di spiritualità francescana.

[506] Elena era sorella di Francesco Baiardi, collezionista di Parmigianino e possessore del *Cupido* ora a Vienna. Sulla figura di Francesco: Gasparotto 2002, pp. 386-390.

[507] Vaccaro 2024, p. 932, ricorda che dell'altare e dell'architettura di metà Cinquecento ai Servi di Parma non si è salvato nulla.

colonnato scorciato[508]. L'iconografia è innovativa per la modalità di rappresentazione, che deforma anatomicamente i due protagonisti della scena, allungando innaturalmente il collo della Vergine e il corpo del Bambino. In tal modo il collo viene a porsi come parallelo del colonnato retrostante, in contrasto con la cortina purpurea che avvolge di sfondo gli angeli. Anche costoro, raggruppati nel margine sinistro della composizione, più che una teoria classica somigliano a un corteo di paggi rinascimentali, damerini di una corte più celeste che terrena.

Per la pala sopravvivono più di una ventina di disegni preparatori autografi e altri derivati, che permettono di studiare la pratica pittorica, grafica e ideativa del maestro e l'evoluzione iconografica dell'invenzione. Inizialmente il dipinto raffigurava la Madonna in trono sormontata da un baldacchino inserito in una calotta absidale classicheggiante, come mostrato da un disegno preparatorio al British Museum (fig. III.37). Il gruppo era affiancato dalle due figure di san Francesco e san Girolamo, seguendo lo schema di una Madonna in trono o di una sacra conversazione, dall'andamento talmente classico da sembrare quasi peruginesco[509]. Il disegno di Ottawa cambia angolatura e protagonisti: sparisce san Francesco, rimane san Girolamo, e un nudo angioletto – quasi il *Cupido* che Mazzola dipinse per il fratello della committente – si porge verso il Bambino e nel fondo si staglia un peristilio ionico, che preannuncia la colonna finale (fig. III.39). Il disegno dell'Albertina di Vienna è un ulteriore stadio intermedio, dove la sacra conversazione cerca di aprirsi in una composizione più ariosa (fig. III.38). Già con il bozzetto a Parma si assiste a un cambio importante: la composizione diventa una Madonna del latte e san Girolamo si sdraia con modi alquanto rilassati su un drappo ai piedi della Vergine (fig. III.40). Costei è seduta sul basamento di una liscia colonna alle spalle. I disegni del Louvre (6378 recto, 6375 recto, 6470 recto, RF 577) mostrano finalmente una composizione vicina a quella definitiva, e il disegno dell'Ashmolean (P.II 440) conforta la presenza di san Francesco, assente nel dipinto (fig. III.42). Alcuni elementi dei primi disegni rimangono nella versione finale: le esili colonne del baldacchino sono riassunte in quel fusto/colonnato marmoreo che si erge isolato accanto alla cortina, la quale a sua volta sostituisce il telo del baldacchino. Le figure di san Girolamo e san Francesco rimangono anch'esse, ma modificate: il secondo santo non è stato rappresentato in quanto la tela, come riferisce Vasari, è stata lasciata volutamente incompleta. Tra lo studio anatomico del Michelangelo sistino, le inconsuete pose di Pontormo, una costante componente correggesca e un personale ardimento di Parmigianino, i Servi di Maria potevano vantare di avere in una chiesa lombarda un capolavoro della Maniera moderna. Come nel caso dell'*Incarnazione* di Piero di Cosimo, la vendita del dipinto ai Medici ha permesso una buona conservazione di esso e prevenne le Soppressioni. Certamente i frati non fecero un atto critico intelligente a privarsi di tale opera, ma,

[508] Ivi, p. 934.
[509] Ekserdjian 1984 è il primo a mettere in luce e a esaminare questa fase progettuale.

alla fine del Seicento, la loro priorità era di rinnovare l'interno della chiesa. Se si pensa al destino della chiesa dei Servi di Parma, oggi sede della Fondazione Don Gnocchi, fu una saggia scelta.

Quindi, dove risiede il ruolo dell'ordine dei Servi di Maria nelle vicende storiche di questa pala, oltre che nella sua vendita? Il soggetto era una sacra conversazione, o una Madonna col Bambino e santi, e fu letto come Immacolata Concezione soltanto a partire dal 1732, quando la pala è detta «rappresentante la Concezione della Vergine, volgarmente detta la Madonna dal collo lungo»[510]. Vasari descrive ciò che vede e parla di un angelo che «ha in braccio un'urna di cristallo, dentro la quale riluce una croce contemplata dalla Nostra Donna». Il riferimento all'Immacolata Concezione, non è estraneo al culto servita (tutt'altro), ma i disegni preparatori indicano altre soluzioni di lettura della composizione. Una sacra conversazione, una Madonna del latte, un'urna di cristallo con dentro un Crocifisso, un tempio ionico, la presenza dei santi Girolamo e Francesco, prima paritetica e poi ridotta alla minuscola figura di san Girolamo, segnano un'ideazione iconografica difficoltosa quanto quella pittorica, non precisamente indirizzata, volutamente lasciata indefinita. Mary Vaccaro ha proposto alcune letture affini all'ordine. Da una parte considera la figura allungata e incurvata del Bambino una prolettica Pietà, dall'altra passa in rassegna la spiritualità servita partendo dal presupposto di una teologia della bellezza, intesa come femminilità ed eleganza, incarnata dalla Vergine. Non sono peregrine le citazioni dei frati veneti Marcello Filosseno e Gasparino Borro, precedenti alla pittura. Così Filosseno:

> io credo che il tuo ventre sia rimaso
> dal suo principio vacuo d'ogni errore.
> Chi ha qualche prezioso e buon liquore,
> servar lo cerca in qualche ornato vaso,
> il qual sia puro, a ciò per alcun caso
> non perdi del suo pregio il vago odore.
> Così il tuo vaso venerando e pio
> Già fu concepto senza alcun peccato
> nel qual dovea abitar il sommo Iddio.

A partire dalla presenza del vaso tenuto in mano da un angelo – ma anche dal vaso della descrizione vasariana – il testo di Filosseno integra e spiega il significato di questi elementi, senza far cadere l'accostamento alla *Turris eburnea* del Cantico dei Cantici (7,5) né escludere un principio di teologia immacolista. Invece, la lode di Borro ben si adatta alla lettura del dipinto, ma è troppo generica per

[510] Vaccaro 1997, p. 214.

riferirsi nello specifico proprio alla pala parmigiana, essendo una poesia validamente accostabile a qualsiasi *Madonna col Bambino* di ambito servita all'inizio del Cinquecento:

> *Ave* croce di riverentia degna
> *Gratia plena* in te tuta s'extende:
> *Dominus tecum* pate, more, pende.
> *Benedicta tu* che sei nostra insegna.
> *In mulieribus* Maria benigna
> *Et benedictus fructus* pur s'offende
> *Ventris tui,* o Maria morte prende
> *Jesus* tuo figlio che lo ciel m'ensegna[511].

Come ricorda David Eskjierdian, sarebbe di notevole interesse se ci fosse stato un intervento iconografico da parte di frate Stefano, priore dei Servi parmensi nel quarto decennio del secolo: «quale molto si affaticò a fare in patria fabricare di nuovo la chiesa sua predetta di S. Maria»[512].

5. La provincia veneta

Nel 1325 i conventi di Venezia (Santa Maria dei Servi a Cannaregio), Vicenza (Santa Maria in San Michele in Foro) e Verona (Santa Maria della Scala) formarono il primo nucleo della provincia Veneta, quinta in ordine di fondazione, che alla metà del secolo contava altri tre conventi in Veneto e uno in Emilia (Santa Maria Novella alla Giudecca, Santa Caterina a Treviso, San Girolamo a Mestre e Santa Maria dei Servi a Ferrara)[513].

La chiesa dei Servi veneziana non gode di particolare rilievo in Vasari, il quale dedica spazio a poche opere. La prima è la tavola che fungeva da sportello per l'altare delle reliquie, dipinta da Bonifacio de' Pitati:

> Costui [Bonifazio pittore viniziano], oltre a molti quadri e ritratti che sono per Vinezia, ha fatto nella chiesa de' Servi della medesima città, all'altare delle Reliquie, una tavola dove è un Cristo

[511] I due passi sono editi ivi, pp. 217-218. La studiosa prosegue accostando al dipinto anche la *Vergine bella* di Petrarca. Il riferimento è interessante e si fonda su una solida tradizione servita di esegesi del poema, interpretata dai frati fiorentini Prospero Rossetti e Giovan Angelo Lottini, che però sono della fine del Cinquecento, molti decenni dopo la pala di Parmigianino.
[512] Ekserdjian 2006, pp. 209, nota 82 (p. 282).
[513] Citeroni 2023, pp. 13-16.

con gl'Apostoli intorno, e Filippo che par che dica: *Domine ostende nobis patrem*; la quale è condotta con molto bella e buona maniera[514].

Originariamente divise, le due portelle raffigurano Cristo e san Filippo in primo piano, coi restanti Apostoli in secondo piano, e sono descritte nella vita di Jacopo Sansovino, autore del modello del perduto altare della Santissima Trinità, titolazione confermata dall'iscrizione «SIGNVM TRINITATIS» nel dipinto, il quale nascondeva alcuni preziosi reliquiari (fig. III.43)[515]. La committenza si riconduce con sicurezza al 1533 e al frate Anselmo Gradenigo. Così riportava l'iscrizione del gradino, riferita da Emmanuele Cicogna: «OPERA. INGENIOQ. / VEN. PRIS. FR.IS ANS. / GRADONICO CONGREG. SERVORU. / B:M / ANO D M. D. XXXIII. MENSE / SEPTEM. ERECTUM»[516]. Veneziano, Gradenigo entrò nei Servi di Maria nel 1480 e, addottoratosi a Padova, nel 1500 fu *magister novitiorum*, priore del convento veneziano nel 1502 e nel 1512, padre definitore nel 1519, infine vicario generale della Congregazione osservante nel 1529; di suo è attestato un *Memoriale seu diarium* (1511-1519) non ancora rintracciato[517]. Le portelle sono un'opera mirabile che, come sottolinea Peter Humfrey, svolgono la doppia funzione di custodia e di pala d'altare[518].

Nulla è rimasto della breve citazione vasariana delle portelle esterne dell'organo e dell'affresco che Tintoretto dipinse ai Servi: «Fece poi il medesimo Tintoretto [....] nei portegli dell'organo della chiesa de' Servi, Santo Agostino e San Filippo, e di sotto Caino ch'uccide Abel suo fratello»[519]. Le portelle sono successivamente attestate in Borghini (1584), Ridolfi (1648), Martinoni (1663) e Boschini (1664), che specificano che il san Filippo apostolo era un *San Paolo* e le portelle interne raffiguravano un'*Annunciazione*, mentre la storia di *Caino e Abele* era affrescata[520]. Nonostante non siano rimasti esempi di ante d'organo osservanti per poter instaurare confronti significativi, la stessa paternità di Tintoretto, autore di importanti ante d'organo come quelle per le chiese veneziane di Santa Maria dell'Orto e di Santa Maria del Giglio, rende le ante dei Servi particolarmente interessanti nel contesto.

L'ultimo riferimento servita e veneziano non gode neppure di una descrizione iconografica, in quanto inserito nell'elenco delle pale d'altare eseguite da Giuseppe Porta in Laguna: «Il medesimo ha dipinto sei molto belle tavole a olio: una in San Francesco della Vigna, all'altare della Madonna; la seconda nella chiesa de' Servi all'altar maggiore […]»[521]. Inserita nella vita di Francesco Salviati,

[514] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 198.
[515] Vicentini 1920b, pp. 24-26.
[516] Cicogna 1824, I, pp. 66-67, iscrizione 103.
[517] Vicentini 1920a, p. 24.
[518] Cottrell, Humfrey 2021, pp. 55, 356 cat. 82.
[519] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 471.
[520] Pallucchini, Rossi 1982, I, p. 263.
[521] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 536.

la notizia omette il soggetto della pala servita, che è l'*Assunzione della Vergine* (fig. III.44)[522]. La collocazione cronologica è questione ampiamente dibattuta dalla critica recente anche per la mancanza di documenti conventuali, ma sostanzialmente inquadrabile al 1555 circa[523]. Il Porta si dimostra capace di rinnovare l'iconografia commissionatagli attraverso l'esempio palmesco (*Madonna della Cintola*, 1513, già alla Scuola di Santa Maria Maggiore) e tizianesco (*Assunta* dei Frari, 1516-1518). È significativo che i Servi di Maria riproposero composizioni simili nelle *Assunte* di Paolo Farinati (Santa Maria del Paradiso, Verona, 1565) e degli *Haeredes Pauli* (refettorio di San Giacomo alla Giudecca, *ante* 1591, ora alle Gallerie dell'Accademia)[524]. La pala rimase all'altare maggiore fino alle soppressioni, quando passò ai Frari per poi finire collocata ai Santi Giovanni e Paolo[525].

In Vasari, la chiesa di Santa Maria della Scala di Verona si affianca ai Servi di Venezia per importanza di citazioni. I Servi giunsero a Verona nel 1324, fondando il quarantasettesimo dei loro conventi. Il convento godeva di un'ottima posizione geografica, in quanto centro di scambio tra Milano, Venezia, Bologna e la Germania, e di una titolazione, Santa Maria della Scala, che si legava alla nobile famiglia che deteneva il controllo cittadino, poiché fu Cangrande I della Scala a concedere l'insediamento ai frati[526]. Nonostante i contrasti costanti con altri ordini mendicanti, che li trattavano con il sospetto riservato agli ultimi venuti, la devozione mariana attecchì velocemente a Verona, supportata dalla Signoria[527]. Nella vita di «Fra' Iocondo e Liberale e altri veronesi», assente nella prima edizione, la Scala compare attraverso opere di cinque protagonisti del primo Cinquecento veronese[528]. I cinque riferimenti corrispondono infatti ad altrettanti artisti, dando l'idea dell'importanza dei Servi in città. Seguo l'ordine di comparsa nel testo vasariano.

Liberale da Verona:

Nella chiesa di Santa Maria della Scala de' frati de' Servi, all'altare della Madonna, fece la storia de' Magi in due portegli che chiuggono quella Madonna, tenuta in detta città in somma venerazione: ma non vi

[522] L'opera rappresenta un'importante recezione delle novità veneziane per un tema profondamente legato alle pale degli altari maggiori dei Servi di Maria, come ai Servi di Sansepolcro (Matteo di Giovanni, 1487-1492), ai Servi di Milano (Bernardo Zenale, 1496-1499, ora San Carlo al Corso), in Sant'Antonio a Cortona (*Assunta* Passerini di Andrea del Sarto) e, soprattutto, alla Santissima Annunziata di Firenze.
[523] Biffis 2013, pp. 29, 35.
[524] Benvenuto 2009, pp. 40-41; Perissa Torrini 1988, pp. 185-188.
[525] Sulla storia e gli spostamenti della pala cfr. Baseggio 2023.
[526] Dal Pino 2006, pp. 11-42.
[527] Varanini 2006, pp. 43-58.
[528] Sulle vite dei veronesi in Vasari cfr. Plebani 2012, Molteni, Artoni 2013. Il frate domenicano Marco de' Medici fornì a Vasari le descrizioni della propria città, permettendo di collocare con precisione le opere per la chiesa de' Servi: cfr. Plebani 2012, pp. 13-35.

stettero molto, che essendo guasti dal fumo delle candele, fu levata e posta in sagrestia, dove è molto stimata dai pittori veronesi[529].

Giovan Francesco Caroto:

Ma fatto Giovan Francesco vecchio, cominciò a ire perdendo nelle cose dell'arte, come si può vedere in Santa Maria della Scala ne' portegli degl'organi, e nella tavola della famiglia de' Movi, dove è un Deposto di croce[530].

Francesco Torbido detto il Moro:

Nella Madonna della Scala all'altare della Santificazione fece un San Bastiano in un quadro a concorrenza di Paulo Cavazzuola, che in un altro fece un San Rocco[531].

Paolo Cavazzuola:

A olio poi nella chiesa della Madonna della Scala, all'altare della Santificazione dipinse in un quadro un San Rocco, a concorrenza del San Bastiano che all'incontro dipinse nel medesimo luogo il Moro: il quale San Rocco è una bellissima figura[532].

Girolamo dei Libri:

[…] e nella chiesa della Scala il quadro della Madonna con sant'Anna, che è posto fra il San Bastiano et il San Rocco del Moro e del Cavazzuola[533].

Le opere considerate sono sei, e afferiscono a tre altari e alle ante d'organo. Il cuore della devozione in Santa Maria della Scala era un ex-voto di alta qualità artistica: la *Madonna col Bambino con santi e devoti*, affrescato da Turone de Maxio nel 1362 (fig. III.45). Attorno all'affresco gravitarono alcune compagnie, come quella della Puerizia e, soprattutto, quella della Madonna della Scala, poi divenuta delle Grazie. Quest'ultima resse l'altare dal 1467 al 1573, quando i marchesi da Cerea ne ottennero il patronato[534]. La compagnia riqualificò l'affresco con una cornice affrescata rappresentante i santi *Bartolomeo e Zeno* a destra e *Girolamo e Francesco* a sinistra, firmati «Franciscus Benalius 1476», cioè il pittore Francesco Benaglio[535]. Sempre la compagnia, intorno al 1520, commissionò a Liberale da Verona le due portelle a protezione dell'affresco: alla metà del

[529] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 566.
[530] Ivi, p. 572.
[531] Ivi, p. 576.
[532] Ivi, p. 588
[533] Ivi, p. 595.
[534] Brenzoni 2006, pp. 207-210.
[535] Ivi, p. 261; Giacopuzzi 2006, p. 275.

Cinquecento, la *Madonna delle Grazie* godeva di una cornice con quattro santi e due sportelli che furono però smontati per proteggerli dagli eccessi della devozione. In questo caso, l'accessorio che proteggeva l'oggetto del culto era diventato artisticamente più meritorio dell'oggetto stesso: dal culto devozionale si era passati alla stima per il lavoro dell'artista. Purtroppo, delle due ante sopravvive soltanto quella con l'*Adorazione dei Magi* nel recto e *San Pietro* nel verso, al Museo di Castelvecchio, mentre l'opera di Benaglio andò smarrita con i rifacimenti dell'altare nel 1738 (fig. III.46)[536]. Oltre alle ante d'organo che raffiguravano l'*Annunciazione* e alla *Deposizione* Moni, descritte da Vasari ma oggigiorno perdute, Caroto eseguì per la Scala altre opere, anch'esse perdute: un *Sant'Ambrogio con donatori* e un'altra *Annunciazione con santi*. Non passò vicende migliori neppure l'altare della Santificazione, le cui tavole del trittico furono dipinte da tre mani diverse: al centro era la *Madonna col Bambino e sant'Anna* di Girolamo dai Libri, a destra il *San Sebastiano* del Moro, ora perduto, e a sinistra il *San Rocco* di Cavazzuola (figg. III.47-48). I due santi laterali furono levati nel 1742 dal pittore Giambettino Cignaroli per essere posti in casa di privati. Il *San Rocco* e la *Madonna col Bambino* (levata anch'essa da Cignaroli per appropriarsene) subirono continui spostamenti nelle case di Verona, finché furono venduti alla National Gallery di Londra, dove sono ancora conservati. La dotazione dell'altare dovette avere luogo nel 1518, data apposta sul *San Rocco*[537]. In generale, Santa Maria della Scala non emerge tra le varie chiese veronesi, e se questa affiora nel contesto servita lo si deve soprattutto agli affondi vasariani nelle vite degli artisti veronesi.

Un'ultima citazione, riguardante la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Udine, estende la narrazione verso oriente, grazie alla vita del «Pordenone e altri pittori del Friuli». In questa biografia figura Luca Monverde, un allievo di Pellegrino da San Daniele, che eseguì per i frati serviti friulani la sua prima e unica pala pubblica:

> Ma sarebbe stato a costui superiore Luca Monverde da Udine, che fu molto amato da Pellegrino, se non fusse stato levato dal mondo troppo presto e giovanetto affatto. Pure rimase di sua mano una tavola a olio, che fu la prima e l'ultima, sopra l'altare maggiore di S. Maria delle Grazie in Udine, dentro la quale, in uno sfondato in prospettiva, siede in alto una Nostra Donna col Figliuolo in collo, la quale fece dolcemente sfuggire; e nel piano da basso sono due figure per parte, tanto belle che ne dimostrano che, se più lungamente fusse vivuto, sarebbe stato eccellentissimo[538].

Nel 1479, tre anni dopo la prima valorizzazione dell'altare veronese delle Grazie, i Servi di Maria giunsero a Udine, insediandosi nella chiesa di San Gervasio, già retta dai monaci celestini.

[536] Ivi, p. 277.
[537] Brenzoni 2006, pp. 262-269.
[538] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 427.

Immediatamente i frati promossero la devozione a un'icona mariana, consentendo la ripresa della vita liturgica del luogo (fig. V.60). I lavori per il nuovo edificio ecclesiastico (1494-1518) si incentrarono proprio sull'immagine mariana e la chiesa cambiò titolazione, divenendo la Beata Maria Vergine delle Grazie. Già dal 1483 i frati erano detti «delle Gratie», i primi ex-voto sono attestati due anni dopo e il primo miracolo dell'immagine fu registrato nel 1493[539]. La pala di Monverde, ancora oggi all'altare maggiore della chiesa udinese, riflette tale culto, essendo stata commissionata nel 1522 dalla confraternita di San Gervasio «essendo cameraro m. Clemente et Bernardo Fachin prior», come dice l'iscrizione annessa (fig. III.49). Nella pala sono dipinti la Madonna col Bambino, modernizzazione della venerata immagine – un'icona bizantina di inizio Quattrocento –, i santi Gervasio e Protaso, a memoria del titolo precedente della chiesa, e san Rocco e san Sebastiano, protettori dalle pestilenze. In questo caso, la nuova pala d'altare non incornicia l'oggetto di culto ma propone una composizione inedita, monumentale, che consolida la venerazione sottolineando la riforma della compagnia.

A chiusura dei conventi veneti è bene ricordare che nella vita di Andrea Mantegna la cappella Ovetari è stata inizialmente collocata ai Servi invece che agli Eremitani («e ne' Servi della medesima città dipinse la cappella di San Cristofano con bellissima grazia»), per poi essere corretta nella seconda edizione. Il caso veneto dimostra quanto Vasari impiegasse le fonti indirette ma affidabili: piuttosto che dilungarsi sui Servi di Venezia, molto più ricchi della Scala di Verona, visti di persona ma di fretta durante il suo viaggio lagunare, preferì concentrarsi sulle informazioni sicure giunte dal veronese Marco de' Medici.

6. I Servi di Maria nella cerchia farnesiana

Così come per i Medici, manca uno studio storico puntuale che approfondisca le relazioni tra i Servi di Maria e la famiglia Farnese, a partire dai contatti curiali con Alessandro Farnese *senior*, fino alla presenza servita nel Ducato di Parma e Piacenza. In questa sede si propone una traccia di studio per i contatti politici instaurati alla metà del Cinquecento a partire dalla seconda edizione degli *Annales* dell'ordine, che offre più informazioni rispetto a Giani.

Nel 1523, Alessandro Farnese *senior* concesse all'Osservanza la chiesa di Santa Maria della Salute a Valentano, mentre nel 1536 il cardinale Alessandro Farnese *junior* affidò all'ordine la chiesa di Santa Maria dell'Olivo a Toscanella, frazione di Tuscania (fig. III.50)[540]. Questi primi contatti, seppur limitati alla dimensione locale, dimostravano una fiducia della famiglia verso l'azione

[539] Casarotto 1976, pp. 36-37; Todeschini 2019, p. 299.
[540] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, pp. 81, 122.

pastorale dei Servi di Maria, in quanto i due insediamenti erano nel dominio farnesiano del Ducato di Castro. Negli anni dell'apogeo farnesiano in Tuscia, nella seconda metà del Cinquecento, i Servi di Maria ebbero una discreta espansione attorno a Castro, insediandosi anche a Ischia di Castro nel 1561 (prima nella chiesa di Santa Maria della Pieve e poi in San Rocco) e alla Madonna del Soccorso a Capodimonte intorno al 1566 (fig. III.51)[541]. Questi quattro piccolissimi insediamenti non reggevano il confronto con i due principali conventi serviti in Tuscia, la Verità di Viterbo e le Grazie di Montefiascone, men che meno sul piano artistico, ed ebbero ancora meno importanza se si pensa alle fastose committenze romane, ma offrono benissimo l'idea del legame che si era instaurato tra ordine e famiglia, almeno nei territori aviti, un legame rustico ma efficace (fig. III.52).

Invece, al centro del potere, il riconoscimento del ruolo servita nella Curia avvenne grazie alla nomina cardinalizia, il 19 dicembre 1539, del priore generale Dionisio Laurerio, che aveva già svolto importanti ambascerie in Inghilterra e in Scozia per conto della Sede Apostolica, aveva ottenuto per l'ordine la chiesa di Santa Maria del Parto in Mergellina e aveva restaurato i Bagni di San Filippo sul Monte Amiata. La sua attività da cardinale non necessita di essere approfondita in questa sede, essendo stata rivolta soprattutto a fermare l'avanzata delle riforme protestanti e alla gestione della legazione di Campagna e Marittima. Il cardinale Laurerio non promosse in altro modo il proprio ordine e non fu coinvolto nei rapporti con l'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso, che in quegli anni stava finanziando Perin del Vaga in San Marcello, chiesa della quale Laurerio era titolare[542]. Morto lui nel 1542, Agostino Bonucci proseguì le buone relazioni con il cardinale nipote Alessandro, tessendo un fitto contatto epistolare con lui durante il Concilio di Trento[543].

Il 6 marzo 1560 Alessandro fu nominato cardinale protettore dell'ordine, reggendo la carica fino al 1580 e associando a sé dal 1572 il cardinale Giulio Antonio Santoro, detto il cardinale di Santa Severina, come vice-protettore. Alcuni rapporti epistolari tra la curia generalizia dei Servi di Maria e Alessandro Farnese *junior* sono conservati negli archivi romani. Nell'Archivio Generale dell'ordine vi sono nove lettere che il cardinale inviò al priore generale Zaccaria Faldossi tra il 15 marzo 1565 e il 6 ottobre 1569[544], e nelle carte farnesiane in Archivio Apostolico Vaticano quattro lettere segnalano la presenza di Giovan Battista Migliavacca al Concilio tridentino[545]. Il contenuto delle epistole riguarda affari ordinari di governo dell'ordine o questioni politiche, confermando ancora una volta il legame tra Alessandro e i frati, ma senza uscire dalla sua attività ordinaria di cardinale protettore. Inoltre, la Roma farnesiana potrebbe essere stato un luogo di incontro tra l'ordine e il giovane Vasari,

[541] Ivi, p. 199. Per Capodimonte: AAV, Carte farnesiane, 2, lettera 66 (f. 277r).
[542] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, p. 125. La maggior parte delle notizie è presa da Vicentini 1925 e Ragagli 2005.
[543] Aldovrandi 1963, pp. 95-96 e note 37 (p. 84), 43 (p. 88), 53 (p. 92).
[544] AGOSM, Lettere del cardinale Farnese, fascicolo non inventariato.
[545] AAV, Carte farnesiane, 3, lettere 54, 55, 89, 140.

almeno con Agostino Bonucci, che il giovane pittore aretino poté conoscere a Firenze; ma, se ci furono contatti a riguardo, non ne rimane notizia accertata, in quanto Bonucci non fu mai eletto cardinale e non sembra partecipasse alle serate al Palazzo della Cancelleria[546].

Se i Farnese non ebbero per i Servi di Maria la stessa cura artistica che ebbero per i Gesuiti, il ciclo paolino della cappella Frangipane in San Marcello mostra la volontà dei frati di inserirsi in autonomia nelle dinamiche della Controriforma[547]. Vasari, nella vita di Taddeo Zuccari, riprende in più momenti l'avanzamento della decorazione della cappella, chiarendo bene la sua faticosa e frammentaria esecuzione, a tratti estenuante:

> Questa finita [decorazione della cappella Mattei], gl'allogò messer Mario Frangipane nella chiesa di San Marcello una sua capella, nella quale si servì Taddeo, come fece anco in molti altri lavori, de' giovani forestieri, che sono sempre in Roma e vanno lavorando a giornate per imparare e guadagnare; ma nondimeno per allora non la condusse del tutto.
>
> […]
>
> Tornato dunque Taddeo a fornire in San Marcello l'opera del Frangipane, non poté lavorare molto a lungo senza essere impedito, perciò che, essendo morto Carlo Quinto imperatore, e dandosi ordine di fargli onoratissime esequie in Roma, come a imperatore de' romani, furono allogate a Taddeo, che il tutto condusse in venticinque giorni, molte storie de' fatti di detto imperatore e molti trofei et altri ornamenti, che furono da lui fatti di carta pesta molto magnifici et onorati.
>
> […]
>
> Risolutosi dunque a servire Farnese, et a finire la capella di San Marcello, fece dare da messer Tizio da Spoleti, maestro di casa del detto cardinale, a dipignere a Federigo la facciata d'una sua casa [si prosegue con l'aneddoto di Taddeo che si impone sul lavoro di Federico].
>
> […]
>
> Nell'offizio della Ruota dipinse Federigo, dopo le dette opere, intorno a un'arme di papa Pio Quarto, due figure maggior' del vivo, cioè la Giustizia e l'Equità, che furono molto lodate, dando in quel mentre tempo a Taddeo di attendere all'opera di Caprarola et alla capella di San Marcello.
>
> […]
>
> Per la partita dunque di Federigo, seguitò Taddeo di lavorare a fresco tutta quella state nella capella di San Marcello; per la quale fece finalmente nella tavola a olio la Conversione di San Paolo, nella quale si vede fatto con bella maniera quel santo cascato da cavallo e tutto sbalordito dallo splendore e dalla voce di Gesù Cristo, il quale figurò in una gloria d'angeli, in atto apunto che pare che dica: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». Sono similmente spaventati e stanno come insensati

[546] Vasari fu al servizio del cardinale Alessandro Farnese *junior* nel palazzo della Cancelleria, affrescando la Sala dei Cento giorni: Agosti 2016, pp. 68-78.
[547] A tal riguardo si veda almeno Bösel 2023.

> e stupidi tutti i suoi che gli stanno d'intorno. Nella volta dipinse a fresco, dentro a certi ornamenti di stucco, tre storie del medesimo santo. In una, quando essendo menato prigione a Roma, sbarca nell'isola di Malta, dove si vede che nel far fuoco se gl'aventa una vipera alla mano per morderlo, mentre in diverse maniere stanno alcuni marinari quasi nudi d'intorno alla barca; in un'altra è quando, cascando dalla finestra uno giovane, è presentato a san Paolo, che in virtù di Dio lo risuscita; e nella terza è la Decollazione e morte di esso Santo. Nelle facce da basso sono, similmente a fresco, due storie grandi: in una San Paolo che guarisce uno stropiato delle gambe, e nell'altra una disputa dove fa rimanere cieco un mago: che l'una e l'altra sono veramente bellissime. Ma quest'opera essendo per la sua morte rimasa imperfetta, l'ha finita Federigo questo anno e si è scoperta con molta sua lode[548].

La pala e gli affreschi Frangipane sono per Taddeo Zuccari la fatica di una vita, letteralmente, dato che la commissione partì nel 1556 e si concluse dopo la sua morte, avvenuta nella notte tra il 1° e il 2 settembre 1566 (fig. III.53). I Frangipane acquisirono il patronato nell'aprile 1554, a nome di Curzio che, in caso di morte, sarebbe stato sostituito dal fratello Mario e dal figlio di costui, Muzio[549]. La descrizione vasariana è ineccepibile: la pala d'altare, un olio su lavagna, raffigura la *Conversione di san Paolo*, la volta i tre episodi della *Resurrezione di Eutichio*, del *Naufragio a Malta* e, al centro, del *Martirio*. Nelle due pareti laterali vi sono l'*Accecamento di Elima* e la *Guarigione dello storpio*, presentando un ciclo paolino completo di sei storie, come quello nella Sala Paolina a Castel Sant'Angelo di Perin del Vaga e collaboratori, il quale, però, è limitato entro piccoli riquadri monocromi apparentemente subordinati alle *Storie di Alessandro Magno*[550]. Nel sottarco d'ingresso alla cappella Frangipane sono ritratti in sette tondi i quattro *Dottori della Chiesa* (Ambrogio, Agostino, Girolamo, Gregorio), *San Pietro*, *San Paolo* e *San Giovanni Battista*, mentre le paraste al di sotto sono affrescate con le figure intere di due *Profeti* e sopra all'altare vi sono due gruppi di *Angeli* (fig. III.54).

L'esecuzione degli affreschi è stata recentemente suddivisa da Patrizia Tosini in tre fasi, 1556-1558, 1560 circa, 1564-1566, cominciando dalla volta, passando poi ai laterali e lasciando la pala d'altare per ultima. Questa scansione si distanzia da quella avanzata da Cristina Acidini che proponeva un inizio al 1556 circa e una prosecuzione discontinua dal 1559 al 1566, con uno snodo importante nel 1560, quando dovette essere conclusa la volta e posta l'epigrafe nella trabeazione dell'altare: «D. PAVLO APOST. MARIVS FREGEPANIVS DD. MDLX», per dipingere successivamente la pala d'altare e, infine, le pareti laterali[551]. Vasari suddivide l'esecuzione in cinque

[548] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 558, 559, 561, 563, 565.
[549] Tosini 2020, p. 26, 35 doc. 1.
[550] Le storie sono: la *Conversione*, l'*Accecamento di Elima*, la *Predica all'Areopago*, il *Martirio di Pietro e di Paolo*, il *Rifiuto del sacrificio pagano*, la *Predica di Paolo e Barnaba*: cfr. Parma 1997, pp. 209-226.
[551] Acidini 1998, p. 62, Tosini 2020, p. 26.

momenti distinti e li collega ad altri eventi cronologicamente definiti: l'inizio del lavoro ebbe luogo appena dopo gli affreschi della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, conclusa intorno al 1556; la prima ripresa fu interrotta dalla morte di Carlo V (21 settembre 1558), per le cui esequie romane Taddeo dipinse in 25 giorni (fino al 16-17 ottobre circa) gli apparati; la seconda ripresa ebbe luogo quando suo fratello Federico affrescava la facciata del palazzo Chermandio (Tizio da Spoleto) con le *Storie di sant'Eustachio* (estate 1559-Pasqua 1560). Il terzo momento fu concomitante ai lavori del fratello per dipingere la *Giustizia* e l'*Equità* al Tribunale della Rota (ottobre-novembre 1561) – ma, in questo caso, c'erano anche le decorazioni di Caprarola a occupare Taddeo –. Infine, quando Federico era a Venezia, per il suo primo soggiorno in Laguna e a Firenze (settembre 1563 - fine 1565), Taddeo tornò all'impresa paolina, ma morì prima di concluderla[552]. A partire dal testo vasariano, si propone questa scansione cronologica: due tornate per la volta, la prima all'inizio, nel 1556, e la seconda alla fine del 1559-inizio 1560, in tempo per apporre l'epigrafe datata 1560 sopra l'altare; il lavoro del 1558 sembra essere stato poco proficuo. I due momenti successivi (autunno 1561 e intorno al 1565) interesserebbero la progettazione e la pittura della pala d'altare e, soltanto in un secondo momento, gli affreschi laterali e quelli nel sottarco. La precedenza della pala rispetto agli affreschi parte dal presupposto, già proposto da Acidini, con la quale si concorda, di riconoscere l'intervento di Federico nelle due *Storie* laterali. Infine, a Federico spetterebbero gli affreschi nel sottarco e gli *Angeli* sopra l'altare. Alle pareti laterali, sotto le storie paoline, furono collocati i monumenti funebri dei membri della famiglia. Quello sotto l'*Accecamento di Elima* fu completato insieme al cantiere zuccaresco, con le epigrafi e i busti di Mario, Curzio e Antonino Frangipane, mentre quello di fronte – di Muzio, Roberto e Lelio Frangipane – è documentato al 1634-1638, con l'intervento di Alessandro Algardi[553].

Dalle descrizioni storiche della cappella non emergono letture critiche significative né attribuzioni importanti: generalmente si assegna l'insieme delle decorazioni pittoriche agli Zuccari e quelle plastiche ad Algardi, al quale sono spesso riferiti anche i tre busti cinquecenteschi. Gli interventi successivi in cappella furono limitati, conservandola nell'alzato ma modificandone il pavimento. La cappella è descritta con la solita minuziosità da Giovanni Antonio Bruzio nella seconda metà del Seicento, in un passo che meriterebbe la trascrizione integrale, al pari di tutto il manoscritto che la contiene:

> Quartus adhest sacellus a Frangipanis D. Paulo converso positus qui in tabula cernitur pictus per Federicum Zuccharum, virum egregium.

[552] Acidini 1998, I, pp. 51, 111, 137.
[553] Tosini 2020, p. 29.

E così di seguito per una pagina intera[554]. La trascrizione dell'epigrafe nel pavimento si ritrova in un'altra fonte vaticana: «Iuliae Strotiae / Ex Magdalena Medicea Roberti f. / Quae Matris Lectissime Virtutem / Optimi prudentiam Patris / Petri Strotii / Patrui Clarissimi Magnanimitudem / omnes denique maiorum Laudes / in se una ad Compendium expressit / Ac Mutio Frangipanio / Viro apprime caro / Liberos et felicitatem peperit / Marius et Pompeius / Matri Optimae pos.»[555].

Il ruolo della cappella Frangipane all'interno dei cantieri farnesiani del terzo quarto del Cinquecento è stato delineato recentemente da Tosini, che recupera l'identità romano-patrizia della famiglia ma che, tuttavia, trascura la presenza plurisecolare dei Servi di Maria in chiesa, escludendo una capacità autonoma di committenza dell'ordine, lasciando ogni riferimento paolino alla volontà di affiliazione dei Frangipane ai Farnese e sottolineando l'intermediazione del frate agostiniano Onofrio Panvinio, che dedicò a Mario Frangipane i suoi *Fastorum libri V a Romulo rege usque ad Imp. Caes. Carlum V* (Venetiis 1558) e il manoscritto *De gente Fregepania libri quatuor* (BAV, Barb. Lat., 2481)[556]. A parere di chi scrive, il programma iconografico deve essere ricercato anche dentro l'ordine che reggeva (e regge tutt'oggi) la chiesa. Che San Marcello al Corso fosse un cantiere farnesiano è spiegabile già con i rapporti tra i Servi di Maria e i Farnese; la chiesa, però, aveva patronati sì filo-farnesiani ma anche intimamente legati ai frati, come quello Parisani (Ascanio Parisani fu cardinale protettore dell'ordine dal 1543 al 1549) e quello dell'Arciconfraternita del Crocifisso. Effettivamente, soltanto i patronati Grifoni e Frangipane non hanno contatti diretti coi frati, e ciò può spiegare le scelte di Taddeo Zuccari e di Francesco Salviati come artisti interni alla cerchia di Alessandro Farnese junior. La fonte per eccellenza si rintraccia nella *Conversio Pauli*, un trattato che Agostino Bonucci dedicò a papa Paolo III il 10 febbraio 1545, il cui manoscritto è conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat., 3638, 46 ff.)[557]. Il testo è una meditazione di Bonucci intorno alla conversione di san Paolo ed è dedicato al pontefice per rammendargli di governare la Chiesa con saggezza e confortare la scelta di indire il Concilio di Trento, che si aprirà il dicembre successivo: «Neque vero temere tu Pauli conversionem persancte celebras, cum, iis summis ac turbolentissimis Christiane reipublicae temporibus, cum in gerendis rebus omnibus, tum etiam in

[554] BAV, Vat. Lat., 11881, ff. 242v(bis)-243r.
[555] AAV, Fondo Serviti, 3, f. 67r, miscellanea di Callisto Palombella che trascrive le epigrafi presenti in San Marcello. In questa sede non ci si occupa dei tre busti cinquecenteschi di Mario, Curzio e Antonino Frangipane, che Tosini 2020, pp. 32, 36 doc. 4, recuperando uno spunto di August Grisebach nell'osservare che i piedistalli dei tre busti sono diversi tra di loro, ritiene fossero precedentemente esposti nella collezione della residenza Frangipane in San Marco al Campidoglio. Considerata l'unicità di tali pezzi nel panorama scultoreo romano, potrebbe essere opportuno indagare le relazioni tra la famiglia Strozzi e quella Frangipane per portare nuove informazioni sui tre busti.
[556] Ivi, p. 21. L'idea di ritenere Panvinio l'ideatore del programma iconografico del ciclo paolino è stata proposta una prima volta da Balass 2001, p. 179.
[557] Il testo è stato integralmente editato da Aldrovandi 1963, pp. 118-154. I brani riportati fanno riferimento a questa edizione, così come l'interpretazione teologica e la bibliografia di riferimento.

indicendo Concilio, talem te praestiteris, ut non modo haereticos ad ortodoxam fidem revocaturs, verum etiam infideles prorsum omnes sis conversurus, Paulum imitatus, qui gentes innumeras ad Christum, a quo prius conversus fuerat, convertit»[558]. Il testo si pone alla base della dottrina conciliare, a monito e a sostegno della Controriforma (fig. III.55). Curiosamente, i contenuti politici e teologici della *Conversio Pauli* sono stati appropriatamente accostati alla *Conversione di san Paolo* di Michelangelo nella Cappella Paolina (1542-1550), ma mai a questo ambiente che, pure, è stato a sua volta accostato all'affresco di Michelangelo per toni e contenuti[559]. Agostino Bonucci morì a Roma il 4 giugno 1554 e, forse, fece ancora in tempo ad assistere alla concessione della cappella ai Frangipane (aprile 1554) e a suggerire il programma iconografico ai patroni. Ma se questo diretto interessato non fosse riuscito a esprimere le proprie idee, rimaneva l'erede acquisito, Stefano Bonucci, a portarne avanti la volontà; infatti, Stefano risiedette a Roma dal 1557 al 1560 e fu priore di San Marcello dal 1564 al 1570, al momento della conclusione della cappella[560]. Considerando che il manoscritto originale è ancora esistente e consultabile, la morte dell'autore appena dopo l'allogagione passa in secondo piano e non è un problema se Taddeo Zuccari cominciò a lavorare agli affreschi nel 1556; anzi, l'esistenza del manoscritto spiegherebbe il senso di un ciclo paolino adattabile al pontificato di Paolo IV ma alquanto in ritardo sulla memoria di Paolo III, deceduto nel 1549.

Secondo la lettura di Bonucci, Gesù Cristo si approcciò a Paolo con energia e decisione, senza mansuetudine, proprio come il Cristo di Michelangelo e di Zuccari, che con slancio si impone a Saulo: «Christus se opposuit, volensque ipsum ex persecutore vere iustum ac Christianum reddere, de coelo descendit, violentamque manum ei inijciens in terram prostravit» (fig. III.56)[561]. Altrettanto slancio e vigore emergono nell'*Accecamento di Elima*, che recupera l'attività di Paolo apostolo in difesa della Chiesa e la lotta contro le eresie: «Fuit enim ipse haereticorum infoestisimus hostis. De quibus etiam quoniam post eius obitum plures futuros praeviderat» (fig. III.57); ancora, la vipera che morde Paolo a Malta altro non è che la figura degli eretici: «Eius enim sermo serpit et cancer» (fig. III.58)[562]. Il *Miracolo di Lystra* e la *Resurrezione di Eutichio* sono due miracoli taumaturgici che derivano dalla *sequela Christi* (figg. III.59-60):

> "Quod si te percussi, hoc ideo feci, ut ab incaeptis desisteres, illuminareris, meque agnoscere posses. O te miserum, durum est tibi contra stimulos calcitrare. Cum mei nondum cognitionem haberes, conscientiae stimulo facile resistere poteras. At ubi cognoveris, nec conscientae, nec peccati,

[558] BAV, Vat. Lat., 3638, f. 3r.
[559] Nanni 2016, pp. 172-178.
[560] Montagna 1982.
[561] BAV, Vat. Lat., 3638, f. 11v.
[562] Ivi, ff. 43r-43v.

nec mortis, nec inferni, nec Paradisi, nec amoris stimulis repugnare non nisi difficulter poteris". Haec cum audisset Paulus, prudentiae suae tenebras cognovit, vires debiles et infirmas, opera labefactata, et pollutas, ut menstruate pannus, legis iustitias perspexit[563].

Dato che il testo è dedicato alla conversione, manca una lezione specifica sul *Martirio*, ma basti il riferimento alla figura di Paolo che da persecutore diventò un perseguitato: «Mirum non est, si cum Pauli persecutor cervicem gladio percussit, lactis magis, quam sanguinis unda fluxit, et baptismi gratia, in ipsa nece eum splendidum fecit, potius quam cruentum» (fig. III.61)[564]. A conclusione e a conforto di tale interpretazione si rammenta la presenza nella parte inferiore del sottarco di due affreschi di piccola dimensione, assegnabili a Federico Zuccari: un *Beato servita*, probabilmente Filippo Benizi, e *San Barnaba (o Santo Apostolo)*, dipinti negletti dagli studi ma che intendevano rammentare l'appartenenza del luogo (fig. III.62), forse cripto-ritratti abbozzati di Agostino Bonucci e di Alessandro Farnese *junior*[565].

A chiusura della presentazione degli Zuccari in San Marcello, si deve rifiutare l'allettante proposta, già abbracciata da Acidini, di un progetto decorativo del pittore vadese per la cappella accanto a quella Frangipane, dedicata a Filippo Benizi, per la quale rimarrebbe testimonianza in due disegni, uno conservato al British Museum, l'altro al Museum of Art di Cleveland (figg. III.63-64)[566]. Il disegno londinese propone un frate che libera un'ossessa, mentre quello americano sviluppa nel dettaglio il gruppo dell'indemoniata liberata. Nonostante il limpido riferimento figurativo al lunettone sartesco di *Filippo Benizi che libera l'ossessa*, l'iconografia sembra descrivere un'altra storia, a partire dalla cappa del frate, tipicamente francescana, e dallo strumento abbozzato che il frate tiene in mano e rivolge imperiosamente alla donna. Questa è una rara trattazione iconografica dell'episodio di sant'Antonio di Padova «Ecce Crucem Domini», miracolo antoniano della tradizione popolare che vede il santo esorcizzare una donna mostrandole il Crocifisso ed esclamando: «Ecce Crucem Domini. Fugite partes adversae. Vicit Leo de tribu Juda, radix David. Alleluia». Questa formula doveva essere frequente nella Roma del secondo Cinquecento, e basti pensare alla sua monumentalizzazione nell'epigrafe alla base dell'Obelisco Vaticano, che recita: «ECCE CRUX DOMINI / FUGITE / PARTES ADVERSAE / VICIT LEO / DE TRIBV IVDA», voluta da Sisto V, papa francescano, nel 1587[567].

[563] Ivi, ff. 16r-16v.
[564] Ivi, ff. 45v-46r.
[565] Considerati soltanto in Acidini 1998, I, p. 62, e da lei ritenuti *Sant'Antonio di Padova* e *San Barnaba*.
[566] Ivi, p. 75.
[567] Sulla specifica devozione popolare cfr. Ratti 2020; sull'innalzamento dell'Obelisco Vaticano: Marconi 2022, pp. 134-135.

7. La «servitarum respublica» di Montorsoli, artista per il suo ordine

Si è scelto di collocare la biografia vasariana di Montorsoli dopo i conventi italiani nelle *Vite*, perché, nonostante la sua biografia dia largo spazio a Firenze, essa estende significativamente la presenza italiana dell'ordine, illustra importanti aspetti della Maniera moderna servita e segna il passaggio fondamentale della fondazione dell'Accademia del Disegno. Nel contesto dei Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari, la biografia di Montorsoli assume un significato pari a quello assunto dalla vita di Michelangelo nella Torrentiniana: senza di essa verrebbe meno il senso unitario di un simile approfondimento, in quanto i Servi di Maria rimarrebbero soltanto uno tra i tanti ordini religiosi considerati nelle *Vite*. Attorno alla figura del frate scultore prende vita una «servitarum respublica» di notevole spessore culturale. La memoria del frate scultore è stata conservata dai Servi di Maria con buona continuità nei secoli tramite alcuni profili biografici. Prima delle soppressioni napoleoniche scrissero di lui Michele Poccianti, Arcangelo Giani, Giacinto Alberti e Callisto Palombella; ma il testo fondamentale per ricostruire le sue vicende artistiche resta la vita vasariana, scritta attraverso fonti di prima mano, l'esperienza diretta e l'osservazione di progetti grafici[568]. Ed è dalla vita scritta da Michele Poccianti che deriva la definizione di «servitarum respublica», partorita da chi era parte attiva di quella repubblica servitana di arti e di lettere che aveva luogo tra la Santissima Annunziata di Firenze e San Marcello a Roma, passando per Arezzo, Bologna e Napoli.

Oggigiorno, il catalogo di Montorsoli gode di un'equilibrata monografia a lui dedicata, pubblicata da Birgit Laschke nel 1993. In essa l'autrice ha ben delineato gli eventi biografici con l'ausilio di fonti interne all'ordine, ha riordinato l'attività scultorea attraverso un catalogo ponderato e ha iniziato a profilare la sua figura di architetto. Tale studio ha inaugurato una ricca bibliografia dedicata all'attività genovese, napoletana e messinese di Montorsoli, recentemente estesa anche agli influssi dell'antico e di Andrea del Sarto e al suo ruolo di restauratore di un'opera eccezionale quale il *Laooconte*. La fortuna critica dello scultore si fonda su questi argomenti, mentre i risultati conseguiti per il proprio ordine sono stati marginalizzati; in questa sede, pur considerata la poliedricità della sua figura, interessa soprattutto la produzione servita del frate scultore.

Vasari dedica altre vite ad artisti appartenenti a ordini monastici e religiosi, a supporto del rilevante ruolo che essi ebbero nel panorama rinascimentale, non solo come committenti ma anche come artefici. Domenicani e Camaldolesi possono vantare la migliore rappresentanza, con ben due artisti di assoluta importanza a testa: Beato Angelico e Fra' Bartolomeo per i primi – entrambi legati al convento fiorentino di San Marco, che tanto ruolo ebbe nelle vicende storico-artistiche dell'epoca

[568] Cfr. Appendice documentaria 1.

– e Lorenzo Monaco e Bartolomeo della Gatta per i secondi. I Carmelitani possono vantare Filippo Lippi, sebbene costui rinunciò alla veste; mentre mancano vite dedicati ad artisti francescani o agostiniani. Ovviamente, non significa che gli artisti-religiosi fossero limitati a costoro. Come per i serviti, altri frati sono citati nel testo, quale fra Diamante, carmelitano collaboratore di Lippi, e il primato spetta indubbiamente ai domenicani, che possono vantare una folta rappresentanza: gli architetti di Santa Reparata fra Giovanni e fra Ristoro, l'architetto umanista fra Giocondo, Paolino da Pistoia, allievo di Fra Bartolomeo, gli intarsiatori Giovanni da Verona e Damiano Zambelli, il pittore veronese Girolamo Buonsignori, e, sempre nel contesto fiorentino di San Marco, non si dimentica Plautilla Nelli, suora pittrice. In generale, tanti altri frati artisti mancheranno all'appello ma, dopo Predicatori e Camaldolesi, i Servi di Maria si scoprono essere in Vasari il terzo ordine per vocazione artistica dei religiosi.

Angelo di Michele da Poggibonsi nacque all'Uccellatoio sul Monte Morello, nella villa detta Montorsoli, tra il 1498 e il 1499. La data di nascita è confermata nella biografia di Poccianti, che lo dice morto a 64 anni, mentre l'età segnata da Vasari, 56 anni, è un errore tipografico, considerando che l'aretino conosceva benissimo il frate e quindi lo avrebbe potuto dare per scomparso a 65 anni. Infatti, Montorsoli era della stessa generazione di altri suoi colleghi scultori fiorentini, quali Baccio Bandinelli, Silvio Cosini, Francesco del Tadda, Benvenuto Cellini e il Tribolo, nati tutti tra il 1493 e il 1500, e avrebbe collaborato la prima volta con Michelangelo all'incirca all'età di 24 anni, non a 16-17 anni[569]. La vocazione religiosa arrivò in età avanzata, ma è subito intuibile dal racconto di Vasari, che lo dice apprendista, collaboratore di Michelangelo e monaco neofita ben prima di approdare ai Servi.

Oltre che nella sua propria biografia, Montorsoli è presente nella Torrentiniana in relazione a Michelangelo, con una breve citazione che lo qualifica come frate-artista servita: «egli n'allogò due al Tribolo, una a Raffaello da Monte Lupo et una a Giovann'Agnolo, già suto frate de' Servi, tutti scultori, e gli diede aiuto in esse faccendo a ciascuno i modelli in bozze di terra»[570]. Il soggetto in questione è la statua di *San Cosma* nella Sagrestia Nuova, la cui esecuzione si approfondirà nel prossimo capitolo. Nella Giuntina, oltre che nella vita di Michelangelo, il richiamo è presente nella vita del Tribolo[571]. Il frate scultore compare anche nella vita di Bandinelli, per la questione dell'*Ercole e Anteo* come fontana della villa medicea di Castello, e in quella di Battista Franco, per la statua al canto de' Carnesecchi il cui basamento fu decorato dal pittore veneto, parte dell'apparato per la venuta di Carlo V a Firenze (1536)[572].

[569] Laschke 1993, p. 11.
[570] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 64.
[571] Ivi, V, 1984, pp. 204-205.
[572] Ivi, pp. 259, 460.

Il giovane Montorsoli si formò presso Andrea Ferrucci e, morto il padre, andò prima a Roma, come scalpellino per la fabbrica petrina, poi a Perugia, acquisendo una migliore padronanza della tecnica di lavorazione del marmo, e infine a Volterra, dove Vasari riferisce di una sua partecipazione al sepolcro di Raffaele Maffei in San Lino[573]. Udendo che Michelangelo cercava aiuti per realizzare la decorazione del vestibolo della Biblioteca Laurenziana, si recò immediatamente a Firenze, dove entrò nel cantiere desiderato e attirò l'attenzione del maestro. I convulsi eventi politici e bellici del 1527 spinsero Montorsoli a tornarsene alla quiete del suo paese natale. In quell'occasione risiedette da suo zio Giovanni Norchiati, canonico di San Lorenzo, e lì, tra studio e disegno, ebbe la vocazione religiosa:

> Ma venutagli poi volontà, veggendo il mondo sottosopra, d'essere religioso e d'attendere alla quiete e salute dell'anima sua, se n'andò a l'eremo di Camaldoli: dove provando quella vita, e non potendo que' disagi e digiuni et astinenze di vita, non si fermò altrimenti; ma tuttavia nel tempo che vi dimorò, fu molto grato a que' padri, perché era di buona condizione; et in detto tempo il suo trattenimento fu intagliare in capo d'alcune mazze overo bastoni, che que' santi padri portano quando vanno da Camaldoli all'eremo, o altrimenti a diporto per la selva quando si dispensa il silenzio, teste d'uomini e di diversi animali, con belle e capricciose fantasie. Partito dall'eremo con licenzia e buona grazia del Maggiore et andatosene alla Vernia, come quelli che ad ogni modo era tirato a essere religioso, vi stette un pezzo, seguitando il coro e conversando con que' padri. Ma né anco quella vita piacendogli, dopo avere avuto informazioni del vivere di molte religioni in Fiorenza et in Arezzo, dove andò partendosi dalla Vernia, et in niun'altra potendosi accomodare in modo che gli fusse comodo attendere al disegno et alla salute dell'anima, si fece finalmente frate negl'Ingesuati di Firenze, fuor della Porta Pinti, e fu da loro molto volentieri ricevuto, con speranza, attendendo essi alle finestre di vetro, che egli dovesse in ciò essere loro di molto aiuto e comodo. Ma non dicendo que' padri messa secondo l'uso del vivere e regola loro, e tenendo per ciò un prete che la dica ogni mattina, avevano allora per capellano un fra' Martino dell'ordine de' Servi, persona d'assai buon giudizio e costumi. Costui, dunque, avendo conosciuto l'ingegno del giovane e considerato che poco poteva esercitarlo fra que' padri che non fanno altro che dire paternostri, fare finestre di vetro, stillare acqua, acconciare orti et altri somiglianti esercizii, e non istudiano né attendono alle lettere, seppe tanto fare e dire, che il giovane, uscito degl'Ingesuati, si vestì ne' frati de' Servi della Nunziata di Firenze a' dì sette d'ottobre l'anno 1530 e fu chiamato fra' Giovann'Agnolo[574].

Montorsoli fu inquieto, ma al contempo mirato nella sua ricerca di perfezionamento religioso: prima si recò alla casa madre dei Camaldolesi, quindi restò in Casentino, spostandosi presso i francescani

[573] Negata da Laschke, la quale rifiuta anche la sua esecuzione della tomba di Mario Maffei in Cattedrale.
[574] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 492.

alla Verna, infine scese a Firenze per andare dai Gesuati. Il primo e il terzo di questi ordini erano di fondazione toscana ed erano noti per la loro attività artistica, i primi per aver dato gli importanti artisti sopracitati, gli altri perché esperti nella produzione di vetrate. Ma i Gesuati all'epoca godevano di una fama nient'affatto onorevole. Quanto riferisce Vasari non è una cattiveria gratuita, ma un'opinione diffusa sui Gesuati, e basti pensare all'*incipit* della canzone delle *Rime* (1-15) che Francesco Berni dedicò a Sebastiano del Piombo, criticandolo di essersi prebendato come piombatore vaticano:

> Padre, a me più che gli altri reverendo
> che son reverendissimi chiamati,
> e la lor reverenzia io non l'intendo;
> padre, reputazion di quanti frati
> ha oggi il mondo, e quanti n'ebbe mai,
> fin a que' goffi degli Inghiesuati;
> che fate voi da poi che vi lasciai
> con quel di chi noi siam tanto divoti,
> che non è donna e me ne inamorai?
> Io dico Michel Agnol Buonarroti,
> che quand'i' 'l veggio mi vien fantasia
> d'ardergli incenso ed attaccargli voti;
> e credo che sarebbe opra più pia
> che bigia o bianca una giornea,
> quand'un guarisse d'una malattia[575].

Il *Capitolo a fra Bastian dal Piombo* (1534) si attaglia al quadro delineato da Vasari, che il giovane Montorsoli dovette affrontare, tra la rigidità della vita contemplativa negli eremi e la mancata valorizzazione del talento artistico nei conventi. Ma il passaggio ai Servi di Maria rimaneva rischioso, perché è vero che in precedenza si sono incontrate figure di frati artisti (Mariano d'Arezzo, Tommaso di Stefano, Giovan Maria Pichi), ma tutte marginali nel loro contesto artistico. Il positivo ascendente di tal frate Martino dovette essere decisivo, anche se non meglio specificabile. Purtroppo, nonostante si registri una presenza effettiva di frati di nome Martino intorno al decennio 1525-1535, non è possibile accostare un nome più preciso a quella figura; in ogni caso, tra la fine del Quattrocento e la

[575] Berni, ed. Barberi Squarotti 1969, p. 178.

metà del Cinquecento, a Firenze nessun frate Martino ebbe specifici incarichi conventuali o un'attività culturale di rilievo[576].

Alla Santissima Annunziata gli stimoli erano molti, e su tutti la possibilità di copiare i capolavori del Sarto e di esercitare l'arte plastica dei "boti" in cera, producendoli o restaurandoli[577]:

> L'anno poi 1531, avendo in quel mentre apparato le cerimonie et ufficii di quell'ordine, e studiato l'opere d'Andrea del Sarto che sono in quel luogo, fece, come dicono essi, professione; e l'anno seguente, con piena sodisfazione di quei padri e contentezza de' suoi parenti, cantò la sua prima messa, con molta pompa et onore. Dopo, essendo state da giovani più tosto pazzi che valorosi, nella cacciata de' Medici, guaste l'imagini di cera di Leone, Clemente e d'altri di quella famiglia nobilissima, che vi si erano posti per voto, deliberando i frati che si rifacessero, fra' Giovann'Agnolo con l'aiuto d'alcuni di loro, che attendevano a sì fatte opere d'imagini, rinovò alcune che v'erano vecchie e consumate dal tempo, e di nuovo fece il papa Leone e Clemente, che ancor vi si veggiono; e poco dopo il re di Bòssina et il signor Vecchio di Piombino; nelle quali opere acquistò fra' Giovann'Agnolo assai[578].

Il passaggio dello scultore ai Servi e il primo periodo passato come novizio sono ben attestati: nei suoi *Spogli*, all'anno 1530, Tozzi riferisce: «Frate Gio. Angelo de' Gesuati passa fra di noi. Pare il Montorsoli, perché si dice saper dipignere e fare le immagini. Part(iti) a [f.] 23, professa e dice messa, a [f.] 31 nel 1531». Le notizie tratte dal libro dei *Partiti* sono agevolmente verificabili anche nelle altre carte conventuali: «Giovanni Angiolo di Mugelli» era professo a maggio 1531[579], risiedette a Firenze il 24 ottobre 1531 e l'aprile 1532 e ricevette vestimenti il 3 agosto 1532[580]. Il riferimento più importante di questa fase è una ricevuta del luglio 1533: «Io frate Giovanni Angelo ho ricevuto da frate Lorenzo chamarlingo lire 42 per paghare le spese della pittura della immagine dell.re di Bossina»[581]: non è chiaro se la pittura spettasse a lui, a differenza della produzione plastica, ma conferma il rimando vasariano di un'esperienza pratica sui boti e, soprattutto, sull'identità di questi. Inoltre, Vasari riferisce di alcuni frati che aiutavano lo scultore, «che attendevano a sì fatte opere d'imagini», tra i quali è da riconoscere Filippo Maria, il fratello di Rosso Fiorentino[582]. e non è da escludere che questi fossero uno dei motivi che spinse Montorsoli a entrare nell'ordine. Ma la sua

[576] Il frate Martino del passo citato dovrebbe essere stato novizio nel 1497 e frate nel 1498 (AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*), ed è testimoniato nel 1510 (ASF, CRSGF, 119, 52, f. 76v).
[577] Sull'attenzione di Montorsoli ad Andrea del Sarto cfr. Principi 2018.
[578] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 492-493.
[579] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*; ASF, 119, 200, ff. 426v-427r.
[580] ASF, 119, 1053, ff. 85r, 86v, 91r, 101r, 106r.
[581] Ivi, f. 108r.
[582] Per il contesto si veda nota 320.

qualità era superiore a quella degli altri confratelli e, prima di diventare religioso, aveva stretto legami con Michelangelo che lo elevavano su un piano assai superiore a quello di un mero ceraiolo. Nel luglio 1532 il maestro lo chiamò a Roma per restaurare il *Laooconte*, nel 1534 fu occupato alla Sagrestia Nuova e tra la fine di quell'anno e l'inizio del 1535 soggiornò in Francia[583]. Noto nel panorama della scultura fiorentina e stimato da papa Clemente VII, Montorsoli non ebbe però occasione di dimostrare il suo valore al suo stesso ordine prima del capitolo generale di Budrio del 1535:

> Avendo poi inteso in Ferrara et in Bologna che i suoi frati de' Servi facevano capitolo generale a Budrione, vi andò per visitare molti amici suoi e particolarmente maestro Zacheria [Faldossi] fiorentino, suo amicissimo, ai preghi del quale fece in un dì et una notte due figure di terra grandi quanto il naturale, cioè la Fede e la Carità; le quali, finte di marmo bianco, servirono per una fonte posticcia, da lui fatta con un gran vaso di rame, che durò a gettar acqua tutto il giorno che fu fatto il Generale, con molta sua lode et onore. Da Budrione tornatosene con detto maestro Zacheria a Firenze nel suo convento de' Servi, fece similmente di terra, e le pose in due nicchie del capitolo, due figure maggiori del naturale, cioè Moisè e San Paulo, che gli furono molto lodate. Essendo poi mandato in Arezzo da maestro Dionisio [Laurerio], allora generale de' Servi, il quale fu poi fatto cardinale da papa Paulo III, et il quale si sentiva molto obligato al generale Angelo d'Arezzo, che l'avea allevato et insegnatogli le buone lettere, fece fra' Giovann'Agnolo al detto generale aretino una bella sepoltura di macigno in S. Piero di quella città, con molti intagli et alcune statue, e di naturale sopra una cassa il detto generale Angelo, e due putti nudi di tondo rilievo, che piagnendo spengono le faci della vita umana, con altri ornamenti che rendono molto bella quest'opera. La quale non era anco finita del tutto, quando, essendo chiamato a Firenze dai proveditori sopra l'apparato che allora faceva fare il duca Alessandro per la venuta in quella città di Carlo V imperadore, che tornava vittorioso da Tunis, fu forzato partirsi[584].

Il capitolo generale di Budrio del 29 aprile - 2 maggio 1535 è uno dei due capitoli generali conventuali citati nelle *Vite*, insieme a quello dei frati Minori ad Assisi nel maggio 1279[585]. In quella riunione fu eletto priore generale Dionisio Laurerio e furono revisionate le costituzioni dell'ordine, per farle confermare dalla Sede apostolica. Le perdute allegorie della *Fede* e della *Carità* richieste da Faldossi rivestono un ruolo più affettivo che artistico, sebbene rappresentino la prima attività plastico-idraulica di Montorsoli, destinata a sfociare nelle fontane messinesi. Dopo il capitolo di Budrio, lo scultore

[583] Laschke 1993, pp. 25-33.
[584] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 495-496.
[585] Nella vita di Arnolfo, a riguardo del progetto architettonico di maestro Jacopo per la basilica di San Francesco ad Assisi: Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, II, 1967, p. 51.

ritornò a Firenze, dove i confratelli gli ordinarono due statue in terracruda per la sala capitolare del convento: il *Mosè* e il *San Paolo*, che oggigiorno sono le più antiche opere sopravvissute dello scultore (figg. IV.25-26). La commissione fu richiesta dal priore conventuale, il 1° agosto 1536: «El priore avendo fato fare amore Dei a fra Gio(vanni)., nostro frate, due belle figure in capitolo, uno Moysè e uno sancto Paulo, et essendo grande ornamento et honor del nostro convento in quello loco, propose a' padri se si contentassero che lui gli facesse dare el color del marmo con certi profili d'oro»[586]. I richiami alla *Sepoltura di Giulio II* sono evidentissimi, come quelli ai *Profeti* sistini: da *Geremia* si genera *Mosè*, da *Daniele San Paolo*; ed entrambe le figure elaborano autonomamente i propositi di Michelangelo nel *San Cosma* mediceo.

Il passo prosegue con la commissione da parte di Dionisio Laurerio del sepolcro per Angelo d'Arezzo, morto nel 1522. Il sepolcro è ben descritto dall'aretino, che conosceva bene quella chiesa: impostato su due semplici registri architettonici, il profilo lascia trasparire un rigido classicismo decorativo, mitigato dalla morbidezza dei putti e dalla capacità ritrattistica dell'autore (fig. III.65). L'opera è ancora *in loco*, nonostante che i bombardamenti della Seconda guerra mondiale danneggiarono gravemente sia tale sepolcro che quello vicino del generale Agostino Bonucci, il cui artefice si ispirò nelle forme all'opera di Montorsoli, semplificandola assai (fig. IV.47)[587]. Dopo la lastra terragna bolognese per Andrea da Faenza (fig. I.64), questo è il secondo sepolcro monumentale di un priore generale servita. Laschke data il monumento al 1535-1536, grazie a un riferimento nel registro del priore provinciale di Toscana dal 1536 al 1542: «Spese fatte per il p. reverendissimo. A fra Giovanni Angelo da Firenze per aver fatto la sepultura del generale Angelo detti scudi cinque d'oro, qual somma lire trenta sette in tutto»[588]. Approfondendo la ricerca attraverso lo spoglio documentario emerge che ad aver murato il sepolcro fu maestro Leone, pagato 21 lire attraverso una ricevuta non datata, ma scritta dalla stessa mano che il 23 settembre 1536 segna il rimborso a Paolo Bonucci per l'acconto delle maestranze che avevano lavorato al sepolcro di Angelo d'Arezzo[589]. Ancora, nel febbraio 1536 si riscontra il pagamento a Montorsoli, quello segnato nel registro romano; il 25 ottobre dello stesso anno il sepolcro fu incatenato e murato, l'8 novembre il monumento fu inaugurato con una solenne cerimonia e Montorsoli fu ospitato in convento fino al 22 novembre 1536[590]. Il monumento fu finito di pagare il 28 febbraio 1536 a Montorsoli e allo scalpellino Pietro del Sobillo, con i soldi di Laurerio, come dice Vasari, ma fu murato il 25 ottobre 1536 dal muratore Leone di Cristofano, questa volta con i soldi dei Bonucci, che già da inizio secolo avevano un ruolo fondamentale in chiesa. Il modello della tomba è etrusco, elegante ma semplice, e il *gisant* sviluppa

[586] ASF, CRSGF, 119, 33, f. 69r. Edito in Casalini 1978, nota 1 (p. 128); Waźbiński 1987, nota 9 (p. 112).
[587] Laschke 1993, nota 18 (p. 36).
[588] Ivi, p. 35, da Dal Pino 1957-1958, p. 205.
[589] ASF, CRSGF, 18, 1, ff. 22r, 29r.
[590] ASF, CRSGF, 18, 11, ff. 201v, 204r, 206r, 207r.

in autonomia il *Raffaele Maffei* di Cosini, con una resa meno elegante ma più coraggiosa nell'adagiare il priore generale in una posizione quasi dormiente, mitigando volutamente la solennità che dovrebbe essere propria di tali monumenti.

Dopo un breve trasferimento a Urbino, Montorsoli se ne andò a Napoli, con la speranza di ottenere l'esecuzione della tomba di Jacopo Sannazzaro:

> Finita poi l'opera d'Arezzo, intendendo che Girolamo Genga avea da fare un'opera di marmo in Urbino, l'andò il frate a trovare: ma non si essendo venuto a conchiusione niuna, prese la volta di Roma; e quivi badato poco, se n'andò a Napoli con speranza d'avere a fare la sepoltura di Iacopo Sanazaro, gentiluomo napoletano e poeta veramente singolare e rarissimo. Avendo edificato il Sanazaro a Margoglino, luogo di bellissima vista et amenissimo nel fine di Chiaia sopra la marina, una magnifica e molto commoda abitazione, la quale si godé mentre visse, lasciò venendo a morte quel luogo, che ha forma di convento, et una bella chiesetta all'ordine de' frati de' Servi, ordinando al signor Cesare Mormerio et al signor conte di Lif, esecutori del suo testamento, che nella detta chiesa da lui edificata, e la quale doveva essere ufficiata dai detti padri, gli facessero la sua sepoltura. Ragionandosi dunque di farla, fu proposto dai frati ai detti essecutori fra' Giovann'Agnolo; al quale, andato egli, come s'è detto, a Napoli, finalmente fu la detta sepoltura allogata, essendo stati giudicati i suoi modelli assai migliori di molti altri che n'erano stati fatti da diversi scultori, per mille scudi; de' quali avendo avuto buona partita, mandò a cavare i marmi Francesco del Tadda da Fiesole, intagliatore eccellente, al quale aveva dato a fare tutti i lavori di quadro e d'intaglio che avevano a farsi in quell'opera, per condurla più presto[591].

La chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina fu una fondazione ecclesiastica voluta dal poeta Jacopo Sannazzaro che ricevette alcuni terreni posti a Chiaia come dono da parte di re Federico II d'Aragona nel 1497. Su questi appezzamenti fece edificare una chiesa che nel 1529 era in fase finale di costruzione e che dedicò a Santa Maria del Parto – da una delle sue composizioni poetiche più famose, dedicata alla Vergine, il *De Partu Virginis*, edito nel 1526 – e a San Nazzaro, per motivi onomastici[592]. Nei codicilli testamentari del 29 settembre 1529 il poeta lasciò tutta la sua creazione a «lo dicto ordine de' frati Servorum Mariae» e, da Roma, il procuratore generale dell'ordine, Dionisio Laurerio, inviò entro il 24 dicembre 1529 a Napoli frate Sebastiano d'Alessandria, il quale presenziò al rogito della donazione. Tra gli impegni dei Servi, c'erano richieste appositamente fatte per Laurerio: «Item è convenuto tra loro che in vita de maestro Dionisio Luderico [*sic*], esso maestro Dionisio sia et debbia essere protettore de dicto monasterio, del quale possa disponere ad suo arbitrio

[591] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 496.
[592] Divenuto 2009, pp. 237-240.

et volontà, considerato la bona volontà et grande affectione che tiene il detto maestro Dionisio et lo credito et fede che li have del detto signore Jacobo». Dalla volontà testamentaria emerge che Laurerio e Sannazzaro si conoscevano bene, anche se non sono state rintracciate le precedenti occasioni di incontro tra i due. Come ricorda Vasari, nell'accordo del 24 dicembre 1529 il poeta specificò il desiderio di una sua sepoltura in chiesa: «Et perché esso excellente signore deve la anima sua renderla a Nostro Signore Dio et il corpo alla terra quando piacerà ad Sua Maestà deciderlo, ha deliberato il corpo suo seppellirlo in la medesima sua ecclesia in lo loco determinato, vole per questo, per adornamento de dicta ecclesia più che per pompa, spendere al cantaro et cappella ducati mille in spesa, che Nostro Signore concederà gratia posserlo fare in vita sua; vole che li frati del dicto monasterio e suo erede et successore sia tenuti complire et accapare dicta cappella et cantaro secondo lo disegno con la spesa di mille ducati […]»[593]. Vasari e l'accordo di cessione riferiscono alcuni dettagli importanti. Innanzitutto che la sepoltura e cappella seguivano un «disegno»: tale vocabolo indicava la volontà progettuale del poeta, un programma iconografico già determinato per la tomba, oppure intendeva un prospetto architettonico disegnato dallo stesso committente o dall'architetto che eresse la chiesa? In secondo luogo, i mille scudi furono consegnati previo pubblico concorso, nel quale il modello di Montorsoli fu confrontato con «molti altri che n'erano stati fatti da diversi scultori»[594]. Non ha così alcun senso la leggenda locale di un contrasto tra napoletani e Servi di Maria per imporre rispettivamente Girolamo Santacroce e Montorsoli: il frate vinse per competenza e, piuttosto, non è da escludere che Laurerio indirizzasse correttamente il confratello, aggiornandolo sui gusti e sulle volontà di Sannazzaro. La concezione tosco-romana del monumento, che sviluppa quanto proposto nella Sagrestia Nuova e nelle tombe romane di Andrea Sansovino, dovrebbe essere l'elemento vincente che permise al frate di avviare il progetto. Vasari dice che per l'esecuzione Montorsoli si fece aiutare da Francesco del Tadda per i lavori di quadro e intaglio. A costui si aggiunsero due nomi eccellenti: quello di Bartolomeo Ammannati, riconosciuto nel 1891, e quello di Silvio Cosini, entrato in letteratura grazie allo studio di Laschke[595]. Recentemente, Lorenzo Principi ha proposto di individuare i contributi dei singoli scultori in modo convincente, attraverso puntuali confronti: a Montorsoli spettano il disegno dell'insieme, *Apollo*, *Minerva* e il busto-ritratto di Sannazzaro; ad Ammannati la tabella epigrafica e i geni che la sorreggono; a Cosini i geni funerari accanto al ritratto e il pannello dell'Arcadia (fig. III.66). Il *San Jacopo* posto nella nicchia absidale *in cornu Evangelii* è di Montorsoli, il *San Nazzario* nella nicchia simmetrica è di Ammannati e i mascheroni dei basamenti delle due statue sono di Francesco del Tadda (figg. III.67-68). Cominciato questo lavoro, ma non concluso, Montorsoli ritornò a Firenze, dove risolse il *San Cosma* e realizzò

[593] La storia documentaria e le relazioni tra Laurerio e Sannazzaro sono ricostruite in Dal Pino 2009.
[594] Principi 2023, pp. 27-29.
[595] Ivi, pp. 38, 46.

l'*Ercole e Anteo*, dopo un intermezzo a Carrara[596]. Partito per Genova nel 1539, invitato in città dal cardinale Ippolito Cybo, lavorò attivamente per il cardinale Girolamo Doria, realizzando la statua monumentale di Andrea Doria e il *San Giovanni Evangelista* per il presbiterio del duomo di San Lorenzo, oltre che i ritratti in busto di Carlo V, Andrea Doria e Alfonso V d'Aragona[597]. Nel 1542, Montorsoli ottenne un permesso per terminare il sepolcro di Sannazaro:

> Da Genova partito finalmente fra' Giovann'Agnolo, andò a Napoli, dove nel luogo già detto mise sù la sepoltura detta del Sanazaro, la quale è così fatta. In sui canti da basso sono due piedistalli, in ciascuno de' quali è intagliata l'arme di esso Sanazaro, e nel mezzo di questi è una lapide di braccia uno e mezzo, nella quale è intagliato l'epitaffio che Iacopo stesso si fece, sostenuto da due puttini. Dipoi, sopra ciascuno dei piedistalli, è una statua di marmo tonda a sedere, alta quattro braccia, cioè Minerva et Apollo; et in mezzo a queste, fra l'ornamento di due mensole che sono dai lati, è una storia di braccia due e mezzo per ogni verso, dentro la quale sono intagliati di basso rilievo Fauni, Satiri, Ninfe, et altre figure che suonano e cantano nella maniera che ha scritto nella sua dottissima Arcadia di versi pastorali quell'uomo eccellentissimo. Sopra questa storia è posta una cassa tonda di bellissimo garbo e tutta intagliata et adorna molto, nella quale sono l'ossa di quel poeta; e sopra essa, in sul mezzo, è in una basa la testa di lui ritratta dal vivo, con queste parole a piè: ACTIVS SINCERVS, accompagnata da due putti con l'ale a uso d'Amori, che intorno hanno alcuni libri. In due nicchie poi, che sono dalle bande nell'altre due facce della cappella, sono sopra due base due figure tonde di marmo ritte e di tre braccia l'una o poco più, cioè San Iacopo Apostolo e San Nazzaro. Murata dunque nella guisa che s'è detta quest'opera, ne rimasero sodisfattissimi i detti signori esecutori e tutto Napoli[598].

La lettura iconografica più diffusa di questo sepolcro è quella arcadico-parnasiana, dove musica, scultura e poesia si mescolano tra loro, il Paradiso è un luogo virgiliano, le virtù cristiane sono sostituite dalle divinità classiche[599]. Vasari affida l'ideazione allo stesso Sannazzaro, inserendola senza errori in uno squisito contesto arcadico. Soltanto le statue nel coro sono l'unico riferimento cristiano dell'insieme, ma, anche in questo caso, sono intimamente legate al nome del committente e alla sua memoria. I dettagli sono numerosi, come i richiami alla poesia classica: Minerva e Apollo sono posizionati come i due ritratti medicei nella Sacrestia Nuova, il sarcofago a vasca è decorato da fregi, mentre l'inserto antico dell'ara pagana al centro è stemperato dalla vibrante *Arcadia* di Cosini. La qualità di ritrattista del frate emerge dall'imperioso busto del defunto, inteso come novello Virgilio. Difficilmente si può sostenere che tale monumento abbia un qualche influsso servita, ma è

[596] Laschke 1993, pp. 15-16.
[597] Ivi, pp. 39-42, 59-61.
[598] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 498-499.
[599] Si pensi alle recenti interpretazioni di Principi 2023, pp. 85-87, che raccoglie le precedenti, e a Michalsky 2024.

proprio questa assenza che ci interroga su quanto i frati condividessero la coniugazione di culto mariano, bellezza profana e riferimenti antiquariali in egual misura. Evidentemente nei Servi di Maria non vi era alcun timore di esporre una simile sensualità o così tanti richiami pagani nello stesso luogo; il senso estetico della Maniera moderna era un valore che integrava la devozione, soprattutto quella mariana: la *Madonna dal collo lungo* a Parma, la *Creazione di Eva* a Roma, la *Risurrezione di Cristo* e la tomba Nari a Firenze sono ottimi esempi per comprendere come le opere fossero accolte con benevolenza da parte dei frati. Tali convinzioni concessero a Montorsoli di proseguire senza intoppi la sua attività artistica, compreso il lungo soggiorno a Messina[600]. Ma così come la tomba Nari fu coperta, anche questa condotta fu richiamata all'ordine:

> Quando adunque al tempo di papa Paulo Quarto, l'anno 1557, furono tutti gl'apostati o vero sfratati, astretti a tornare alle loro religioni sotto gravissime pene, fra' Giovann'Agnolo lasciò l'opere che avea fra mano et in suo luogo Martino suo creato, e da Messina, del mese di maggio, se ne venne a Napoli per tornare alla sua religione de' Servi in Fiorenza. Ma prima che altro facesse, per darsi a Dio interamente, andò pensando come dovesse i suoi molti guadagni dispensare convenevolmente[601].

L'intransigenza di Paolo IV convinse lo scultore servita a tornare al suo convento di riferimento, alla Santissima Annunziata, non prima di aver fatto numerose donazioni coi soldi guadagnati. Poccianti è attentissimo a sottolineare che il richiamo papale fu doveroso, ma Montorsoli restò «sine apostasie macula»[602]. Evidentemente l'ordine fiorentino riaccolse lo scultore a braccia aperte, senza alcuna difficoltà, anzi, accordandogli ancora un'ampia libertà, questa volta limitata – per volontà papale – a città dove ci fosse un convento servita, così che egli restasse in comunità.

Le commissioni premevano, come quella per l'altare bolognese di Santa Maria dei Servi:

> […] perciò che, essendo con istanzia chiamato a Bologna da maestro Giulio Bovio, zio del vascone Bovio, perché facesse nella chiesa de' Servi l'altar maggiore tutto di marmo et isolato, et oltre

[600] Montorsoli rimase a Messina dal 1547 al 1557 e condusse numerosi lavori pubblici: la *Fontana di Orione*, la *Fontana di Nettuno*, la chiesa di San Lorenzo e il faro di San Ranieri per il porto, oltre che il progetto per la fabbrica del Duomo e parte dell'*Apostolato*; sulla restante attività siciliana e calabrese cfr. almeno Coniglio 2017. Questa lunga permanenza qualificò Montorsoli tra gli artisti di prim'ordine nel panorama europeo, ma lasciò trasparire molti dubbi sulla sua religione, in quanto i Servi di Maria non si espansero molto più a meridione di Napoli, rimanendo privi di conventi in Calabria e Sicilia. I dubbi sulla sua permanenza religiosa furono leciti e condivisi pure da Vasari: «Furono amici di fra' Giovann'Agnolo, mentre stette in Messina, il detto signor don Filippo Laroca e don Francesco della medesima famiglia, messer Bardo Corsi, Giovanfrancesco Scali e messer Lorenzo Borghini, tutti tre gentiluomini fiorentini allora in Messina, Serafino da Fermo et il signor gran mastro di Rodi che più volte fece opera di tirarlo a Malta e farlo cavalieri, ma egli rispose non volere confinarsi in quell'isola, senza che pur alcuna volta, conoscendo che faceva male a stare senza l'abito della sua religione, pensava di tornare. E nel vero so io che quando bene non fusse stato in un certo modo forzato, era risoluto ripigliarlo e tornare a vivere da buono religioso»: Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 504.
[601] Ivi, pp. 504-505.
[602] Poccianti 1567, p. 176.

> ciò una sepoltura con figure e ricco ornamento di pietre mischie et incostrature di marmo, non poté mancargli, e massimamente avendosi a fare quell'opera in una chiesa del suo ordine. Andato dunque a Bologna e messo mano all'opera, la condusse in ventotto mesi, facendo il detto altare, il quale da un pilastro all'altro chiude il coro de' frati tutto di marmo dentro e fuori, con un Cristo nudo nel mezzo di braccia due e mezzo, e con alcun'altre statue dagli lati. È l'architettura di quest'opera bella veramente e ben partita, et ordinata e commessa tanto bene che non si può far meglio; il pavimento ancora, dove in terra è la sepoltura del Bovio, è spartito con bell'ordine, e certi candellieri di marmo et alcune storiette e figurine sono assai bene accomodate, et ogni cosa è ricca d'intaglio; ma le figure, oltre che son piccole per la difficultà che si ha di condurre pezzi grandi di marmo a Bologna, non sono pari all'architettura, né molto da essere lodate[603].

L'altare dei Servi di Bologna ha avuto una certa sfortuna critica: l'unica monografia a riguardo è l'erudita presentazione di Virgilio Davia del 1846; Laschke ebbe particolarmente a cuore l'altare bolognese, dedicandogli un ampio approfondimento nella sua monografia e un contributo di volume collettaneo appositamente centrato sul ruolo controriformato del monumento in Bologna, avendo capito che questo rappresenta la *summa* artistica dello scultore. Nonostante i suoi studi abbiano stimolato approfondimenti sulla figura di Montorsoli, l'altare bolognese è rimasto negletto e, oggigiorno, necessiterebbe di un lavoro sistematico come quello fatto da Principi per la tomba di Sannazaro. È pur vero che il monumento bolognese rappresenta tutta un'altra temperie culturale ed è meno impegnativo rispetto all'opera napoletana, considerati il moderato impatto che l'altare ebbe a Bologna e l'assenza dell'intervento di scultori di primo piano. Se la tomba è un capolavoro di estetica arcadica, l'altare è uno dei primi capolavori di arte controriformata, di molto precedente gli interventi di Gabriele Paleotti a Bologna e di Carlo Borromeo a Milano. L'altare fu eseguito dalla fine del 1558 al marzo 1562, consacrato da Giovan Carlo Bovio, vescovo di Ostuni, il 19 gennaio 1562, e finanziato da Giulio Bovio, zio del vescovo appena nominato, che fece dell'insieme anche il suo sepolcro[604].

L'altare è opistografo e l'ordine è tripartito. La faccia rivolta alla navata vede, nella fascia inferiore, *Adamo* e *Mosè* accovacciati, come se reggessero la mensa d'altare; in quella mediana il tabernacolo è adorato da due angeli, ai lati vi sono due coppie di *Evangelisti* e, sottostante, un bassorilievo istoriato con la *Nascita della Vergine*. Nella parte superiore, suddivisa in tre vani richiamanti i tre archi absidali della chiesa, *Cristo risorto* svetta al centro, molto più grande della *Madonna col Bambino* e di *San Giovanni Battista* posti nelle nicchie laterali e, sopra di questi, due rilievi con il gruppo dell'*Annuncio* (fig. III.69). Corrispondenti a tergo vi sono: al centro l'altorilievo della *Crocifissione*, tra i rilievi di *San Domenico* e *San Petronio*, patroni di Bologna, e sopra quattro

[603] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 505.
[604] Laschke 1992, pp. 202-203; Laschke 1993, pp. 113-115.

Profeti. Al di sotto vi è l'edicola del Santissimo fiancheggiata da due *Padri della Chiesa* per lato (fig. III.70); nel basamento è il ritratto di Giulio Bovio, di profilo in un tondo (fig. III.71). Nei due lati brevi sono inseriti *San Lorenzo* e *San Sebastiano*, mentre sulla trabeazione di accesso dal coro *San Pietro* e *San Paolo* e due candelabri si stagliano più grandi del vero (fig. III.72). All'entrata della cappella maggiore vi sono due rilievi ottagonali del *Battesimo di Cristo* e della *Samaritana al pozzo* (fig. III.73). Questa descrizione rispecchia soltanto parzialmente i progetti originali eseguiti da Montorsoli, recuperabili nei disegni per l'insieme conservati nell'*Album Casali* (Biblioteca Nacional, Madrid): rimaneggiamenti tra metà Ottocento e inizio Novecento tolsero il pavimento originale, spostarono le acquasantiere e fu sostituita la balaustra (figg. III.74-76)[605].

Si comprende facilmente come l'altare, oltre a essere un'eccezionale composizione architettonica, sia anche un tripudio plastico. Il negativo giudizio vasariano è dettato dal diverso trattamento che Montorsoli applicò ai dettagli: se l'architettura e la composizione d'insieme rispecchiano i dettami classici amati dal critico aretino, le figure minori trasmettono una temperie arcaizzante, quasi più legata alla scultura romanica che a quella fiorentina. Eppure, la traduzione figurativa degli angeli, degli Evangelisti e dei Padri, di Adamo e di Mosè e delle formelle ottagonali, è sì vetusta, ma è una conseguenza dell'estremizzazione del segno monumentale e vigoroso della scultura michelangiolesca. Da notare è anche la differenza di marmo e di lavorazione: se per il sepolcro napoletano Montorsoli ha utilizzato il marmo di Carrara rifinendo la lavorazione con la cera, nell'altare bolognese il marmo bianco è accostato a inserti di marmo di Verona, che dona all'insieme un aspetto più ruvido. L'opistografia di questa macchina d'altare la ricollega alla pala di Baccio d'Agnolo per l'altare maggiore dell'Annunziata, proprio in quegli anni smontato a fini liturgici[606]. Il *Cristo risorto* come altare eucaristico, la *Crocifissione* come Corpus Domini, il passaggio tra personaggi *ante gratiam* e *sub gratia* sono rappresentazioni inedite nella Bologna di quegli anni, contemporanee al Concilio tridentino (fig. III.77). Anche in questo caso non vi è timore nell'esporre l'apollineo corpo di *Cristo risorto*, mettendo al centro della composizione la dettagliata anatomia del corpo nudo coperto da un perizoma per nulla vistoso.

Alla fine della sua carriera, come eredità artistica per il suo convento, Montorsoli scolpì una *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni evangelista*, della quale si è parlato alla fine del capitolo precedente, e tre statue: *Cristo risorto*, *San Girolamo penitente* e *San Giovanni Battista*, quest'ultimo lasciato incompleto (figg. IV.41-43); ma di esse si parlerà in riferimento alla decorazione del recinto del coro fiorentino e all'attività dell'allievo Giovan Vincenzo Casali. Come nell'altare bolognese, anche in queste ultime opere si ritrova il sunto della sua esperienza stilistica e religiosa: volumetrie

[605] Questi lavori sono puntualmente segnalati in Laschke 1992, nota 11 (p. 204).
[606] ASF, CRSGF, 119, 53, f. 124v (1° settembre 1576), e ivi, 59, f. 12v.

michelangiolesche trattate con una libertà espressiva che lo distanzia dal maestro, figure cupe e primitive tratteggiate da una semplicità compositiva che maschera la cura dei dettagli. In queste ultime opere Montorsoli propose una visione umanistica personale con una familiarità e un'autonomia non altrimenti possibili nei contesti extra-conventuali: il primo passo verso la Riforma dell'ordine era compiuto[607].

[607] Si concorda con la proposta di Laschke 1994, p. 416: «nell'opera montorsoliana si possono individuare – oltre a una certa pluralità di stimoli tipica del tempo – delle differenze e delle scelte intenzionali che portano lo scultore a elaborare sia un linguaggio artistico profano, sia uno stile formalmente arcaizzante, più adatto per opere destinate a contesti religiosi».

Capitolo 4: Il contributo dei Servi di Maria alla fondazione dell'Accademia del Disegno e la cappella della Santissima Trinità

1. La fondazione dell'Accademia del disegno. Stato degli studi da Vasari alle celebrazioni per i 450 anni

Se la Torrentiniana culminava con la vita di Michelangelo, nella Giuntina, il ruolo culminante spetta alla neonata Accademia del Disegno, che assimila la figura michelangiolesca e la sostituisce[608]. La seconda sezione della terza parte delle *Vite* è ricca di riferimenti all'Accademia. L'istituzione ha un capitolo dedicato, «Accademici del Disegno e il Bronzino» e una genesi che si colloca in conclusione alla vita vasariana di Montorsoli. Considerata l'importanza di quest'ultimo passo è bene riproporlo per intero (si veda anche l'Appendice 1.2):

> Mentre che fra' Giovann'Agnolo lavorava in Bologna quest'opera [l'altare maggiore dei Servi], come quello che in ciò non era anco ben risoluto, andava pensando in che luogo potesse più comodamente di quelli della sua religione consumare i suoi ultimi anni; quando maestro Zaccheria suo amicissimo, che allora era priore della Nunziata di Firenze, disiderando di tirarlo e fermarlo in quel luogo, parlò di lui col duca Cosimo, riducendogli a memoria la virtù del frate e pregando che volesse servirsene. A che, avendo risposto il Duca benignamente, e che si servirebbe del frate tornato che fusse da Bologna, maestro Zaccheria gli scrisse del tutto, mandatogli appresso una lettera del cardinale Giovanni de' Medici, nella quale il confortava quel signore a tornare a fare nella patria qualche opera segnalata di sua mano. Le quali lettere avendo il frate ricevuto, ricordandosi che messer Pierfrancesco Ricci, dopo essere vivuto pazzo molti anni, era morto, e che similmente il Bandinello era mancato, i quali parea che poco gli fussero stati amici, riscrisse che non mancherebbe di tornare quanto prima potesse a servire Sua Eccellenza illustrissima, per fare in servigio di quella non cose profane, ma alcun'opera sacra, avendo tutto volto l'animo al servigio di Dio e de' suoi Santi. Finalmente dunque, essendo tornato a Fiorenza l'anno 1561, se n'andò con maestro Zaccheria a Pisa, dove erano il signor Duca et il cardinale, per fare a loro illustrissime signorie reverenza. Da' quali signori essendo stato benignamente ricevuto e carezzato, e dettogli dal Duca che nel suo ritorno a Fiorenza gli sarebbe dato a fare un'opera d'importanza, se ne tornò. Avendo poi ottenuto col mezzo di maestro Zaccheria licenza dai suoi frati della Nunziata di potere ciò fare, fece nel capitolo di quel convento, dove molti anni innanzi aveva fatto il Moisè e San Paulo di stucchi, come s'è detto di sopra, una molto bella sepoltura in mezzo per sé e per tutti gl'uomini dell'Arte del Disegno, pittori, scultori et architettori che non avessono proprio luogo dove essere sotterrati, con animo di lasciare, come

[608] Rubin 1995, pp. 187-215, Ruffini 2011, pp. 1-10.

fece per contratto che que' frati, per i beni che lascerebbe loro, fussero obligati dire Messa alcuni giorni di festa e feriali in detto capitolo, e che ciascun anno, il giorno della Santissima Trinità, si facesse festa solennissima, et il giorno seguente un ufficio di morti per l'anime di coloro che in quel luogo fussero stati sotterrati. Questo suo disegno adunque, avendo esso fra' Giovann'Agnolo e maestro Zacheria scoperto a Giorgio Vasari, che era loro amicissimo, et insieme avendo discorso sopra le cose della Compagnia del Disegno che al tempo di Giotto era stata creata et aveva le sue stanze avute in Santa Maria Nuova di Fiorenza, come ne appare memoria ancor oggi all'altar maggiore dello spedale, dal detto tempo insino a' nostri, pensarono con questa occasione di raviarla e rimetterla su. E perché era la detta Compagnia dall'altar maggiore sopra detto stata traportata (come si dirà nella Vita di Iacopo di Casentino) sotto le volte del medesimo spedale in sul canto della via della Pergola, e di lì poi era stata ultimamente levata e tolta loro da don Isidoro Montaguti spedalingo di quel luogo, ella si era quasi del tutto dismessa e più non si ragunava. Avendo, dico, il frate, maestro Zacheria e Giorgio discorso sopra lo stato di detta Compagnia lungamente, poi che il frate ebbe parlato di ciò col Bronzino, Francesco San Gallo, Amannato, Vincenzio de' Rossi, Michel di Ridolfo, et altri molti scultori e pittori de' primi, e manifestato loro l'animo suo, venuta la mattina della Santissima Trinità, furono tutti i più nobili et eccellenti artefici dell'Arte del disegno in numero di 48 ragunati nel detto capitolo, dove si era ordinato una bellissima festa, e dove già era finita la detta sepoltura e l'altare tirato tanto innanzi, che non mancavano se non alcune figure che v'andavano di marmo. Quivi, detta una solennissima messa, fu fatta da un di que' padri una bell'orazione in lode di fra' Giovann'Agnolo e della magnifica liberalità che egli faceva alla Compagnia detta, donando loro quel capitolo, quella sepoltura e quella cappella; della quale, acciò pigliassero il possesso, conchiuse essersi già ordinato che il corpo del Puntormo, il quale era stato posto in un deposito nel primo chiostretto della Nunziata, fusse primo di tutti messo in detta sepoltura. Finita dunque la Messa e l'orazione, andati tutti in chiesa, dove in una bara erano l'ossa del detto Puntormo, postolo sopra le spalle de' più giovani, con una falcola per uno et alcune torce, girando intorno la piazza, il portarono nel detto capitolo; il quale dove prima era parato di panni d'oro, trovarono tutto nero e pieno di morti dipinti et altre cose simili. E così fu il detto Puntormo collocato nella nuova sepoltura. Licenziandosi poi la Compagnia, fu ordinata la prima tornata per la prossima domenica, per dar principio, oltre al corpo della Compagnia, a una scelta de' migliori e creato un'Accademia, con l'aiuto della quale chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando. Giorgio intanto, avendo di queste cose parlato col Duca, e pregatolo a volere così favorire lo studio di queste nobili arti, come avea fatto quello delle lettere, avendo riaperto lo Studio di Pisa, creato un collegio di scolari e dato principio all'Accademia fiorentina, lo trovò tanto disposto ad aiutare e favorire questa impresa quanto più non arebbe saputo disiderare. Dopo queste cose avendo i frati de' Servi meglio pensato al fatto, si risolverono, e lo fecero intendere alla Compagnia, di non volere che il detto capitolo servisse loro se non per farvi feste, uffici e seppellire, e che in niun altro modo volevano avere, mediante le loro tornate e ragunarsi, quella servitù nel loro convento. Di che avendo parlato Giorgio col Duca e chiestogli un luogo, Sua Eccellenza disse avere pensato di accomodarne loro uno, dove non solamente potrebbono edificare una Compagnia,

ma avere largo campo di mostrare, lavorando, la virtù loro. E poco dopo scrisse e fece intendere per Messer Lelio Torelli al priore e monaci degl'Angeli che accomodassono la detta Compagnia ['n]del tempio stato cominciato nel loro monasterio da Filippo Scolari detto lo Spano. Ubbidirono i frati, e la Compagnia fu accomodata d'alcune stanze, nelle quali si ragunò più volte, con buona grazia di que' padri che anco nel loro capitolo proprio gl'accettarono alcune volte molto cortesemente. Ma essendo poi detto al signor Duca che alcuni di detti monaci non erano del tutto contenti che là entro si edificasse la Compagnia, perché il monasterio arebbe quella servitù, et il detto tempio, il quale dicevano volere con l'opere loro fornire, si starebbe, quanto a loro, a quel modo, Sua Eccellenza fece sapere agl'uomini dell'Accademia, che già aveva avuto principio et avea fatta la festa di San Luca nel detto tempio, che, poiché i monaci, per quanto intendeva, non molto di buonavoglia gli volevano in casa, che non mancherebbe di proveder loro un altro luogo. Disse oltre ciò il detto signor Duca, come principe veramente magnanimo che è, non solo voler favorire sempre la detta Accademia, ma egli stesso esser capo, guida e protettore, e che per ciò crearebbe, anno per anno, un luogotenente che in sua vece intervenisse a tutte le tornate. E così facendo, per lo primo elesse il reverendo don Vincenzio Borghini, spedalingo degl'Innocenti. Delle quali grazie et amorevolezze mostrate dal signor Duca a questa sua nuova Accademia fu ringraziato da dieci de' più vecchi et eccellenti di quella; ma perché della riforma della Compagnia e degl'ordini dell'Accademia si tratta largamente ne' capitoli che furono fatti dagl'uomini a ciò deputati et eletti da tutto il corpo per riformatori, fra' Giovann'Agnolo, Francesco da San Gallo, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Michele di Ridolfo e Pierfrancesco di Iacopo di Sandro, coll'intervento del detto luogotenente e confermazione di Sua Eccellenza, non ne dirò altro in questo luogo. Dirò bene, che non piacendo a molti il vecchio sugello et arme o vero insegna della Compagnia, il quale era un bue con l'ali a giacere, animale dell'Evangelista San Luca, e che ordinatosi, perciò che ciascuno dicesse o mostrasse con un disegno il parer suo, si videro i più bei capricci e le più stravaganti e belle fantasie che si possino imaginare. Ma non perciò è anco risoluto interamente quale debba essere accettato. Martino intanto, discepolo del frate, essendo da Messina venuto a Fiorenza, in pochi giorni morendosi, fu sotterrato nella sepoltura detta, stata fatta dal suo maestro; e non molto poi, nel 1564, fu nella medesima con onoratissime essequie sotterrato esso padre fra' Giovann'Agnolo, stato scultore eccellente, e dal molto reverendo e dottissimo maestro Michelagnolo publicamente nel tempio della Nunziata lodato con una molto bella orazione[609].

Il racconto vasariano è dettagliato e narrato da chi l'ha vissuto in prima persona ed è molto affidabile. Tutte le componenti che concorrono alla fondazione dell'Accademia sono puntualmente presentate come in una commedia: il narratore è Giorgio Vasari, onnisciente e attore; motore dell'azione e co-protagonista, è Giovan Angelo Montorsoli; il luogo è la Santissima Annunziata, ma l'azione si sposta momentaneamente in Santa Maria degli Angeli per tornare al santuario servita in seguito; i fini sono collocare una sepoltura per Montorsoli e restaurare una compagnia di artisti, che è l'antefatto del

[609] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 505-509.

racconto; gli aiutanti sono i frati Servi di Maria; i comprimari sono i primi artisti riformatori che accompagnano Vasari e Montorsoli; Borghini e Cosimo I sono i risolutori dell'azione, senza i quali l'Accademia non sarebbe giunta a compimento; gli "antagonisti", la cui morte permette l'avvio dell'opera, sono Pier Francesco Riccio e Baccio Bandinelli[610]. La morte di Montorsoli chiude soltanto il primo atto ma la conclusione sarà soltanto con la morte di Michelangelo Buonarroti, narrata nell'apposita biografia vasariana.

Il passo vasariano nella vita di Montorsoli si può ripercorrere temporalmente in pochi punti: il desiderio dei confratelli di riportare a Firenze Montorsoli (1560); il passaggio della cappella del Capitolo della Santissima Annunziata a Montorsoli, che desidera trasformarla in uno spazio di sepoltura comunitaria per gli artisti, ravvivando l'antica compagnia di san Luca[611], ponendo come atto fondante la traslazione della salma di Pontormo (1560-1562); la formalizzazione della compagnia, con la richiesta di patrocinio a Cosimo I da parte di Vasari e il trasferimento della neonata istituzione agli Angeli (gennaio-febbraio 1563); l'istituzionalizzazione definitiva con approvazione degli statuti e il concorso per il sigillo e la morte di Martino Montanini e di Montorsoli (marzo 1563-31 agosto 1563).

I numerosi elementi che concorrono alla fondazione dell'istituzione hanno bisogno di un approfondimento piuttosto che di una conferma, ed è ciò che la storiografia ha sempre promosso. La vicenda critica a riguardo è ampia e la materia è stata approfondita sotto molteplici aspetti, a partire dalle fonti archivistiche ancora conservate in Archivio di Stato di Firenze, nei fondi dell'Accademia del Disegno e nel Mediceo del Principato. Nel 1926, Leonardo Olschki sottolineava la valenza positivista ed educativa dell'Accademia e la sua capacità di mutare il panorama artistico. Nikolaus Pevsner (prima edizione: Cambridge, Cambridge University Press, 1940) distinse l'atto generativo dall'intromissione politica, sottolineando l'iniziale anelito di liberazione dalle pratiche di bottega poi abbandonato dall'estenuante controllo granducale. Nell'introduzione del catalogo della *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle arti del Disegno* (1963), Paola Barocchi riprendeva i passi vasariani nella vita montorsoliana e il ruolo della sua sepoltura; nello stesso anno, al quarto centenario della fondazione, i cenni storici di Armando Nocentini erano troppo succinti per approfondire qualsiasi tema. Una prima disamina interessante poteva essere la tesi di dottorato di Mary Ann Jack Ward (University of Chicago 1972), ma la storia è presentata didatticamente, senza apportare significativi dati, pur avendo il merito di sottolineare gli aspetti liturgici e pedagogici dell'Accademia.

[610] Su Pier Francesco Riccio e gli artisti e le inimicizie con Montorsoli si veda Cecchi 1998, p. 121.
[611] La storia dell'antica compagnia di San Luca è delineata da Geronimus, Waldman 2004 e da Salvestrini 2015.

Ancora, nel volume *La nascita della Toscana*, la fondazione dell'Accademia è letta a partire dal testo vasariano e in prospettiva medicea[612].

Le ricerche di Zygmunt Waźbiński hanno rappresentato un punto di svolta negli studi sulle origini dell'Accademia del Disegno. Tuttavia, fin dal titolo del libro, l'autore dichiara a chi vada il primato istituzionale: *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento* (1987). Prima di essere fiorentina, artistica, michelangiolesca o vasariana, l'Accademia è una creatura di Cosimo I, alla stregua di tanti altri personaggi e strumenti politici da lui impiegati negli anni di dominio. Senza alcun dubbio, l'Accademia si inserì in un insieme di politiche dominanti che si erano manifestate nell'apertura dell'università di Pisa, nella promozione dell'Accademia fiorentina (1542) e nella costruzione degli Uffizi. Accanto a queste istituzioni, richiamate dallo stesso Vasari nell'interpellare il granduca, anche l'Accademia del Disegno diventò un utilissimo strumento politico ed è plausibile che il pittore avesse fin dall'inizio l'intenzione di affiancare l'arte agli altri pilastri cosimiani. Ma dalla lettura dei passi montorsoliani appare evidente come l'atto generativo che portò all'Accademia fu spontaneo e rispondente ad altre esigenze. Lo studioso polacco ha minimizzato il rapporto tra Vasari e i Servi fiorentini, nonostante lui stesso attesti una consuetudine più antica tra le parti, come l'ospitalità al giovane aretino, e l'elogio a Montorsoli è visto come una riproposizione dell'orazione funebre pronunciata da Michelangelo Naldini[613]. Per Waźbiński le lodi all'ordine dei Servi declamate da Vasari sono gratulatorie e tutto il peso dell'atto generativo è sostenuto dall'autore delle *Vite*. Secondo tale lettura, gli eventi coincidenti che permisero la fondazione dell'Accademia sono tre: la nascita della monarchia medicea, la riforma tridentina, la nascita della storiografia dell'arte. Questi fattori sono pienamente condivisibili e non escludono un ruolo dei Servi di Maria, tutt'altro, come è stato dimostrato per la riforma tridentina nel terzo capitolo di questa dissertazione e come si dimostrerà nel quinto per la storiografia artistica.

Waźbiński ha esaminato l'istituzione dell'Accademia a partire da quattro elementi fondamentali: la proto-accademia di Baccio Bandinelli, la Sagrestia Nuova, la cappella della Trinità all'Annunziata e il monumento a Michelangelo in Santa Croce. A parte quest'ultimo punto, effettivamente avulso dal contesto servitano, gli altri tre sono legati alla Santissima Annunziata, a Montorsoli e ad Anton Francesco Doni. Secondo la lettura dello storico dell'arte polacco, l'accademia bandinelliana e la Sagrestia Nuova sono i fondamentali punti di riferimento dell'Accademia del Disegno, mentre la cappella di San Luca «altro non era che una rinomata necropoli», collocata tra il mito della Sacrestia Nuova e la scuola di Cestello[614]. E la stessa interpretazione è riservata a

[612] Olschki 1926; Pevsner 1982, pp. 44-56; Barocchi 1963, pp. 3-12; Nocentini 1963; Ward 1972; Bracciali, D'Alessandro 1980. Si segnala anche la tesi di dottorato di Reynolds 1974, non visionata dallo scrivente.
[613] Waźbiński 1987, pp. 134-135.
[614] Ivi, p. 303.

Montorsoli, il cui ruolo è sminuito dai precedenti culturali di Doni e di Bandinelli e dalle figure istituzionali di Borghini e di Cosimo.

Dopo il saggio di Ważbiński la centralità del ruolo mediceo è stata marcata soprattutto dagli studi anglosassoni, quali Anthony Hughes e Karen-edis Barzman, che hanno inquadrato le accademie fiorentine nella strutturazione dei poteri granducali[615]. Gli studi italiani hanno percorso perlopiù la pista letteraria e la ricerca di inedite fonti, a partire dagli scritti di Benedetto Varchi e di Vincenzio Borghini. Per esempio, Eliana Carrara ha ripercorso i primi passi istituzionali dell'Accademia, evidenziando il ruolo di Lelio Torelli, segretario di Cosimo I, che si affiancò a Borghini e a Vasari nella definizione intellettuale degli Statuti. In questi studi, la presenza di letterati del calibro di Varchi e di Doni è sempre in primo piano nella teoria accademica[616]. Nel primo caso, Diletta Gamberini rende noto uno scambio in versi tra Benedetto Varchi e Giovanni Angelo Montorsoli che, oltre a far emergere una (mediocre) vena poetica del frate scultore, dimostra la sua centralità nel progetto di ristrutturazione e decorazione della rotonda brunelleschiana degli Angeli. Qui, Varchi insiste ampiamente che sia il frate a occuparsi del progetto, progetto approvato con una certa modestia[617].

Luigi Zangheri ha raccontato la cura che Vasari ebbe nel coltivare la propria creatura, mentre Piero Pacini ha dedicato uno studio approfondito alle sedi al Cestello e alla Crocetta; lavori utilissimi sono l'edizione degli Statuti da parte di Francesco Adorno e gli elenchi degli Accademici in ordine alfabetico e cronologico[618]. Coadiuvati da questi strumenti, nel 2013, la ricorrenza dei 450 anni ha permesso all'Accademia di fare il punto del proprio stato storiografico, in cui risultati sono stati pubblicati in un volume in due tomi (*Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijer, Luigi Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 2015). Questi si pongono come punto di partenza per la rassegna della fondazione, dell'istituzione, dei protagonisti, delle imprese e della vita culturale. Sono esplicitati i contributi di Vasari, Michelangelo, Borghini e Cosimo I mentre il ruolo fondativo dei Servi di Maria è rimasto superficiale, quasi fosse un accidente di contesto. Secondo gli studi recenti di Mathijs Jonker l'"accademizzazione" delle arti sorge come pratica confraternale e necessità educativa, sia nella fiorentina Accademia del Disegno che nella romana Compagnia di san Luca. Il suo lavoro è utile in quanto dimostra la costante presenza dei Servi di Maria, all'origine e oltre, marcando la mai sopita funzione liturgica della sepoltura, sempre gestita dai frati, e le principali celebrazioni che avevano luogo nella cappella del Disegno[619]. Carlotta Paltrinieri invece rimane legata alla figura di Cosimo I come istitutore dell'Accademia e promotore

[615] Hughes 1986a, Hughes 1986b; Barzman 2000, pp. 23-59.
[616] Carrara 2006; Carrara 2008.
[617] Gamberini 2015.
[618] Zangheri 2013; Pacini 2001; Adorno 1998; Zangheri 1999 e Zangheri 2000.
[619] Jonker 2022, p. 64. Il primo artista eccellente a esservi sepolto fu Benvenuto Cellini, il 15 febbraio 1570. Per gli artisti ivi sepolti cfr. Baroni, Meijer 2015, p. 154.

degli spazi e concentra i suoi studi sulle figure dei luogotenenti, nello specifico a partire dal Seicento[620]. Proprio in conclusione alla stesura di questa tesi è stato pubblicato un contributo di Eliana Carrara sulle origini dell'Accademia del Disegno che riassume e recupera il punto di vista di Vasari e di Borghini sulla fondazione ma lascia intatto quanto proposto in questo capitolo, anzi, sostenendo la necessità di approfondire il ruolo servita negli eventi[621].

Già nella Giuntina ogni elemento della fondazione si poteva interpretare attraverso i tre cardini risolutori del patronato mediceo, delle invenzioni borghigiane e dell'esemplarità michelangiolesca; Vasari redasse il suo testo consapevole di ciò. In generale, le ricerche moderne tendono ad affrontare queste prospettive, forti del folto epistolario vasariano, ricco di riferimenti a Cosimo e a Michelangelo e colmo di lettere di Borghini. Ma rimane un ampio margine ermeneutico per comprendere il ruolo dei Servi di Maria nella fondazione e nella storia dell'Accademia del Disegno. I frati protagonisti della narrazione sono Montorsoli, Zaccaria Faldossi, Michelangelo Naldini e «un di que' padri». Quest'ultimo si può identificare in Eliseo Biffoli o in Arcangelo Priorini, gli altri due frati predicatori ufficiali della Santissimi Annunziata insieme al citato Naldini, negli anni Sessanta del Cinquecento. La loro presenza è rimasta marginale negli studi e l'obbiettivo di questa ricerca è quello di dimostrare che non sia stato un caso che la primigenia idea di recuperare una compagnia degli artisti fosse sorta alla Santissima Annunziata, tra i Servi di Maria e in quel preciso torno di anni. Ciò non toglie il valore istituzionale di Borghini e di Cosimo I, ma è anche vero che entrambi furono interpellati da Vasari in un secondo momento, dopo la messa inaugurale e la traslazione della salma di Pontormo. Anzi, si rimarca la prossimità di queste figure ai frati: Borghini era lo spedalingo degli Innocenti, cioè priore dell'orfanotrofio antistante la Santissima Annunziata, e Faldossi era una creatura politica di Cosimo. Anche la figura di Michelangelo sarà marginale in questa disamina, ma non si dimentica quanto la sua immagine sia stata funzionale alla crescita istituzionale dell'Accademia. L'interesse principale che si andrà a esaminare non sarà lo sviluppo, l'istituzionalizzazione o le premesse teoriche dell'Accademia, bensì l'atto generativo stesso, cioè quelle chiacchierate tra amici, prima che diventassero politica, si sviluppassero nella teoria estetica e cambiassero la storia dell'arte. Non rimane testimonianza scritta di tali ragionamenti ma si può ricostruire il contesto, fatto di relazioni, ospitalità, "bellissime feste", e anche di messe, orazioni e sepolture, quando la liturgia, che mai ha traslocato dalla Santissima Annunziata, ferveva sopra ogni idea accademica.

Per questo contesto si può avanzare un parallelo con le serate farnesiane alla Cancelleria, che Vasari racconta nella descrizione delle sue stesse opere:

[620] Paltrinieri 2019, Paltrinieri 2021.
[621] Carrara 2025.

> In questo tempo andando io spesso la sera, finita la giornata, a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi et onorati ragionamenti il Molza, Anibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Romolo Amasseo, monsignor Giovio, et altri molti letterati e galantuomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore, si venne a ragionare, una sera fra l'altre, del Museo del Giovio e de' ritratti degl'uomini illustri che in quello ha posti con ordine et inscrizioni bellissime; e passando d'una cosa in altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, d'aggiugnere al Museo et al suo libro degli Elogii un trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostrò certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti; ma è ben vero che bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile, e spesso, favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano apunto, ma così alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me disse il cardinale: «Che ne dite voi Giorgio, non sarà questa una bell'opera e fatica?». «Bella, – rispos'io – monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chi che sia dell'arte a mettere le cose a' luoghi loro, et a dirle come stanno veramente. Parlo così, perciò che, se bene è stato questo suo discorso maraviglioso, ha scambiato e detto molte cose una per un'altra»[622].

Giustamente, la storiografia artistica ha dato ampio credito a questo passo, per il quale è stato possibile approfondirne le circostanze, tracciarne le fonti ed esaminarne ogni componente, in virtù dei protagonisti illustri e dei notevoli risultati (la Sala dei cento giorni e le *Vite*)[623]. Perciò, in questa sede si ripeterà una simile minuziosa esegesi anche per quei "ragionamenti" che ebbero luogo alla Santissima Annunziata e che portarono alla fondazione dell'Accademia del Disegno.

2. Vasari ospite all'Annunziata e i suoi rapporti con i Servi di Maria.

Giorgio Vasari nella sua vita ricca di eventi e di contatti ebbe più e più volte modo di rapportarsi con gli ordini religiosi e coi loro esponenti. Le sue relazioni con gli Olivetani e con i Camaldolesi sono ben note e ampiamente approfondite, anche perché questi ordini offrirono sostegno, lavoro e ospitalità a un giovane pittore costretto a destreggiarsi tra le congiure fiorentine e le ambizioni romane. Il monaco olivetano Miniato Pitti fu per Vasari un importante amico a partire dal loro incontro a Pisa nel 1529, quando questi era abate di San Girolamo ad Agnano. Nel corso della vita dell'aretino, l'olivetano fu assai presente, nel sostenere l'avvio della carriera come pittore, nel

[622] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 389.
[623] Si pensi ad Agosti 2016, pp. 68-78.

trovargli riparo dopo la morte di Alessandro de' Medici e nel procurargli commissioni importanti per il suo ordine. Tramite Pitti Vasari ottenne contatti con altri monaci, come Ippolito da Milano, Filippo Serragli, Dionisio da Lolio e, soprattutto, Giovan Matteo Faitani e Gianmatteo d'Aversa, committenti degli affreschi di Santa Maria della Scolca a Rimini e della decorazione di Monteoliveto a Napoli. La folta presenza di ritratti olivetani nella *Cena di san Gregorio* che Vasari dipinse per il refettorio del monastero bolognese di San Michele in Bosco chiarisce efficacemente quanto il pittore fosse legato a quest'ordine (fig. IV.1). Invece, i Camaldolesi accolsero il giovane pittore per un ciclo di dipinti nella loro chiesa madre, lavoro eseguito tra il 1537 e il 1540 e, durante il soggiorno in Romagna, Vasari dipinse una pala per il monastero camaldolese di Classe. Nella maturità, i Camaldolesi ritornarono nella persona di Silvano Razzi, informatore di notizie per la Giuntina, e il loro monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli fornì momentaneamente una sede per la neonata Accademia del Disegno[624].

Ma nella biografia di Vasari non ci furono soltanto questi due ordini religiosi. Tra gli Eremitani di sant'Agostino emergono il cardinale Girolamo Seripando, committente di Vasari per il *Crocifisso* di Santa Maria in Carbonara a Napoli, Bartolomeo di Matteo Gratini, committente dell'*Assunta* di Monte San Savino, e Onofrio Panvinio, cuore dell'erudizione romana prima dell'attività di Cesare Baronio. I frati Predicatori spiccano per le loro qualità letterarie, proponendosi come validissimi supporti nella stesura delle *Vite*: Serafino Razzi come agiografo, Timoteo Bottonio come linguista e Marco de' Medici come informatore sulla materia veronese. E il matematico Ignazio Danti insieme a Vasari promosse un'arte controriformata tra Roma e Firenze.

In questo quadro non sono da segnalare specifici rapporti con i Minori o con i Carmelitani ma con altri religiosi di altre congregazioni, quali il canonico regolare lateranense Gabriele Fiamma e l'aiutante frate Salvatore Foschi, compagno di Bastiano Flori e di Alessandro Fortori in alcuni cantieri vasariani, figura che richiedere approfondimento. Anche Vincenzio Borghini sarebbe stato un monaco benedettino, ma la sua figura trascende il ruolo da religioso per ottemperare la dignità di letterato a tutto tondo. Infine, seppur apparentemente marginali, i Servi di Maria furono molto rilevanti nella biografia di Vasari, in gioventù e in maturità, ma la loro presenza è stata accennata dagli studi senza essere stata realmente approfondita.

Eppure, è lo stesso aretino che nelle *Vite* offre un primo indizio:

> L'anno poi 1528, finita la peste, la prima opera che io feci fu una tavoletta nella chiesa di San Piero d'Arez[z]o de' frati de' Servi, nella quale, che è appoggiata a un pilastro, sono tre mezze figure: Sant'Agata, San Rocco e San Bastiano; la qual pittura, vedendola il Rosso, pittore famosissimo, che

[624] Agosti 2016, pp. 104-105.

> di que' giorni venne in Arezzo, fu cagione che, conoscendovi qualche cosa di buono cavata dal naturale, mi volle conoscere, e che poi m'aiutò di disegni e di consiglio[625].

Il pubblico esordio di Vasari, secondo l'opinione del diretto interessato, è una tavola con tre mezze figure di santi taumaturghi, al momento dispersa. Questa divenne l'occasione per inserire nella narrazione Rosso fiorentino, che notò il giovane pittore e lo consigliò, permettendo a Vasari di collocarsi in una genia di pittori di primissimo ordine. Ma nelle *Ricordanze* è ben specificato che questa tavola non fu la prima commissione aretina di Vasari, bensì la settima, la prima del 1528, dopo i sei lavori che ebbero luogo l'anno precedente. In questo testo, la commissione è così descritta:

> Ricordo come a dì primo di marzo 1528 io convenni con frate Bernardino Pizzichetti, frate di S. Piero d'Arezzo, di farli una tavola dipinta a olio alta braccia uno e un terzo e lunga braccia 3 con tre figure mezze una Santa Agata, San Sebastiano e San Roco per prezzo da stimarsi da Maestro Niccolò Soggi et il Priore Franzese pictori. Così una Nostra Donna di rilievo con una gocciola di pietra dove la si posava per grossi 7 d'acordo. La stima della tavola fu poi grossi 18. Ci[o]è grossi 25[626].

Il passaggio dalle *Ricordanze* alle *Vite* dimostra l'interesse che Vasari aveva attorno a questa tavola, effettivamente la prima opera in un'importante chiesa nel centro di Arezzo, la prima pittura a non essere una decorazione o un affresco votivo, la prima ove Vasari fu giudicato da maestri. Ma costoro furono Niccolò Soggi e Guillaume de Marcillat, quindi i suoi stessi maestri aretini, taciuti nell'aneddoto delle *Vite* per far risaltare Rosso fiorentino. In questo modo, Vasari allacciava quella tavola alla sua seconda scuola, quella di Andrea del Sarto, garantendo un giudizio da parte di uno dei più grandi allievi del Sarto, che in tal modo elogiava un apprendista della nuova generazione. Nei registri del convento servita di Arezzo non sono stati trovati i pagamenti riferibili a quest'opera, che quindi è da considerare una commissione personale di Bernardino Pizzichetti. Piuttosto, sono reperibili i conti di altri lavori che Vasari fece per il convento, rispettivamente la ventiseiesima e la ventisettesima commissione da lui segnate nelle *Ricordanze*:

> Ricordo come a dì 28 d'aprile 1530 il Priore di Santo Piero dell'ordine de' Servi di Santa Maria d'Arezzo Maestro Gregorio mi allogò a dipigniere sopra un arco a mezza scala ch'è sopra la porta dell'uscio che va in nell'orto un Cristo che porta la croce in fresco per prezzo di grossi 14 e per

[625] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 370.
[626] *Ricordanze* di Giorgio Vasari, ed. Del Vita 1929, p. 9.

> Fra' Iacopo lor Camarlingo una cassa d'un manicordo per lire sette, che di tanti fummo d'acordo insiemi, in tutto grossi 21, ci[o]è grossi 21[627].

Per il primo lavoro Vasari fu effettivamente pagato il 7 e il 28 aprile 1530: «A dì sette (aprile 1530) dedi a Giorgio dipintore lire sette per parte di pagamento di lire quatordici per lavoro dato a dipingere sopra l'uscio de l'orto, cioè uno Christo con duoi altre figure sopra» e «A dì detto (28 aprile 1530) dedi a Giorgio dipintore lire sette per intero pagamento delle figure fate sopra l'uscio de l'orto, di colore»[628]. Non è stato reperito il pagamento per il lavoro a frate Iacopo, che anche in questo caso poteva essere una commissione a titolo personale e non conventuale. Inoltre, per il convento, Vasari dipinse un paliotto il 28 agosto 1531: «A dì detto dedi a Giorgio dipintore lire tre e soldi dieci per dipintura di uno paliotto per la badia di Campriano [la voce continua con pagamenti per il grano]»[629]. La conferma documentaria conforta la veridicità delle affermazioni vasariane, che si dimostrano essere corrette e integrabili con altri lavori.

Prima di questa produzione indipendente per la propria città natale, Vasari si era formato sotto la protezione del cardinale Silvio Passerini e aveva frequentato la bottega fiorentina di Andrea del Sarto, prossima alla Santissima Annunziata. Echi di questa esperienza sono visibili nell'*Assunta* di Monte San Savino, firmata e data 1539, che attinge a piene mani dall'*Assunta* Passerini, opera del maestro per il protettore che era destinata alla chiesa servita di Cortona (fig. IV.2)[630]. Il giovanissimo Vasari dovette assistere in prima persona alla committenza e alla produzione della pala, dipinta tra il 1526 e il 1528, quando era praticante sotto il Sarto; ed è in questa occasione che si osserva un primissimo approccio ai Servi di Maria, se non attraverso le fonti scritte, almeno attraverso valide reminiscenze stilistiche.

Ma tali prove non sono sufficienti per dimostrare una certa affinità tra l'aretino e i Servi. Basti pensare che, al suo rientro ad Arezzo, Vasari lavorò per numerosi committenti, quali Carmelitani, Olivetani, piccole pievi *extra moenia* e, soprattutto, moltissimi privati. È molto significativo che la sua prima apparizione pubblica fosse a San Pier Piccolo, ma non è dirimente, soprattutto se si pensa ai contemporanei contatti con l'olivetano Miniato Pitti, con il quale ebbe rapporti di lungo termine[631]. La prima esperienza significativa presso i Servi di Maria avvenne nel secondo soggiorno a Firenze, quando Vasari era stipendiato da Ottaviano de' Medici e fedele ad Alessandro de' Medici. In questo

[627] Ivi, pp. 13-14.
[628] ASF, CRSGF, 18, 10, ff. 251v-252r.
[629] ASF, CRSGF, 18, 11, f. 9r. La badia era nell'attuale frazione di Campriano, comune di Arezzo, passato l'abitato di Tregozzano, dove fu riposta la pala Bonucci di Bartolomeo della Gatta (cfr. nota 415). Le tre ricevute sono rese note anche in Baldini 2004, p. 15 nota 15.
[630] Agosti 2016, pp. 26-27.
[631] *Ricordanze* di Giorgio Vasari, ed. Del Vita 1929, p. 14.

periodo l'aretino soggiornò tra il convento della Santissima Annunziata e i palazzi di Alessandro e di Ottaviano, come emerge da alcuni riferimenti epistolari:

> […] Noi stiamo qua con quella dolcezza mescolati, Francesco Rucellai et io, che si può più con beatitudine desiderare; né mi parto molto dal convento de' Servi, dove io ho avuto dal nostro Duca le stanze, prima perché ho da fare questi ritratti et ho a finire un quadro, che è cominciato per messer Ottaviano nostro, d'un Cristo che ora nell'orto, ch'è oscurato dalle tenebre della notte, mentre col capo coperto in attitudini varie e sonnolenti Pietro, Iacopo e Giovanni dormendo, l'angelo del Signore con una luce luminosissima facendo lume al suo fattore, lo conforta in nome del padre a soffrire l'empia morte per le infelicissime anime nostre, acciò che col suo sangue le mondi dallo eterno peccato. Oltre ch'io non resto di continuare gli studii del disegno, a cagione che se mai questa mia virtù crescessi, come veggo crescer la grandezza di questi nostri principi, io possa servirgli ne' loro maggiori bisogni. […] Resterebbemi a dirvi molte cose; ma perché questa mia stanza risponde sopra il cortile, dove i poveri storpiati e ciechi dicano le orazioni per havere la limosina, per esser sabato e da mattina, mi han rotto sì forte il cervello, che a pena ho concolto insieme queste poche righe di parole, dico poche, rispetto alle molte, che volevo dirvi per satisfare alle domande cortesissime della vostra lettera.

Giorgio Vasari in Firenze a Carlo Guasconi in Roma, 30 novembre 1533[632].

> […] Vorrei venissi qua un dì, 'nanzi che e' piova; e io vi manderò il cavallo. Attendete a star sano. Cristo vi guardi da' frati e me da spazzacammini e ciabattini.
> Da Pistoia alli 19 di gennaio 1534.
> Il vostro Fra Miniato Pitti, che già fu sciachilon [ingenuo], servitore.
> Al celeberrimo Pittore Giorgio d'Arezzo. Nel palazzo dell'Illustrissimo Signor Duca Alessandro de Medici etc. In Firenze.

Miniato Pitti in Pistoia a Giorgio Vasari in Firenze, 19 gennaio 1534[633].

> […] A me poco importa, perché le stanze mie ordinarie de' Servi saranno il supplimento del bisogno mio, come hanno fatto tanti anni […].

Giorgio Vasari in Firenze a Francesco Rucellai in Campi, 30 novembre 1536[634].

> […] Intanto pregate il Signore, che mi conduca salvo costì, che vi giuro, che qui in Firenze portiamo noi altri servitori pericolo grandissimo. Io mi sono ritirato nelle stanze; e mentre che ho sgombrato tutte le cose mie in casa di diversi amici per mandarle costì, come si può passare alle porte […].

[632] Frey 1923-1930, I, 1923, p. 23 lettera VII.
[633] Ivi, pp. 26-27 lettera IX.
[634] Ivi, p. 63 lettera XIX.

Giorgio Vasari in Firenze ad Antonio Vasari in Arezzo, 7 gennaio 1537[635].

Da questi brani emergono dati importanti. Dalla prima lettera si evince che Vasari soggiornò alla Santissima Annunziata, precisamente in una stanza sopra il Chiostrino dei Voti, nel suo primo periodo di permanenza a Firenze. Il soggiorno non fu facile per via dei mendicanti che si riparavano sotto la sua stanza. Infatti, la seconda lettera attesta che il trasferimento nel palazzo di Alessandro de' Medici avvenne in meno di due mesi, ma il pittore continuava a frequentare il convento, come Miniato Pitti ricorda con molta facezia, scherzando sul prestare attenzione ai frati. E, nella terza lettera, scritta a Francesco Rucellai, suo coinquilino due anni prima, i Servi erano un punto di riferimento sicuro per Vasari, ospitato nella casa di Ottaviano quando la moglie di questi era all'ultimo mese di gestazione. Lì, l'atmosfera doveva essere pesante e il convento rappresentava un luogo di libertà. Dopo l'assassinio di Alessandro de' Medici, Vasari non specificò in quali «stanze» si rinchiuse per sfuggire alle purghe verso i servitori del Moro, se nel palazzo di Ottaviano oppure nel convento della Santissima Annunziata; logicamente era più sicuro il secondo luogo, ed è l'interpretazione di Karl Frey, qui accolta e condivisa. In ogni caso, la frequentazione assidua della Santissima Annunziata come luogo di ospitalità e di lavoro si può inquadrare dal novembre 1533 al gennaio 1537, un periodo durato poco più di tre anni, quando Vasari aveva dai 22 ai 25 anni. Come si è visto per il caso di Leonardo da Vinci, il convento dei Servi a Firenze era predisposto a ospitare gli artisti e aveva spazi da impiegare come atelier; a maggior ragione se in quegli anni era frate uno scultore in piena ascesa come Giovanni Angelo Montorsoli.

L'esperienza di Vasari alla Santissima Annunziata è comparabile a quella odierna di uno studente universitario fuori sede. Oltre allo studio e alle attività pratiche, anche i contatti e le amicizie furono parte integrante della formazione. E nel convento fiorentino Vasari poté vivere accanto a una straordinaria generazione di frati toscani coetanei o poco più anziani di lui. In primis, si nota Zaccaria Faldossi, entrato nell'ordine nel 1530 a Firenze e lì rimasto fino alla morte, quarant'anni dopo, quando era in carica come priore generale. Nel 1534, Stefano Bonucci cominciò il noviziato a Firenze, ma vi rimase per un tempo limitato, perché nel 1536 seguì Agostino Bonucci a Bologna per studiare teologia[636]. Concittadino di Vasari, successore di Faldossi come priore generale, vescovo di Arezzo e secondo cardinale servita, Stefano Bonucci e Vasari rimasero in contatto anche in età avanzata, come dimostrano le due lettere che Bonucci inviò all'artista il 2 giugno 1571 e il 13 giugno 1572. Il loro contenuto è generico ma dimostrano una familiarità e un'amicizia consolidata negli anni e un

[635] Ivi, p. 77 lettera XXIV.
[636] Ulianich 1971b, p. 457.

rispetto reciproco che sono fonti importanti in questo discorso fondato sulla confidenzialità (Appendice 2).

Giovanni Angelo Montorsoli prese l'abito dei Servi il 7 ottobre 1530 e restò a Firenze finché Michelangelo non lo chiamò a Roma per restaurare il *Laocoonte*, il 12 luglio 1532. Rientrato a Firenze intorno al luglio 1533, quando fu pagato per una statua di cera del re di Bosnia e lavorò alla Sagrestia Nuova fino alla fine del 1534[637]. Da qui a marzo 1535 si portò a Parigi per una fallimentare spedizione, sostando a Budrio al ritorno, per il capitolo generale dell'ordine, iniziato il 29 aprile. Quindi rimase nel capoluogo toscano fino all'agosto 1536, quando viaggiò in Italia centro-meridionale, ad Arezzo, a Urbino, a Roma e a Napoli e risiedette più stabilmente a Firenze soltanto da luglio 1537 fino a marzo 1539, quando Vasari era già rientrato ad Arezzo. Quindi, i due artisti non ebbero molte occasioni per incontrarsi, ma il tempo trascorso fu sufficiente per instaurare una solida amicizia, fondata sulla reciproca stima verso Andrea del Sarto e Michelangelo. Il periodo più intenso del loro rapporto fu nella primavera e nell'estate del 1535, quando i due condividevano gli spazi di produzione artistica. A questo riguardo, una famosa lettera di Pietro Aretino, in Venezia, a Giorgio Vasari, in Firenze, permette di avanzare alcune considerazioni:

> Io insieme con le vostre lettere ricevei i due capitani, ritratti da voi a petizion mia da le sepulture del Duca Giuliano e del Duca Lorenzo, i quali mi son piaciuti assai, sì perché avete saputo ritrargli, sì perché vengano da lo iddio de la scoltura, de le cui mani celeste ho visto lo schizzo de la Santa Caterina, che disegnò, sendo fanciullo. E ben si vede in sì alto principio, tutto pieno di maestà e di sapere, che tali dote son concesse da le stelle rade volte a gli uomini. E chi non si stupiria, vedendo l'orecchia così minutamente finita di lapis? Dicano i pittori, a i quali l'ho mostrata come reliquia, che solo chi l'ha fatta, la potria fare. Io mi conversi in tutti i gesti de la maraviglia, tosto che la vidi; ma ne lo aprir de la cassetta, mandatami da i Giunti, dove era la testa d'uno de gli avocati de la gloriosa casa dei Medici, lo stupore mi tenne buona pezza immobile. Ma come è possibile, che l'eccellenza d'Alessandro per compiacere a un servo di quella consentisse di privarsene? Io ho paura a guardarla e a lodarla; sì è ella venerabile e mirabile: che berli di barba, che ciocche di capegli, che maniera di fronte, che archi di ciglia, che incassatura d'occhi, che contorno d'orecchie, che profilo di naso e che sfenditura di bocca! Non si può dire, in che modo ella acordi i sentimenti, che la fanno viva. Non si può imaginare, con che atto ella mostri di guardare, di tacere e d'ascoltare. Il decoro de la sacrosanta vecchiezza si scorge nel sembiante suo. Ed è pur creta, scolpita con le dita de la pratica in pochi tratti! In conclusione: lo stile del grande uomo è lo spirito de l'arte; perciò le figure, da lui scolpite e dipinte, parlano, muovono e spirano. Né solo io ho superbia di aver ciò, che di suo mi avete con volontà del signor nostro mandato, ma se ne vanta tutta questa inclita città. E perché il dono non può scontarsi con

[637] Laschke 1993, pp. 34-36.

altra ricompensa, per non minuire il suo pregio con vergogna de la mia qualità, ringrazio un cotanto padrone e un sì fatto amico, tacendo.
Di Vinetia il XV. di Luglio. M.D.XXXVIII[638].

La lettera dell'Aretino descrive chiaramente quattro opere ricevute in dono da Vasari: due disegni dello stesso che copiano le statue di Giuliano e di Lorenzo de' Medici nella Sacrestia Nuova, un disegno di una *Santa Caterina* dell'«iddio de le scoltura», cioè Michelangelo, e, soprattutto, una «testa d'uno de gli avocati de la gloriosa casa dei Medici», ergo uno dei modelli di Michelangelo per il *San Cosma*, scolpito da Montorsoli, o per il *San Damiano* eseguito da Raffaello da Montelupo (fig. IV.3). La fortuna veneziana di questo modelletto michelangiolesco dimostra chiaramente che la testa è quella del *San Cosma* di Montorsoli (fig. IV.4), riprodotta in due disegni, uno del giovane Tintoretto e l'altro di Palma il giovane (figg. IV.5-6)[639]. Nella vita del frate scultore l'incarico del *San Cosma* è così descritto:

Condottosi dunque Michelagnolo et il frate a Firenze, Michelagnolo nel condurre le statue del duca Lorenzo e Giuliano si servì molto del frate nel rinettarle e fare certe difficultà di lavori traforati in sotto squadra; con la quale occasione imparò molte cose il frate da quello uomo veramente divino, standolo con attenzione a vedere lavorare et osservando ogni minima cosa. Ora, perché fra l'altre statue, che mancavano al finimento di quell'opera, mancavano un San Cosimo e Damiano che dovevano mettere in mezzo la Nostra Donna, diede a fare Michelagnolo a Raffaello Monte Lupo il San Damiano et al frate San Cosimo, ordinandogli che lavorasse nelle medesime stanze dove egli stesso avea lavorato e lavorava. Messovi dunque il frate con grandissimo studio intorno all'opera, fece un modello grande di quella figura, che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti, anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari fra le sue più care cose, per memoria di tanto uomo. Ma non mancarono molti invidiosi che biasimarono in ciò Michelagnolo, dicendo che in allogare quella statua avea avuto poco iudizio e fatto mala elezzione: ma gl'effetti mostrarono poi, come si dirà, che Michelagnolo avea avuto ottimo giudicio e che il frate era valentuomo. Avendo Michelagnolo finiti con l'aiuto del frate, e posti sù le statue del duca Lorenzo e Giuliano, essendo chiamato dal Papa, che volea si desse ordine di fare di marmo la facciata di San Lorenzo, andò a Roma; ma non vi ebbe fatto molta dimora, che morto papa Clemente, si rimase ogni cosa imperfetta; onde scopertasi a Firenze con l'altre opere la statua del frate, così imperfetta come era, ella fu sommamente lodata. E nel vero, o fusse lo studio e diligenza di lui, o l'aiuto di

[638] Frey 1923-1930, I, 1923, p. 35 lettera XIII.
[639] Sulla fortuna della testa di *San Cosma* a Venezia nei due disegni scrivono Gilbert 1961 e Smith 1981. Tuttavia il primo studioso, seguito dal secondo, compie un'assurda *lectio difficilior* che inverte l'identificazione dei due santi medici: il *San Cosma* di Montorsoli sarebbe quindi un *San Damiano*. Inoltre, si dubita ampiamente anche del disegno di Palma il giovane, non propriamente palmare alla testa di *San Cosma*.

> Michelagnolo, ella riuscì poi ottima figura e la migliore che mai facesse il frate di quante ne lavorò in vita sua; onde fu veramente degna di essere, dove fu, collocata[640].

Il passo nella vita di Michelangelo è più sintetico: «egli n'allogò 2 al Tribolo, una a Raffaello da Montelupo et una a fra' Giovan Agnolo frate de' Servi, tutti scultori, e gli diede aiuto in esse facendo a ciascuno i modelli in bozze di terra. Laonde tutti gagliardamente lavorarono […]»[641]. Dalla lettura dei testi emergono le fasi produttive della statua: Michelangelo preparò un primo modello in terra, di piccole dimensioni, chiamò presso di sé gli scultori incaricati, che eseguirono un modello grande in terra dell'opera loro assegnata; nel caso di Montorsoli, la testa e le braccia del *San Cosma* furono rifatte in terra dallo stesso Michelangelo e, nel 1568, questi pezzi erano conservati nella casa aretina di Vasari. Il rientro a Roma del maestro permise a Montorsoli e a Raffaello da Montelupo di concludere in autonomia le due statue. L'assenza permise ai detrattori di attaccare il frate, che si difese scolpendo l'eccellente statua che ancora oggi si vede nella Sacrestia Nuova.

La lettera in esame è stata pubblicata dallo stesso Aretino nel secondo libro delle sue *Lettere*, nel 1542, ove è datata 15 luglio 1538. Ma, come già aveva notato Frey, sia la lettera che il dono dovettero avere luogo nell'estate del 1535, sia perché l'autore parla di Alessandro de' Medici come vivo («come è possibile, che l'eccellenza d'Alessandro per compiacere a un servo di quella consentisse di privarsene?»), quando fu assassinato il 6 gennaio 1537, sia perché la lettera risponde a un invio di una lettera esistente di Vasari, datata 7 settembre 1535:

> Perché habbiate a cognoscere in parte l'amor, congiunto con la liberalità, in verso di voi, non vi manco di mandar una testa di cera di man del principe e monarcha, unico persequtor della natura, più che umano; desiderando per la cognizione e giudicio, che i cieli vi hanno dotato verso tal' arte, non li vogliate mancare di tenerla presso di voi. Ché per esser voi vero specchio e armario di ogni sorte di virtù, so certo che non può havere maggior ornamento che il vostro, sì che so, che per la vivacità, che in tal bozza si truova mista con il profondo disegno, coverta da sì stratta e mirabil maniera, non li mancarete d'acarezzarla. E vi dico, che ho durato una fatica estremissima a cavarla d'onde era, solo perché interviene che chi ha tali cose, ben che non se ne intenda, per il nome ha caro haverle e anche per l'appetito delle comune genti il desiderarle. Et siate certo che se io non avevo lo appoggio e favor del mio gentilissimo messer Girolamo da Carpi, dubitavo di non poterla cavar di quà. Come si sia, ve la dono e mando e non mi curo di privarmene per farvi presente d'una tal cosa; ché mi ha dato tanto di dota il cielo, che certissimo conosco, che è meglio allogata che a me; perché se voi vi imaginate benissimo l'animo mio verso voi, se io ne ho fatto di me un presente a voi, per questa ne siate certo.

[640] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 493-494.
[641] Ivi, VI, 1987, p. 64.

> Adunque avendo me, avete anche le cose mie, sì che non farò più cerimonie fratine. Apresso anchora, perché non dicesti, che io non mi fossi ricordato dello orecchio e le altre cose, insieme con un disegno d'una Santa Caterina, bozzata pur di sua mano, in un guluppo vi mando, e delle altre cose mie sempre n'harete, perché essendo mediocre e vostre, non è difficile haverne come delle divine e perfette. D'il che vi ricordo, non usando prosuntione, quel che nell'altra mia vi scrissi del ritratto vostro; e mi struggo in aspettarlo e ne fo conto inestimabile per la presenzia vostra e per la pittura e favore e così delle altre opre vostre in stampa, legate e sciolte, per farne parte a chi vi dissi. E così se avessi riceuto iscritto che vi pesassi, mi saria caro, ché per dirvi appieno, io non studio e leggo e adoro se non le cose di voi. Il nostro corriero, buon compagno amorevole, le porterà con quello amore che ha portato le altre cose vostre, e fateli carezza perché vi porta una affettione grandissima, e ha martello, quando io dò lettere ad altri. Circa de' fatti, de' vostri danari non mi è pervenuto nelle mani per ancora l'altra, che aspetto d'ora in ora da voi, che mi penso, non possa stare a arrivare; e subito hauta, visto quel che contiene, di tanto quanto mi direte non mancherò. Ben è vero, che doppo la partita mia d'Arezzo ho riceuto lettere da vostra sorella, d'il che ho risposto, che fin che io non ho lettere da voi, non son per moverli. Non vi sia grave il basciar in nome mio la mano al gentilissimo messer Tiziano. E diteli, che io lo adoro e, possendo, son sempre al suo servizio, e che io lo aspetto con più desiderio che i poveri la minestra per la festa di Santo Antonio. Il reverendissimo Marzi e messer Girolamo, il signor Allessandro e messer Bernardino vi si raccomandano, e io insieme; d'il che son sempre al servizio vostro, pronto e parato come un prete novello.
> Di Fiorenza alli VII di settembre MDXXXV[642].

In questa lettera Vasari parla della *Santa Caterina* di Michelangelo e della «testa di cera di man del principe e monarcha», cioè la testa del modello di *San Cosma* – erroneamente creduta in creta da Aretino –, per la quale «ho durato una fatica estremissima a cavarla d'onde era, solo perché interviene che chi ha tali cose, ben che non se ne intenda». E l'unico possessore della testa di *San Cosma* era colui che doveva tradurre il modello dalla cera al marmo, cioè Montorsoli.

Le differenze tra i materiali plastici dei modelli aiutano la comprensione delle fasi d'ideazione della scultura del *San Cosma*. Nella vita di Michelangelo, Vasari afferma che il maestro fece: «a ciascuno i modelli in bozze di terra». La prima invenzione michelangiolesca fu modellata in terra e fu ingrandita dai due collaboratori, operanti nello stesso studio del maestro; nel caso del *San Cosma*, Montorsoli: «fece un modello grande di quella figura, che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti, anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari fra le sue più care cose». Eppure, Vasari inviò ad Aretino una testa in cera che il letterato descrisse come ben definita, anche se dal disegno di Tintoretto manca l'espressività e la voluttuosità

[642] Frey 1923-1930, I, 1923, pp. 36-37 lettera XIV.

dei riccioli scolpiti. Evidentemente Michelangelo rimodellò la primitiva idea della testa del santo attraverso un'ulteriore modelletto in cera. Quindi intervenne direttamente sul modello grande eseguito da Montorsoli, cambiandone la testa e le braccia, ma non per incapacità del frate scultore, bensì per maturazione di un'idea differente da parte del maestro. Entrambi i modelli michelangioleschi rimasero sotto il controllo di Montorsoli. La testa in cera fu poi mandata da Vasari ad Aretino nell'estate del 1535, mentre il modello grande in terra rimase nello studio del frate finché questi non concluse il resto della composizione (oppure eseguì soltanto la rinettatura) nella seconda metà del 1537: «Così dunque condottosi da Napoli a Fiorenza, gli fu sùbito fatto intendere dalla signora donna Maria, madre del duca Cosimo, che egli finisse il S. Cosimo che già aveva cominciato con ordine del Buonarroto per la sepoltura del magnifico Lorenzo Vecchio. Onde rimessovi mano, lo finì»[643]. In questo modo la scultura, le cui prime idee risalivano al 1533, fu conclusa verso la fine del 1537 e fu collocata nella Sacrestia Nuova nel 1559[644].

La "mancanza di intendimento" del frate non deve essere riferita a un'ignoranza tout-court, ma piuttosto a una pratica consuetudinaria di lavoro coi bozzetti, che non permetteva di cogliere il culto dell'oggetto stesso in quanto passaggio verso il marmo. Anzi, se Vasari fece fatica a convincerne Montorsoli a privarsene fu proprio perché lo scultore «per il nome ha caro haverle». Inoltre, sebbene non siano attestate relazioni intellettuali o stilistiche tra Montorsoli e Girolamo da Carpi, è molto plausibile che i due artisti si fossero incontrati nella primavera del 1535, poiché il pittore era di stanza a Bologna e il frate scultore seguì il capitolo generale nella vicinissima Budrio dopo essere stato a Bologna, come riferisce lo stesso Vasari: «Avendo poi inteso in Ferrara et in Bologna che i suoi frati de' Servi facevano capitolo generale a Budrione»[645].

In conclusione, la vicenda della testa del *San Cosma* dimostra come la familiarità tra Montorsoli e Vasari permise all'aretino di donare il bozzetto a Pietro Aretino. Nella Giuntina, la segnalazione della testa in casa Vasari ad Arezzo è un'ulteriore riprova dei legami tra i due artisti. Inoltre, il lessico usato da Vasari nella lettera del 1535 riporta a un ambito ecclesiastico («cerimonie fratine», «pronto e parato come un prete novello»), colmo di ironia in quanto indirizzato a un mangiapreti come Pietro Aretino, ma che al contempo attesta una consuetudine con certi ambienti.

Oltre a quanto presentato, nell'epistolario di Vasari si rintracciano ulteriori riferimenti ai Servi di Maria, come Vasari che si informa sulla salute di Faldossi o di Bonucci oppure aggiorna Pietro Aretino sui lavori di Montorsoli, condivide con lo scultore l'avversità a Pier Francesco Riccio e si

[643] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 497.
[644] Bietti 2024, p. 146.
[645] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 495.

preoccupa della sede dell'Accademia del Disegno[646]. Infine, l'ultimo frate servita che intratteneva rapporti documentati con Vasari richiede un apposito approfondimento, sia come religioso (o anti-religioso) che come azzardato editore, teorico delle accademie e letterato fiorentino di prim'ordine: Anton Francesco Doni.

3. Frate Valerio, ovvero Anton Francesco Doni servo di Maria.

Che Doni fosse al centro dei principali dibattiti intellettuali del milieu culturale e artistico della Maniera moderna è fuori di dubbio. I suoi numerosi scritti dimostrano che si intendesse di editoria, incisione, musica, poesia, pittura, scultura, sfragistica e anche di accademie e del paragone tra le arti. Aveva contatti con artisti di prim'ordine in tutta Italia, come Michelangelo Buonarroti, Bartolomeo Ammannati, Francesco Salviati, Marcantonio Raimondi, Enea Vico, Giovan Angelo Montorsoli, Silvio Cosini, Giorgio Vasari, Paolo Pino e Jacopo Tintoretto[647]. Conosceva bene gli ambienti artistici fiorentini, romani e veneziani; contattava letterati di chiara fama come Pietro Aretino, Giovan Battista Gelli, Pier Francesco Giambullari, Fausto Sozzini e Ludovico Dolce e alcuni esponenti della corte medicea, quali Lellio Torelli, Benedetto Varchi e lo stesso granduca Cosimo. Si è scritto moltissimo su Doni editore e critico d'arte, letterato e accademico. In questa sede, per non disperdersi nella vastità della sua produzione e della bibliografia a lui riferita, ci si focalizza soltanto sull'esperienza di Doni come frate Servo di Maria e sulla sua figura come utile precedente per la fondazione dell'Accademia alla Santissima Annunziata.

Fino a che punto si può parlare di Doni come Servo di Maria? Per un erudito come Giovanni Gaetano Bottari era improprio parlare di Doni servita, per via delle imprecisioni nel *Catalogus scriptorum florentinorum* di Poccianti e delle reticenze negli *Annales* di Giani[648]. Da tale *damnatio*, l'esperienza religiosa di Doni è sempre stata liquidata come un atto estremo anche per un eccentrico della sua portata e in aperto contrasto con la sua verve laica. Pensare a Doni come frate è stato un esercizio troppo complesso per tutta la critica, che ha sempre preferito evitare di interrogarsi sulla sua educazione. A pensare che l'esperienza religiosa di Doni sia un incidente di percorso si cade in un

[646] Frey 1923-1930, I, 1923, pp. 70-73 lettera XXII, pp. 736-741 lettera CDII; ivi, II, 1930, pp. 2-3 lettera CDXIV, pp. 511-513 lettera DCCXXXV. Sulle sedi dell'Accademia: ivi, I, 1923, pp. 687-690 lettera CCCLXXXVI, 704-711 lettere CCCXC e CCCXCI. A questi contatti si potrebbe aggiungere l'attribuzione del profilo architettonico della chiesa di Santa Mara della Quercia a Lucignano, chiesa servita la cui fabbrica è stata attribuita a Vasari: cfr. Conforti 1993, p. 220.
[647] Rossi 2012.
[648] Girotto 2013 ripercorre puntualmente il percorso storico della critica doniana tra Settecento e Ottocento, ma anche lui non si sofferma ulteriormente sulla sua formazione servita.

tranello ideato dallo stesso Doni. Per esempio, la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* vi incappa appieno:

> entrò nell'Ordine dei serviti presso il convento dell'Annunziata, con il nome di fra' Valerio, e lo abbandonò, trasferendosi a Genova, nel 1540, insieme con lo scultore Giovanni Angelo Montorsoli: il D. sarà a lungo perseguitato dall'ossessione del suo *status* religioso, che spesso si sfoga in acri e mordaci termini antipreteschi ("l'esser con la chierica puzza a tutti", lettera all'Aretino del 28 apr. 1543) e gli fa preferire la confessione di un'irregolarità ("se voi mi fiutaste, non so nulla di sere, ma puzzo piuttosto di pazzo", lettera a B. Stampa del 13 nov. 1543)[649].

Anche Mario Pepe sottovalutava ampiamente il quarto decennio del secolo: «Il decennio tra il '30 e il '40 non ci fornisce fatti rilevanti per la nostra indagine: dopo il '35 per breve tempo fu frate nell'ordine dei Servi di Maria ed abitò nel convento della Santissima Annunziata, dove certamente conobbe Montorsoli. Poco chiari sono i fatti relativi alla sua professione religiosa, specie per quanto riguarda le ragioni che lo indussero ad abbandonare l'ordine»[650].

In realtà, se si partisse dai presupposti offerti dal convento fiorentino, quell'esperienza sarebbe stata alquanto formativa. Illuminare questo periodo oscuro della vita di Doni giova sia alla sua figura che alla Santissima Annunziata e permette di comprendere i legami di quel periodo e le cause dell'abbandono dell'abito. Senza la sua esperienza da religioso non esisterebbe un Doni letterato, accademico e – perché no – anche anticlericale.

Anton Francesco Doni nacque a Firenze il 16 maggio 1513 da Bernardo di Antonio. Tutte le sue biografie critiche partono dal 1540, sorvolando la sua gioventù proprio per la mancanza di attenzione al suo soggiorno alla Santissima Annunziata. Eppure, non molto tempo dopo la morte di Doni, avvenuta nel 1574, due fonti a stampa riportarono chiaramente il suo passato servita. Il primo testo è il *Catalogus scriptorum florentinorum* di Michele Poccianti, uscito postumo nel 1589, dove alla voce Doni è affiancato il titolo «olim O. S. B. M. V.»[651]. Nel 1592, nel prologo dell'*Anatomia della Zucca*, Girolamo Giovannini fu più descrittivo:

> e poi che li denti mascellari hebbe mutati, elesse di star nott'e giorno nelle stanze che in detta città [Firenze] fanno la sinistra sponda, all'Annunciata, et ivi di bruno et alla longa vestir se stesso, in compagnia de' molti, nel concetto de' quali arrivò a così fatto scaglione che puotè insegnare al Cardinale d'Arezzo, morto questi giorni adietro [Stefano Bonucci, morto il 2 gennaio 1589]. Ma parendogli, dopo i molti anni,

[649] Romei 1992, p. 158.
[650] Pepe 1970, pp. 13-14. Recentemente, soltanto Candela 1993, pp. 32-34, ha provato a considerare l'esperienza fratesca di Doni, ma soltanto per rintracciarvi una duplicità caratteriale e una sostanziale genuinità delle relazioni coi frati.
[651] Poccianti 1589, pp. 19-20.

che l'habito fusse lugubre, e che l'impedisce a non poter gire pe' fanghi, senza timore de non macchiarsi, lo depose e fece un salto così fatto, restando di vivere sotto la volontà de' altrui e mettendo se stesso alle leggi sole del suo libero arbitrio[652].

Evidentemente, queste due fonti contemporanee alla maturità del letterato non sono state sufficienti a sollecitare approfondimenti da parte degli studiosi. Soltanto Salvatore Bongi ripercorse con discreta lucidità l'esperienza servitana di Doni. Vale la pena riportare per intero il passo, essendo l'ultimo studio critico a riguardo, pur risalendo a metà Ottocento:

> Difatti il Doni, ispirato, non sappiamo bene se da un'intima volontà, o da un capriccio o dagli altrui consigli, vestì l'abito dei Servi di Maria e si ritrasse nel monastero dell'Annunziata della sua patria. È vero però che, siccome ben presto abbandonò questa religiosa professione, così mai fu da lui accennato nei suoi libri a tal parte della propria vita: come colui che dell'essere stato frate e poi forse fuggito dal convento non si dovette curare che la notizia fosse propalata, o si vergognava di rammentarlo quando viveva al secolo e liberissimamente. Solo una volta finge che una importunissima cicala dimandi «se il Doni era stato "frate"»; ma la risposta manca, ed egli par che si sdegni della interrogazione. Con tutto ciò, non ostante questo artificioso silenzio, è certo che il Doni entrò e visse per un tempo in quel chiostro. I primi scrittori che facessero testimonianza del fatto, poi ripetuto da tutti, furono Girolamo Gioannini o Giovannini bolognese nel prologo che fece alla Zucca, ed il Poccianti, che era religioso nel medesimo convento, nel catalogo degli scrittori di Firenze. E noi possiamo aggiungere che in un repertorio di scrittori dell'Ordine de' Servi, il quale compilato da alcuno di quei padri si custodisce tuttavia in detto monastero, oltre esservi iscritto il Doni, è riportata una citazione di un più antico registro di frate Agostino Bonucci, dalla quale impariamo che il nome assunto da lui nella religione fosse quello di fra Valerio. [Riporta il passo di Giovannini] [in nota: Il Giani nella sua opera sulla Religione dei servi di Maria non mentova giammai il nostro autore; e ciò rimarrà naturalmente spiegato quando si osservi che la sua uscita dall'Ordine e la vita che posteriormente condusse, furono tali ragioni da renderne indegna ed inopportuna la memoria in quelli annali monastici]. Però con tutto questo progresso da lui fatto fra quei religiosi, e l'esservi stato eletto ad insegnare altrui, ben presto mostrò quanto poco fosse tagliato a condur quella vita; giacché o venutagli meno la vocazione abbandonò il convento di sua volontà, o resovisi colpevole di qualche intollerabile indisciplina, dovette fuggire. Il Giovannini, colle parole che seguono il passo ora riportato, appoggierebbe la prima supposizione; raccontandoci che solo il desio di libertà e la noia di un abito cosi lugubre, mossero il Doni a deporlo ed abbandonare il convento. Ma non fu il Giovannini bene informato, o nello intendimento di difendere la memoria dell'autore che per lui s'illustrava, parlò con poca sincerità, se fu fondata la voce sinistra che corse in proposito ed a noi tramandata da Alessandro

[652] Giovannini 1592, c. 5v.

> Zilioli. Costui nella sua storia dei poeti volgari (veramente straricca di notizie curiose e recondite) che trovasi solo a penna e che noi citiamo sull'esemplare della libreria di s. Marco in Venezia, dopo avere brevemente parlato delle cose fatte e scritte dal Doni, esce in queste parole: «La prima vita del Doni fu religiosa e per molti anni modesta trattenendosi nel monastero di s. Maria de' Servi in Firenze patria sua, ma cambiando pensiero dopo alcuni anni, apostatando se ne fuggì dal convento.... Dicesi ch'egli si partì dalla Religione per tema di castigo essendo incolpato che avesse corrotto i fraticelli de' quali «egli era custode». E veramente nell'ostinato silenzio del Doni si potrebbe scorgere una conferma di quanto raccontò lo storico veneziano, che cioè l'abbandono del convento non avvenisse senza alcuna ragione poco onorata per lui[653].

Se la critica letteraria ha evitato l'argomento, i Servi di Maria mantennero la memoria storica di Doni quale frate Valerio. Il «repertorio di scrittori dell'Ordine de' Servi» consultato da Bongi altro non è che la *Selva litteraria* di Giacinto Alberti, scritta intorno al 1686, nella quale è dedicato un sintetico profilo di scarso valore biografico ma interessante in quanto Doni fu inserito tra gli autori serviti[654]. Similmente, altre notizie di seconda mano si ricavano dagli *Spogli Tozzi* e dal *Catalogus scriptorum antiquorum Ordinis Servorum B. M. V*. di Callisto Palombella. Tra queste fonti, soltanto gli appunti di Tozzi offrono notizie utili. In questi si comprende la scelta del giovane Doni di entrare in convento, cioè la presenza di un suo zio, infatti, nell'anno 1528 è segnato: «Valerio Doni novizio» e «Antonfrancesco nipote di fra Lorenzino accettato e veste il dì di san Girolamo di settembre, part. [libro dei partiti] a 340»[655].

Infine, l'inedita ricerca nelle fonti archivistiche ha confermato definitivamente la presenza di Anton Francesco Doni alla Santissima Annunziata come frate Valerio, chiarendone ruoli e durata. Anton Francesco compare nelle segnature del convento a partire dal 5 giugno 1527, quando è ancora un giovinetto laico che sapeva scrivere e faceva le veci di alcuni professionisti: «Io Antonio Francesco fo fede chome Michelino à.ricevuto soldi 7 per commissione di legne, a dì 5 di giugnio 1527», ripetendo la formula in altre quattro occasioni, fino a marzo 1528, quando siglò la ricevuta per suo padre Bernardo, eliminando così il dubbio di eventuali omonimie[656]. La sua bella grafia è facilmente attribuibile quando, a partire da maggio 1529 compare «frate Valerio», una presenza costante fino ad aprile 1534[657]. Un altro faldone integra il noviziato di Doni, secondo quanto detto da Tozzi: il 5 ottobre 1528 «frate Valerio di Bernardo» deve pagare le proprie calzature e, nel 1533, Valerio di Bernardo ha 21 anni, coerentemente alla sua data di nascita[658]. Durante il suo periodo religioso Doni

[653] Bongi 1852, pp. IX-XII.
[654] BNCF, Conv. Soppr. A.VI.1257/II, f. 67r.
[655] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*; Palombella: AGOSM, Misc. 1889, 14, ff. 57-60.
[656] ASF, CRSGF, 119, 1053, ff. 13v, 14v, 15r, 22r, 28v.
[657] Ivi, ff. 44r, 110v, 123v, 126v, 128v, 136v, 139r, 147v.
[658] ASF, CRSGF, 119, 200, ff. 256v-257r, 574v-575r.

coltivò anche altri legami, come quello con Baccio Bandinelli, per il conto del quale fu mandato a Siena il 10 gennaio 1530[659]. Negli anni di Doni nel convento servita vi furono altri due frati Valerio: il primo si qualificava ogni volta come Valerio da Verona, distinguendosi chiaramente dal nostro[660]; il secondo chiarisce l'antico errore compiuto da Giovannini nel reputare Doni maestro dei novizi a partire dal 1534 («puotè insegnare al Cardinale d'Arezzo [Stefano Bonucci, effettivamente arrivato all'Annunziata nel 1534]»). Il frate Valerio *magister novitiorum* a partire dal 1534 è un certo Valerio di Bartolomeo, dalla grafia molto simile a quella di Doni, ma poco più anziano di lui, essendo novizio nel 1523 e frequentemente attestato nelle carte conventuali[661]. Perciò Doni non ricoprì alcuna carica di rilievo in convento ed è probabile che godesse di una certa autonomia di spostamento, come testimoniato dalla richiesta di Bandinelli[662]. Bisogna rammentare che moltissima critica doniana ha letto in questo riferimento bandinelliano – nient'altro che un appunto del *Memoriale*, un testo scritto nel 1551 – la prima attestazione del giovane Doni, unico appiglio per uscire dall'oscurità delle sue origini e, soprattutto, testimonianza di una sua residenza presso la dimora dei Bandinelli fiorentini[663]. I documenti conventuali qui citati smentiscono tutto ciò: Doni era di stanza all'Annunziata di Firenze e l'incarico di messaggero da parte di Baccio Bandinelli dovrebbe essere interpretato come un favore personale, non una missione istituzionale frutto di un'ospitalità consolidata. E che Doni avesse una parentela con Bandinelli si poteva intuire dalla moglie dello scultore, Jacopa Doni, per l'appunto.

Non è nota la data precisa del suo abbandono dell'ordine ma, nella lettera del 3 giugno 1543, mandata a Giovan Angelo Montorsoli, Doni preambolò: «Sono già passati XX mesi che noi facessimo la dipartenza di Genova, voi a Napoli e io a Milano»[664]. Quindi, Doni dovette seguire lo scultore a Genova da Firenze, partendo dal capoluogo ligure nell'ottobre 1541. È lecito pensare che l'abbandono sia avvenuto tra il 1540 e il 1541, nonostante l'unico documento ufficiale dell'ordine è un'inedita notizia nel *Registro* del priore generale Agostino Bonucci, nel quale si riporta: «Li priore concessem fuerunt priori, ex conventii Florentiae de bonis fratris Valerii apostatae», all'anno 1544[665]. L'abbandono avvenne sotto il generalato di Dionisio Laurerio, in carica da maggio 1535 a novembre 1542, quando morì. E le cause di tale abbandono si rintracciano nel testo che riporta la disputa sulla durata della carica del generalato, già esaminato nel primo capitolo di questa tesi. Nel dibattito conservatosi così si espressero Naldini: «Sotto il generalato di maestro Dionisio, che fu poi cardinale,

[659] Così il *Memoriale* di Bandinelli: «et havendo pregato il detto messere Antonio Francescho Doni a volerne portarle e proccurarne la speditione, e così lo spedij a' 10 di gennaio 1530», BNCF, Palatino, Bandinelli, 12, f. 15r.
[660] ASF, CRSGF, 119, 1053, ff. 158v, 162r; ASF, CRSGF, 119, 200, ff. 549v-550r.
[661] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*. Altre notizie in ASF, CRSGF, 119, 1053, ff. 8v, 84v, 85v, 91v, 97v, 101r, 115r, 131r, 135r, 146r, 150v, 151v, 159r, 188r; ASF, CRSGF, 119, 200, ff. 71v-72r, 138v-139v.
[662] Da questo dato cadrebbero anche le accuse di corruzione sui giovani frati, riferite nel brano di Bongi.
[663] Pepe 1970, pp. 12-13; Romei 1992, p. 158.
[664] Per esempio, in un elenco dei frati in convento il 12 giugno 1541 non vi è alcun frate Valerio: ASF, CRSGF, 119, f. 151r.
[665] AGOSM, Reg. PP. Gen., 25, f. 29r.

si tenne conto che uscirno più di sessanta frati simplici» e Gabbiano: «uscirono duecento frati et fra questi molti segnalati, overo restando pure dentro, di far seditioni contra il capo per abbassarlo, di macchinare contra la salute di lui». I malumori sotto Laurerio assunsero i contorni di una faida intestina ed evidentemente Doni fu una delle tante vittime di una gestione del potere opaca e personalistica. E Doni fu la vittima più illustre, forse uno degli animi più sensibili e rimasti più feriti da tali circostanze, ma anche l'unico che fece di tale rovina un punto di partenza. Le critiche alle ambizioni, alle manovre e agli sprechi mosse dagli oratori nella disputa sulla carica triennale integrano molto bene le posizioni in materia religiosa di Doni. A questo punto non ci si stupisce se frate Valerio diventò un fiero anticlericale e quella che sembra un'ambigua posizione religiosa assume una nuova coerenza. Da un lato, vi è una parte rigorosa e ortodossa, dove Doni assurse a difensore della fede, come nella *Dichiaratione sopra il XIII capitolo dell'Apocalisse* (Venezia, Giolito, 1562) ove attacca ferocemente i luterani e definisce Lutero: «animale mostruoso et dannoso alla Santa Sedia, et Fede in Christo». Ma, in lui, convive una parte critica verso il clero, evidente in alcune icastiche lettere, nella *Lettera a Bonaventura da Brescia sulle qualità dei frati (o il caos*) (1547), destinata al frate francescano Bonaventura Torrigiani, o nelle lettere a Messer Bartolomeo e al Predicatore, fortemente ironiche sulle consuetudini dei religiosi (Appendice 3). Dalla lettura di queste, dopo aver compreso i motivi dell'abbandono religioso, emerge che l'anticlericalismo di Doni non è di stampo machiavelliano o aretiniano – quindi politico *tout court* – bensì è una profonda lacerazione intima, frutto di una cocente delusione verso la vita religiosa, che in Doni si espresse attraverso fiammanti attacchi contro la dissolutezza dei frati, che intendevano richiamare i religiosi al loro adempimento di perfezione spirituale piuttosto che fermarsi alla meschinità materiale[666]. Le sue critiche non lambiscono gli aspetti teologici o politici della Chiesa ma si concentrano soprattutto sulla vita dissoluta e sul materialismo che caratterizzavano alcuni ambienti conventuali all'epoca, condizioni ben note anche alla Curia romana e che spingeranno Paolo IV a richiamare i religiosi a più solida vita spirituale.

La presenza di Anton Francesco Doni alla Santissima Annunziata fu tutt'altro che un'esperienza limitata e casuale: dovettero essere dodici anni intensi, dal 1528 al 1540, ove il giovane Doni visse accanto a Montorsoli, ai due Bonucci, a Faldossi, a Naldini, conobbe Vasari e frequentò la ricca biblioteca conventuale, grazie alla quale maturò la sua vasta erudizione. Ma cosa significò per Doni essere stato servo di Maria? In che modo tale esperienza influenzò la nascita dell'Accademia del Disegno 25 anni dopo? Innanzitutto, è bene sottolineare che il periodo da religioso non dovette essere così tremendo, anche grazie a una cerchia di amicizie con le quali rimase in contatto dopo l'apostasia.

[666] Un simile discorso è fatto anche in Maffei 2004, pp. 209-219, dove la pittura è richiamata a una proficua austerità di costumi.

Le lettere che Doni mandò ai frati all'inizio della sua avventura sono più significative del previsto, a testimonianza di una positiva relazione coi singoli frati di cultura. Pubblicò sette lettere destinate a frati serviti, una a Gabriele Anguissola, una a Zaccaria Faldossi, due ad Agostino Bonucci e tre a Giovan Angelo Montorsoli. Questi ultimi tre frati sono un gruppo omogeneo all'interno del convento, ai quali andrebbero aggiunti almeno Stefano Bonucci ed Eliseo Biffoli, e ne rappresentano la gestione del potere conventuale.

La lettera ad Anguissola è un breve sermone, dal contenuto poco rilevante ma significativo nel dimostrare l'ortodossia di Doni e la sua capacità di elaborare un pensiero teologico regolare. Anche la lettera a Faldossi, datata al 1545, si chiude con riflessioni teologiche. Meno riverente rispetto ad Anguissola, già priore generale dell'ordine, la lettera a Faldossi è più confidenziale ed esplicita meglio la sua rabbia sommessa, rivolta anche al contesto accademico pisano, del quale Faldossi era esponente (Appendici 4.1 e 4.5).

Il suo debito formativo verso la Santissima Annunziata, verso i confratelli più colti e, soprattutto, verso la ricchissima biblioteca conventuale è riassunto nelle poche righe mandate ad Agostino Bonucci, allora priore generale. A costui, che dovette essere il suo insegnante di materie umanistiche in convento, Doni si rivolge con somma riverenza e profondo rispetto e gli dedica il secondo libro di *Lettere* e parte della *Libraria* (Appendici 4.6 e 4.7).

Accanto ai frati, vi sono anche i contatti con Vasari, ben noti e di vecchia data, si pensi al poscritto che Ludovico Domenichi inviò a Vasari il 15 ottobre 1547: «M'era scordato dirvi, che il Doni vi si raccomanda molto e ha finito le sue lettere; dove ha ritratto la vostra sala sulle grazie e avvi fatto onor, come meritate»[667]. Soprattutto, Vasari aveva previsto che la prima edizione delle sue *Vite* fosse stampata da Doni, come riporta Miniato Pitti, che però suggerisce un passaggio editoriale alla stamperia di Lorenzo Torrentino, come effettivamente accadrà: «Se voi non havete publicato anchora la vostra istoria della Pittura et la vogliate stampare, quel fiammingo che ha ritto la stampa qua ha di bellissime lettere, altra cosa che di Venetia et Doni»[668].

Il nodo centrale dei rapporti tra Accademia, arti figurative e Servi di Maria si rintraccia nelle tre lettere a Montorsoli (Appendici 4.2-4.4)[669]. Ognuna di esse è di fondamentale importanza sia per la comprensione della relazione intellettuale e amicale che scorreva tra i due, sia per l'assoluta centralità dell'artificio artistico sotto l'egida di Michelangelo e dell'antico. Nella prima lettera passa in rassegna tutti i principali traguardi scultorei di Montorsoli e nella terza gli racconta le sue edizioni stampate e in previsione, costruendo un parallelo tra le due attività, seppur a dieci anni di distanza. Ma sopra

[667] Frey 1923-1930, I, 1923, pp. 202-205 lettera XCIX.
[668] ASA, AV, 14, ff. 109r-109v, in Frey 1923-1930, I, 1923, pp. 217-218 lettera CIX. Sulle vicende tipografiche di Doni cfr. Masi 2013.
[669] Doni parla di Montorsoli anche nella lettera a Michelangelo: «ben si può gloriare chi vi seguita con tanta riverenza», Pepe 1970, p. 91.

ogni discorso è la seconda lettera, altrimenti nota come *Diceria del Disegno*. In questa lettera, che introduce al *Disegno*, è stato visto il cuore ermeneutico delle teorie artistiche di Doni, teorizzazione della Maniera moderna e prodromo fondamentale per le *Vite* di Vasari e dell'Accademia del Disegno. Al netto di tutte le considerazioni possibili sulla Maniera, il Disegno e il fondamento divino di questo, le idee neoplatoniche sull'Idea espressa dall'atto di disegnare e la centralità della figura di Michelangelo, in questa lettera è evidente la triangolazione Doni-Vasari-Montorsoli che precorre sia le *Vite* che l'Accademia del Disegno. Nella *Diceria del Disegno* sono elencati i presupposti fondamentali per i cambiamenti del decennio successivo: primato del Disegno, culto di Michelangelo, paragone tra le arti, sorgente divina dell'ispirazione. Sebbene la critica abbia voluto leggervi presenze, anche corrette, di vicinanze a Baccio Bandinelli e a Pietro Aretino[670], preme sottolineare in questa sede la centralità della Santissima Annunziata, che si riscontra anche nella lettera ad Alberto Lollio. Questa descrive in sintesi i principali capolavori sparsi per Firenze e al complesso servita dedica più spazio degli altri monumenti:

> Et andrete alla Nuntiata che anchora che sia tardi havrete la messa et quivi fate pensiero di vedere una Madonna sopra la porta del Chiostro, che è sorella di quella di Michel Agnolo, per pittura favello; dietro al choro v'è una Nunziatina divina, nella cappella degli Scali; un bel triompho del Sacramento per altar grande vedrete, un'bell'organo et buono, una bella cappella sotto con tre tavole dipinte dal frate. Vedrete il convento et due figure, un Moisé et un San Paolo molto belle. La Nuntiata sarà fatica a vederla et difficile. Il Chiostricino pien di pitture (che così si chiama) tutte di mano di valenti pittori. Il Rosso, Iacopo da Pontormo, il Francia et Andrea del Sarto. Come voi havete fornito questa visita, penso che nel rimirar la piazza, la loggia de gl'Innocenti et le case che voi vedrete la polvere del vostro orologio, che sarà giù un pezzo fa; et per mio consiglio v'andrete a riposare[671].

Il tour proposto da Doni poteva essere posto come squisita conclusione del secondo capitolo di questa tesi. In poche righe vi sono riassunte le grandi novità della Maniera moderna fiorentina e quanto la chiesa svetti nel panorama cittadino. Per Doni la grandezza di Michelangelo si può riscontrare alla Santissima Annunziata grazie ad Andrea del Sarto, la cui *Madonna del Sacco* è sorella delle sculture del maestro, e a Montorsoli.

Si potrebbe ancora continuare a studiare Anton Francesco Doni servo di Maria e recuperare più di un secolo di esegesi che ha escluso la sua formazione intellettuale soltanto perché avvenuta in convento. Ma al momento bastino questi riferimenti, perché in questa ricerca interessa il punto di vista dei frati verso l'Accademia del Disegno, non l'analisi filologica dei testi di Doni. Si prenda atto

[670] Cfr. Pepe 1998 e Pierguidi 2013.
[671] Doni 1549, c. 48v.

che le sue letture accademiche avevano come fondamento 12 anni di formazione alla Santissima Annunziata, esperienza che non fu un semplice passatempo. L'aver recuperato la sua origine fratesca consolida il ruolo del convento fiorentino: come non è un caso che Doni si fosse elevato a picaresco intellettuale, non è un caso che l'Accademia del Disegno sorgesse alla Santissima Annunziata. Bisogna immaginare che tra il 1533 e il 1536 tre giovani, Vasari, Doni e Montorsoli, discorressero frequentemente intorno al valore del Disegno, delle Accademie, della produzione tipografica. Da questa cerchia non si possono escludere Zaccaria Faldossi ed Agostino Bonucci, destinatari di lettere doniane, ma anche Stefano Bonucci, Michelangelo Naldini ed Eliseo Biffoli non sono estranei al contesto, e pure Baccio Bandinelli, quest'ultimo presente ai Servi di Firenze con la sua monumentale sepoltura. Anche un'altra figura potrebbe essere accostata a questo gruppo, Francesco Soldi Strozzi, indicato nel *Catalogus* di Poccianti come «olim O. S. B. M. V.» e destinatario di tre lettere di Doni negli anni Quaranta. Come Doni, anche lui ebbe un destino da letterato, seppur di minor caratura intellettuale, e anch'egli fu probabilmente una delle numerose vittime della mala gestione di Laurerio, ma non sembra essere una figura dirimente nel panorama artistico contemporaneo[672].

4. «Floreat sempre vel invita morte»: tombe e sepolture di artisti nelle chiese dei Servi di Maria prima della cappella di San Luca

Il progetto della sepoltura di Montorsoli era una novità assoluta grazie all'idea di considerare gli artisti una comunità omogenea, ma la valorizzazione delle sepolture degli artisti non era una novità nel panorama funerario. La fama della sepoltura dell'artista è cresciuta di pari passo al mito della figura dell'artista, culmine delle vicende terrene di anime protese al Cielo e rese immortali dalle loro opere. Prima della Torrentiniana, alcuni artisti ricevettero sepolture degne di riguardo. Per esempio, Beato Angelico fu sepolto nel convento dei domenicani osservanti di Santa Maria sopra Minerva, a Roma, quando stava lavorando per il pontefice, sotto una lastra terragna scolpita da Isaia da Pisa. La salma di Filippo Lippi fu brevemente contesa tra Lorenzo de' Medici, che voleva seppellire il pittore nella cattedrale fiorentina, e i cittadini di Spoleto, città dove Filippo era morto, che riuscirono a tenersi l'artista e a seppellirlo come uomo illustre nella loro cattedrale. Leonardo e Rosso Fiorentino furono sepolti con grandi onori a Fontainebleau, pianti da Francesco I, re di Francia. A Raffaello fu concesso uno spazio nel Pantheon di Roma e la sua morte fu compianta da tutta l'Urbe, senza alcuna distinzione

[672] Sulla figura di Francesco Soldi Strozzi, già frate servita, cfr. Poccianti 1589, p. 72. Per le edizioni delle tre lettere di Doni al suddetto: Ricottini 1960, pp. 380 cat. 9, 387 cat. 249, 389 cat. 362: queste lettere non sono dirimenti ai fini della presente ricerca e non sono ritrascritte in Appendice. Basta scorrere un faldone del convento negli anni di Doni quando era alla Santissima Annunziata per ritrovare una notevole quantità di frati Francesco, per esempio il ASF, CRSGF, 119, 1053, passim.

di ceto. Questi esempi furono puntualizzati nella prima edizione delle *Vite*, per sottolineare che un onorato artista poteva ambire a un'onorata sepoltura. Anche le principali chiese di Firenze erano ricche di dignitose sepolture di artisti, si pensi almeno ai casi di Donatello in San Lorenzo, Lorenzo Ghiberti in Santa Croce, Filippo Brunelleschi in Santa Maria del Fiore, Masaccio al Carmine e Sandro Botticelli in Ognissanti, e non c'è dubbio che questi esempi virtuosi avessero sollecitato i propositi di Montorsoli e di Vasari.

Anche alla Santissima Annunziata vi erano sepolti artisti importanti, alcuni in qualità di privati, altri come confratelli della Compagnia dello Scalzo. Vasari non era ben informato sulle sepolture all'Annunziata, come nei casi di Desiderio da Settignano e di Cosimo Rosselli. Nel primo caso, in entrambe le edizioni, è ripetuto che Desiderio «fu da' parenti e da molti amici accompagnato nella chiesa de' Servi, continuandosi per molto tempo alla sepoltura sua di mettersi infiniti epigrammi e sonetti», quando in realtà fu riposto in San Pier Maggiore nel 1464, non alla Santissima Annunziata nel 1485[673]. L'errore è vistoso anche nel caso del pittore: «Visse Cosimo anni LXVIII, e per una lunga infermità consumato e logoro, finalmente si morì l'anno MCCCCLXXXIIII e dalla Compagnia del Bernardino fu sepellito in Santa Croce». Rosselli morì a 67 anni ma nel 1507, non nel 1484, dopo aver espresso nel testamento di voler essere sepolto «[…] nella chiesa della beata Maria Annunziata di Firenze, nella sepoltura dei suoi antecessori con quell'onore e quella spesa funebre che liberamente sarà decisa […]»[674]. Andrea Ferrucci (1526) e Niccolò Tribolo (1550) furono sotterrati dalla Compagnia dello Scalzo, come ricorda Vasari nella Giuntina: «Andrea si morì e fu sotterrato dalla Compagnia dello Scalzo ne' Servi» e «Visse il Tribolo anni 65. Fu sotterrato dalla Compagnia dello Scalzo nella lor sepoltura»[675]. In questi due casi le notizie sono supportate dai documenti, in modo più esplicito per Ferrucci: «A dì primo [novembre 1526] sotteramo maestro Andrea scharpellino. Sotterossi nella sepoltura de Chompagnia» e «A dì 2 di novembre [1526] lire quatro sono per aver sepellito maestro Andrea scharpellino da Settignano. Portò Zanobi lire 4»[676], mentre per il Tribolo si scopre che seppellì il padre all'Annunziata: «Da limosine questo dì primo di dicembre [1544]. Lire cinque sono per mortorio del padre del Tribolo architettore seco Alberto dipintore contanti cinque, di tutto lire 5»[677].

La sepoltura di Pietro Perugino merita più attenzione perché è noto che il pittore morì a Fontignano nel 1523 per colpa di una pestilenza e fu sepolto in una fossa comune. Ma la sua sepoltura era già pronta alla Santissima Annunziata di Firenze, chiesa a cui rimase legato, come appare dalla ricordanza del 30 luglio 1515: «Ricordo chome questo dì 30 di luglio, noi vendemo, con il

[673] Cardellini 1962, p. 6; Mozzati 2011, p. 233.
[674] Ircani Menichini 2018 ripercorre fonti e bibliografia a riguardo.
[675] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 226.
[676] ACSA, A.17.42, ff. 54v, 74v.
[677] ACSA, A.17.45, f. 156r.

consentimento del nostro padre priore, a Pietro Perusino, dipintore, per sé e sua discendenti, una sepoltura posta in chiesa nel principio dell'andito alla capella de' Falchoneri, al rincontro del pilastro dove è el perghamo, per pretio de' fiorini sei, larghi d'oro in oro, fior. 6»[678]. Nella tomba troveranno riposo una figlia, il 21 febbraio 1533: «facemo uno offitio per l'anima d'una donna di Piero Perugino del quale havemo lire 3. Portò fra Sandro, nostro frate. Lire 3» e la moglie Chiara Fancelli nel 1541[679].

Andrea del Sarto fu un membro importantissimo della Compagnia dello Scalzo e fu altrettanto legato ai Servi fiorentini[680]. Una sepoltura alla Santissima Annunziata, accompagnato dai confratelli e dai frati, non poteva che essere la scelta più consona per il maestro: «e così con assai poche cirimonie gli fu nella chiesa de' Servi, vicino a casa sua, dato sepoltura dagli uomini dello Scalzo, dove sogliono sepellirsi tutti quelli di quella Compagnia»[681]. L'evento è puntualmente registrato dai frati il 29 settembre 1530: «Da limosine fiorini dua [*sic*] d'oro in oro sono per mortorio d'Andreino del Sarto dipintor, questo dì 29 decto, a nostra cera. 14 lire»[682]. Il destino della sepoltura non seguì la sobrietà della funzione funebre:

> Domenico Conti adunque, come non ingrato de' benefizii ricevuti dal suo maestro e disideroso di dargli dopo la morte quelli onori che meritava, fece sì che la cortesia di Raffaello da Montelupo gli fece un quadro assai ornato di marmo, il quale fu nella chiesa de' Servi murato in un pilastro, con questo epitaffio fattogli dal dottissimo Messer Pier Vettori, allora giovane:
>
> > ANDREAE SARTIO Admirabilis ingenii pictori, ac veteribus illis omnium iudicio comparando. Dominicus Contes, discipulus, pro laboribus, in se instituendo susceptis, grato animo posuit. Vixit annos XLII. Obiit Anno MDXXX.
>
> Dopo non molto tempo alcuni cittadini Operai della detta chiesa, più tosto ignoranti che nemici delle memorie onorate, sdegnandosi che quel quadro fusse in quel luogo stato messo senza loro licenza, operarono di maniera che ne fu levato, né per ancora è stato rimurato in altro luogo: nel che volle forse mostrarci la fortuna che non solo gl'influssi de' fati possono in vita, ma anche nelle memorie dopo la morte[683].

[678] ASF, CRSGF, 119, 52, f. 98r.
[679] ACSA, A.17.44, f. 28v; Francisci 2023, p. 21, ripercorre le vicende fiorentine della sepoltura.
[680] Per il Sarto nella Compagnia cfr. O' Brien 2004.
[681] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, p. 393.
[682] ACSA, A.17.44, f. 7r.
[683] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, IV, 1976, pp. 396-397.

La chiusura del passo vasariano indubbiamente spiega una delle ragioni che convinsero Montorsoli e Vasari a promuovere una sepoltura comunitaria per gli artisti. Il secondo deposito sartesco fu eretto nel 1606 da Giovanni Battista Caccini (fig. IV.7)[684].

Fuori Firenze, prima del 1550, due artisti eccellenti scelsero di essere sepolti in chiese servite: Giulio Romano e Parmigianino. Nel primo caso la sepoltura concluse l'ordinaria vita parrocchiale di Giulio Romano, poiché la chiesa di San Barnaba a Mantova era antistante la sua abitazione. Infatti, Vasari non ha riportato particolari aneddoti e non ha riferito neppure la chiesa ove fosse sepolto: «Morì Giulio l'anno 1546, il giorno di Tutti i Santi. E sopra la sua sepoltura fu posto questo epitaffio: ROMANUS MORIENS SECUM TRES IULIUS ARTES / ABSTULIT (HAUD MIRUM) QUATUOR UNUS ERAT»[685]. Il testamento del pittore riporta che «sepelliri et collocari voluit et iussit in ecclesia Sancti Bernabae de Mantua absque tamen aliqua pompa funebri»[686]. Come per Andrea del Sarto, la fama dell'artista non fermò l'eclissi della tomba e, già nel 1730, Johann Georg Keyssler lamentava che non si conoscesse il punto preciso della sepoltura: «Giulio Romano è sepolto nella chiesa di S. Barnaba che appartiene ai Servi di Maria, o frati Serviti; ma a causa delle molteplici alterazioni e restauri di quella chiesa non si conosce il punto preciso dove il celebre artista fu sepolto»[687].

Il caso della sepoltura di Parmigianino è ben diverso, perché non è documentato ma è dettagliatamente narrato da Vasari come l'ultima stravaganza del pittore: «Volle essere sepolto nella chiesa de' frati de' Servi, chiamata la Fontana, lontana un miglio da Casalmaggiore; e, come lasciò, fu sepolto nudo con una croce d'arcipresso sul petto in alto». Si è visto che Vasari non è sempre preciso a riguardo delle sepolture e il racconto ha un carattere più aneddotico che critico ma la levatura del protagonista stimola quesiti. Parmigianino morì a Casalmaggiore il 24 agosto 1540, dopo aver fatto testamento tre giorni prima, il 21, lasciando i suoi beni ai servitori che lo avevano accompagnato in quella città, Giuseppe Zanguidi, Giovan Francesco Strabuchi e Giovanni Battista Barbieri. Oltre a questo appiglio documentario rimangono soltanto le parole di Vasari a supporre che la sua sepoltura fosse nel santuario della Fontana ma non vi sono ulteriori indizi, né a favore, né contro[688]. Il primo e unico atto di riverenza nei confronti della salma fu fatto nel 1846, grazie all'interessamento di Anton Enrico Mortara, Antonio Viglioli e Carlo Marchetti, che nel santuario innalzarono una lasta commemorativa nella quinta cappella *in cornu evangeli* (fig. IV.8). Nel contesto dei Servi di Maria

[684] Grassi 2014, p. 68.
[685] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 82.
[686] Ferrari 1992, II, p. 1166.
[687] Keyssler fu un attento indagatore di tombe di personaggi famosi a Mantova, cfr. Schizzerotto 1981, p. 223. Per i lavori di inizio Settecento nella chiesa di San Barnaba: Pinfari, Signorini 2005, pp. 28-34.
[688] Lo studio di Sanfilippo 2003, pp. 34-35, non rintraccia alcunché, pur esaminando a fondo la presenza di Parmigianino a Casalmaggiore nel 1540 attraverso utili fonti locali.

nella *Vite*, l'aneddoto sulla morte di Parmigianino, pur restando ancora enigmatico, assume un significato particolare: nell'assenza generale di conventi lombardi, questa citazione apre alla presenza servita nel ducato di Milano; inoltre, come già notato, il capolavoro di Parmigianino fu per i Servi di Parma e sembra che Vasari voglia assegnare al Mazzola una spiritualità servitana, pur non riuscendo ad approfondire. Vasari, sapendo che Parmigianino era morto in una città provinciale nel cuore della pianura Padana, volle associare tale morte a qualcosa a lui famigliare? Il santuario della Fontana a inizio Cinquecento viveva un momento di fortuna, grazie alla gestione che i frati avevano imposto. Il santuario sorse nel 1463 sopra una sorgente miracolosa; i Servi arrivarono a Casalmaggiore nel 1456-1457, occupando una chiesetta, dedicata a San Rocco, in precario stato statico, spostandosi nel 1471 nella neonata chiesa di campagna[689]. Che il racconto vasariano sia vero o meno, gli elementi che convinsero l'aretino a scrivere ciò furono molti: una supposta spiritualità servita presente nella *Madonna dal collo lungo*, una familiarità di Vasari con i Servi e la storia del santuario casalasco che in pochi decenni si era imposto come il più importante luogo di spiritualità del territorio.

Tra le due edizione delle *Vite*, prima della fondazione dell'Accademia del Disegno, alla Santissima Annunziata di Firenze furono sepolti altri artisti di chiarissima fama. Bastiano da Sangallo fu sepolto nel 1551: «poi si morì d'anni settanta l'anno 1551, l'ultimo dì di maggio, e fu sepolto nella chiesa de' Servi»[690]. Jacopo Pontormo morì il 1 gennaio 1557 e «Fu sepolto Iacopo nel primo chiostro della chiesa de' frati de' Servi, sotto la storia che egli già fece della Visitazione, e fu onoratamente accompagnato da tutti i pittori, scultori et architettori»[691]. Non si sa se effettivamente il milieu artistico fiorentino fu presente alle esequie – è molto probabile, considerato il calibro del pittore – ma è certo che Vasari volle prefigurarvi l'Accademia del Disegno, il cui primissimo atto pubblico fu traslare il corpo di Pontormo dal quadriportico d'ingresso alla sepoltura comunitaria della cappella della Santissima Trinità.

Infine, la sepoltura d'artista per eccellenza alla Santissima Annunziata è anche l'esempio più prossimo alla fondazione dell'Accademia, cioè la sepoltura di Baccio Bandinelli, così descritta da Vasari:

> Lasciò ancora Clemente molto innanzi un Cristo morto, che è retto da Niccodemo, il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale: le quali statue, che sono assai buone, Baccio pose nella chiesa de' Servi, come al suo luogo diremo. Fu di grandissima perdita la morte di Clemente a Baccio et all'arte, et egli lo conobbe poi che fu morto. […] Mentre che queste cose si andavano preparando,

[689] Muzzi 1994, pp. 10-12.
[690] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 403.
[691] Ivi, V, 1984, p. 333; attestati di morte e sepoltura: «Maestro Jacopo di Lorenzo da Pontormo dipintore morì a dì 2 sepolto nella Nunziata» e «Maestro Jacopo di Lorenzo da Puntormo sepolto nella Nunziata a dì 2», editi in Clapp 1916, p. 284 docc. 28-29.

venne volontà a Baccio di finire quella statua di Cristo morto tenuto da Niccodemo, il quale Clemente suo figliolo aveva tirato innanzi: perciò che aveva inteso che a Roma il Buonarroto ne finiva uno, il quale aveva cominciato in un marmo grande, dove erano cinque figure, per metterlo in S. Maria Maggiore alla sua sepoltura. A questa concorrenza Baccio si messe a lavorare il suo con ogni accuratezza e con aiuti, tanto che lo finì. Et andava cercando in questo mezzo per le chiese principali di Firenze d'un luogo dove egli potesse collocarlo e farvi per sé una sepoltura. Ma non trovando luogo che lo contentasse per sepoltura, si risolvé a una cappella nella chiesa de' Servi, la quale è della famiglia de' Pazzi. I padroni di questa cappella, pregati dalla Duchessa, concessono il luogo a Baccio, senza spodestarsi del padronato e delle insegne che v'erano di casa loro, e solamente gli concessono che egli facesse uno altare di marmo, e sopra quello mettesse le dette statue e vi facesse la sepoltura a' piedi. Convenne ancora poi co' frati di quel convento dell'altre cose appartenenti allo ufiziarla. In questo mezzo faceva Baccio murare l'altare et il basamento di marmo, per mettervi su queste statue; e finitolo disegnò mettere in quella sepoltura, dove voleva esser messo egli e la sua moglie, l'ossa di Michelagnolo suo padre, le quali aveva nella medesima chiesa fatto porre, quando e' morì, in uno deposito. Queste ossa di suo padre egli di sua mano volle pietosamente mettere in detta sepoltura; dove avvenne che Baccio, o che egli pigliasse dispiacere et alterazione d'animo nel maneggiar l'ossa di suo padre, o che troppo s'affaticasse nel tramutare quell'ossa con le proprie mani e nel murare i marmi, o l'uno o l'altro insieme, si travagliò di maniera, che sentendosi male et andatosene a casa, et ogni dì più aggravando il male, in otto giorni si morì, essendo d'età d'anni 72, essendo stato fino allora robusto e fiero, senza aver mai provato molti mali mentre ch'e' visse. Fu sepolto con onorate essequie, e posto allato all'ossa del padre nella sopra detta sepoltura da lui medesimo lavorata; nella quale è questo epitaffio:

D.O.M.
BACCIUS BANDINEL. DIVI IACOBI EQUES
SUB HAC SERVATORIS IMAGINE
A SE EXPRESSA CUM IACOBA DONIA
UXORE QUIESCIT.
AN. S. MDLIX[692].

Grazie alla mensa antistante il sepolcro funge anche da altare. La parte inferiore del monumento è la più sobria, severamente composta, decorata con l'epigrafe ritrascritta nel passo vasariano, che ne marca la commissione. Il gradino d'altare, o meglio la base del sepolcro, è un tripudio di simboli, nei festoni, nei teschi, nei due stemmi del cavalierato di Santiago, nelle eleganti aquile che reggono l'impresa medicea del diamante. Nella parte retrostante i due ritratti di profilo di Bandinelli e della moglie sono l'immagine di un artista assurto alla nobiltà grazie al proprio impegno. Sommitale, il

[692] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 272-273.

gruppo della *Pietà* riporta la composizione a un fine religioso ma, il mancato accostamento di una *Santa Caterina da Siena* e un *San Giovanni Battista* che erano destinati alla composizione, permettono a Nicodemo e al Cristo morto di stagliarsi in un'eroica solitudine, archetipica del dolore di un padre davanti alla salma del figlio. Infatti, come afferma Vasari, il gruppo fu iniziato dal figlio Clemente, premorto a Baccio, ma che vi ritrasse il padre, e nel sepolcro vi riposano le ossa del padre di Baccio, Michelangelo, così che la *pietas* familiare si assimili alla *pietas* di Nicodemo. La *Pietà* è firmata: B. BANDINELL. / H. SIBI SEPVL. / FABRE F.

Molta letteratura è stata scritta a riguardo di questo sepolcro, poiché offre numerosi temi da indagare: la fattura esecutiva, cominciata dal figlio e conclusa dal padre; l'eccellenza della sepoltura, l'unico caso effettivamente riuscito; il richiamo della nobiltà tanto agognata dall'autore, presente negli stemmi; gli affetti familiari, esibiti nei vari ritratti; l'iconografia della *Pietà*, richiamo dei desideri sepolcrali di Michelangelo; la mimesi cristologica; la combinazione di classicismo e di naturalismo, dagli eleganti festoni ai macabri teschi (figg. IV.9-11)[693]. In questa sede interessa soprattutto rimarcare le aspirazioni che Bandinelli aveva nel costruirsi una sepoltura che soddisfacesse le sue ambizioni. Secondo il racconto vasariano la cappella Pazzi alla Santissima Annunziata fu più un compromesso che un obbiettivo. E, in effetti non fu facile per Bandinelli ottenere lo spazio per la sepoltura, non tanto per la questione del patronato Pazzi, risolta agevolmente con l'intervento di Eleonora di Toledo, quanto per la ritrosia che i frati ebbero verso di lui, in primis Zaccaria Faldossi. Tonini editò una lettera di Lelio Torelli a Cosimo I del 13 novembre 1558, che esplicitava i dubbi dei frati:

> El priore et frati della Nuntiata con molta reverentia gli fanno intendere per il presente memoriale, come più volte et in diversi tempi hanno havuto ragionamento col cavaliere Bandinello di darli un luogo per la sua sepoltura, da ornassi da lui con alcune statue di marmo; et frescamente dice detto Cavaliere havenne parlato con V. E. che il luogo particulare in el mezzo della chiesa a quelli scalini che menano al piano del altare del Sacramento, et che lei gli rispose, io voglio vedere: ond'egli in su questa parola ha disegnato in detto luogo mettere una Pietà di amrmo; ma però non fermarla, acciò che 'l popolo possa fare iuditio insieme con V. E. se questa opera impedisce la chiesa, e se questo luogo è troppo honorato, per chè i sepolcri de Papi soli si mettono in mezo delle chiese; e' frati gli hanno risposto che non voglono far niente senza el consiglio et parere di V. E. Ill.ma et de mag.ci s.ri operaj; et la suplicano detti frati che la ci habbi considerazione come son certi che 'l ha, acciò non habbia a intervenire di questa opera come di quella del vescovo de' Marzzi; che se ne mormorerà da i popoli fino al dì del juditio.
>
> [altra mano: Non è luogo conveniente ed impedisce ogni cosa, né è da lui né da nissuno].

[693] Cfr. Vossilla 1996 e Vossilla 2002.

Lelio T., 13 9bre 58[694].

Dalla lettera di Torelli emerge come il primissimo approccio di Bandinelli all'impresa fu alquanto tronfio e supponente e non si ingraziò i giudizi della comunità conventuale, che rimase sempre alquanto sospettosa nei suoi confronti, pur concedendogli la possibilità di avanzare nei lavori. Una trentina di voci documentarie, raccolte da Louis Waldman nel suo regesto bandinelliano, raccontano le vicende della sepoltura, a partire dalla lettera di Torelli appena citata fino al rinnovamento della cappella da parte di Francesco Bandinelli a marzo 1715[695]. I frati vietarono più volte i maestosi progetti dello scultore, contrapponendovi i progetti di Montorsoli («lo informassi qual fussi l'animo nostro sopra a questo caso, cioè che essendo tornato fra Giovan Angelo nostro li dua pilastri detti si serbavono a lui»[696]) e tramite l'intervento personale di Zaccaria Faldossi[697]. Pur riserbandogli le onorate esequie che gli avevano garantito[698], i frati rimasero critici del progetto di Bandinelli anche dopo la sua morte, sottolineando agli eredi come non fossero giunte tutte le opere promesse, come il *San Giovanni Battista* e i «quadri quali haveano a dare nelle faccie della cappella a dipintura»[699]. Nel *Memoriale* di Bandinelli vi è il suo rapporto con quest'opera controversa ma lussuosa, specchio della sua vita, che sapeva sarebbe stata incompiuta alla sua morte e per questo ne richiedeva ai figli la conclusione:

> […] dato fine d'ornare la cappella nostra della S.ma Nontiata, quale era già della nobile famiglia de' Pazzi, vi prego e comando di tirarla a fine col mettere sopra di d. altare la Pietà, fatta a questo effetto nell'opera, e collocare da man diritta il bellissimo San Giovanni che per questo ho condotto in casa mia; e da mano manca Santa Caterina da Siena che sarà col la Pietà finita in breve, ornandola con le mie armi e con quella inscrizione che più vi piacerà, non avendo il maggiore desiderio che di finirla avanti al fine mio, ma sia rimesso il tutto nel Signore [benedizione conclusiva][700].

Ważbiński ha ben donde a porre la figura di Bandinelli come precursore dell'Accademia del Disegno. I quattro teschi angolari non sono soltanto un richiamo arcadico alla caducità della vita, ma sono puntuali citazioni sia ad Andrea del Sarto, nelle partiture decorative del Chiostro dello Scalzo, dove sotto i festoni risiedono crani, che alla stessa Accademia bandinelliana, la cui stampa presenta una

[694] AGOSM, *Indulti e anticaglie*, f. 145r, edito in Tonini 1876, pp. 309-310 doc. LXXVII.
[695] Waldman 2004, pp. 697-883 docc. 1263, 1265, 1267, 1268, 1294, 1295, 1299, 1311, 1324, 1326, 1328, 1330, 1331, 1336, 1344, 1355, 1365, 1371, 1384, 1385, 1489, 1541, 1545, 1546, 1548, 1584, 1592.
[696] Ivi, p. 703 doc. 1268.
[697] Ivi, pp. 726, 738 docc. 1294, 1295, 1311.
[698] Ivi, p. 757 doc. 1328-1331.
[699] Ivi, pp. 780-781 doc. 1385.
[700] BNCF, Palatino, Bandinelli, 12, f. 46v.

stanza colma di scheletri utili per apprendere l'anatomia (fig. IV.12). Il sepolcro di Bandinelli rimane ancora oggi una curiosa memoria alla Santissima Annunziata, un monumento appartato che racconta le vicende di un artista dall'ego rilevante e di un'accademia dalla vita breve, in dialogo spaziale con due elementi alquanto dissonanti per umiltà (il corpo di santa Giuliana Falconieri a sinistra) e per aggregazione sociale (la cappella dei Tedeschi di fronte).

Alla luce di tutte queste sepolture, ben segnalate da Vasari, e di tanta opulenza che affermava il nuovo ruolo dell'artista nella società, si capisce da dove si originasse il desiderio sepolcrale di Montorsoli, artista di fama riconosciuta. Ma costui era anche un frate e un presbitero e, sulla base delle crescenti istanze rigoriste nella Chiesa, non avrebbe potuto permettere che una sua possibile sepoltura diventasse oggetto di critiche, magari proponendo uno sfarzo bandinelliano che poco si confaceva alla sobrietà mendicante. Anzi, è probabile che la presenza della tomba dell'odiato Bandinelli nella sua chiesa conventuale gli sollecitò l'idea complementare: se il sepolcro di Bandinelli era un omaggio alla casata e ai successi dello scultore, Montorsoli, che non aveva casata e non poteva elogiarsi oltremodo, avrebbe proposto un omaggio alla professione di artista in quanto artefice, dove la maggior parte delle anime degne potesse trovare accoglienza a prescindere dallo status gentilizio e dalla disponibilità economica. Per queste ragioni fu richiesta dallo scultore la cappella del Capitolo e, in previsione della traslazione della salma di Pontormo, scolpì la lastra a chiusura del sacello sotterraneo adibito a sepoltura comune per gli artisti. Il chiusino ovale si inseriva in una lastra rettangolare, quadripartita, con agli angoli quattro teschi le cui sottostanti ossa reggono un festone che riporta l'iscrizione «MORTUI SUMUS ET VITA ABSCONDITA EST CUM CRISTO IN DEO». L'ovale inquadra il sigillo con gli strumenti delle arti figurative, pennelli, squadre, sestanti e tanti altri; attorno vi è un motto di eterna speranza «Floreat sempre vel invita morte», cioè che l'arte (o l'artista) fiorisca sempre a dispetto della morte; ma anche a dispetto dell'individualismo presente nella tomba di Bandinelli (fig. IV.13). I prodromi per la fondazione dell'Accademia del Disegno erano così completati.

5. Il contributo dei Servi di Maria alla genesi dell'Accademia del Disegno

5.1 Ripercorrendo l'origine dell'Accademia dal punto di vista dei frati

«E di quanto giovamento sia stata e sia l'Accademia, che quasi da lui [Montorsoli], nel modo che si è detto, ha avuto principio». Il vasariano "quasi da lui" intende definire l'atto generativo

complementare all'azione dell'autore stesso. A maggior ragione, dopo aver risolto i prodromi che connettono i Servi di Maria a Vasari, a Doni e alle sepolture, si capisce come la formazione di Vasari sia stata parallela a quella dei frati protagonisti della fondazione dell'Accademia. Per costoro vi è una comune idea accademica che si espresse in diverse forme, come quelle di Bandinelli e di Doni, ma gravitanti attorno alla Santissima Annunziata. A questo punto della ricerca, il lungo passo vasariano che narra la genesi dell'Accademia nella vita di Montorsoli può essere interamente ripercorso dal punto di vista dei frati[701].

> Mentre che fra' Giovann'Agnolo lavorava in Bologna quest'opera, come quello che in ciò non era anco ben risoluto, andava pensando in che luogo potesse più comodamente di quelli della sua religione consumare i suoi ultimi anni; quando maestro Zaccheria suo amicissimo, che allora era priore della Nunziata di Firenze, disiderando di tirarlo e fermarlo in quel luogo, parlò di lui col duca Cosimo, riducendogli a memoria la virtù del frate e pregando che volesse servirsene. A che, avendo risposto il Duca benignamente, e che si servirebbe del frate tornato che fusse da Bologna, maestro Zaccheria gli scrisse del tutto, mandatogli appresso una lettera del cardinale Giovanni de' Medici, nella quale il confortava quel signore a tornare a fare nella patria qualche opera segnalata di sua mano. Le quali lettere avendo il frate ricevuto, ricordandosi che messer Pierfrancesco Ricci, dopo essere vivuto pazzo molti anni, era morto, e che similmente il Bandinello era mancato, i quali parea che poco gli fussero stati amici, riscrisse che non mancherebbe di tornare quanto prima potesse a servire Sua Eccellenza illustrissima, per fare in servigio di quella non cose profane, ma alcun'opera sacra, avendo tutto volto l'animo al servigio di Dio e de' suoi Santi.

Vasari riferisce che Zaccaria Faldossi fosse molto contento che Montorsoli ritornasse pienamente all'ordine («riprese l'abito con molta sua contentezza e de' suoi frati, e particolarmente di maestro Zaccheria») ma, evidentemente, al futuro priore generale non bastava sapere che lo scultore fosse in attività a Bologna, poiché lo voleva presso di sé. Per tale ragione scomodò le alte sfere medicee, interpellando il granduca Cosimo e il figlio cardinale Giovanni. Secondo Vasari pare ci fosse intenzione di impiegare lo scultore («volesse servirsene») per qualche progetto, ma il carattere orale della comunicazione («parlò di lui col duca Cosimo») non permette di carpirne le intenzioni originarie[702]. Purtroppo, non sono state rintracciate le lettere che Faldossi e Cosimo I mandarono a Montorsoli in Bologna ma rimane il prezioso allegato del cardinale Giovanni de' Medici:

> A frat'Angelo Montorsoli, frate de' Servi.

[701] In questa sede si evita di accompagnare i passi vasariani con note di riferimento e per un puntuale riscontro si rimanda all'Appendice 1.2.
[702] Dallo spoglio dell'epistolario nel fondo ASF, Mediceo del Principato, non emergono informazioni utili a riguardo.

> Il signor Duca nostro padre vi scrive, esortandovi a voler tornar a Firenze et a vivere nel convento della Nunziata, ch'è la casa vostra, per quelli rispetti et cagioni, che dalla lettera di Sua Eccellenza intenderete. Et perché questo è a Noi comun desiderio, abbiamo con la presente voluto aggiungervene il ricordo et essortazione nostra ancora, dicendovi che quanto più ci sarete d'appresso, potrete tanto maggiormente goder gli effetti di quella buona volontà che vi tenemo, oltra gli altri commodi che ve ne potranno risultare. Però disponetevi a farlo quanto prima et bisognandovi perciò alcun favore, avvisate. Nostro Signore Dio vi conservi.
> Di Pisa, li 29 detto [29 marzo 1561][703].

Non si conoscono le cagioni che Montorsoli avrebbe inteso dalla lettera di Cosimo ma Vasari stesso chiarisce che lo scultore non aveva più intenzione di eseguire opere profane, per dedicarsi completamente all'arte sacra. Quel che è certo è che la presenza di Montorsoli a Firenze era diventata una questione di stato, a maggior ragione dopo la scomparsa delle due voci ufficiali, contrarie a Montorsoli, cioè il maggiordomo Pierfrancesco Riccio e Baccio Bandinelli. Il primo morì il 17 febbraio 1564 ma un'infermità mentale lo escluse da ogni servizio a partire dall'estate 1553; il secondo era mancato il 7 febbraio 1560. Una lettura frettolosa dal passo vasariano legittimerebbe di interpretare il ruolo di Cosimo come un'imposizione politica ma, in realtà, in questa fase, l'interesse era interno al convento dell'Annunziata, in quanto fu Faldossi a interpellare la corte granducale e Montorsoli dettò le sue condizioni, avverse a qualsiasi strumentalizzazione politica.

> Finalmente dunque, essendo tornato a Fiorenza l'anno 1561, se n'andò con maestro Zaccheria a Pisa, dove erano il signor Duca et il cardinale, per fare a loro illustrissime signorie reverenza. Da' quali signori essendo stato benignamente ricevuto e carezzato, e dettogli dal Duca che nel suo ritorno a Fiorenza gli sarebbe dato a fare un'opera d'importanza, se ne tornò. Avendo poi ottenuto col mezzo di maestro Zaccheria licenza dai suoi frati della Nunziata di potere ciò fare, fece nel capitolo di quel convento, dove molti anni innanzi aveva fatto il Moisè e San Paulo di stucchi, come s'è detto di sopra, una molto bella sepoltura in mezzo per sé e per tutti gl'uomini dell'Arte del Disegno, pittori, scultori et architettori che non avessono proprio luogo dove essere sotterrati, con animo di lasciare, come fece per contratto che que' frati, per i beni che lascerebbe loro, fussero obligati dire Messa alcuni giorni di festa e feriali in detto capitolo, e che ciascun anno, il giorno della Santissima Trinità, si facesse festa solennissima, et il giorno seguente un ufficio di morti per l'anime di coloro che in quel luogo fussero stati sotterrati.

Montorsoli rientrò in Toscana nel 1561, si recò a Pisa per fare riverenza al granduca e al cardinale, che gli riferirono che «nel suo ritorno a Fiorenza gli sarebbe dato a fare un'opera d'importanza». Ma

[703] Catena 1752, p. 369.

quest'opera, che si scopre essere «una molto bella sepoltura in mezzo per sé e per tutti gl'uomini dell'Arte del Disegno», era già stata anticipata «per contratto», del quale rimane testimonianza nelle *Ricordanze* conventuali:

> [in margine: Si dà el capitolo a fra Gio. Angelo scultore]
> Ricordo come fino a dì X del decto mese [settembre 1560] si dette a fra Gio. Angelo scultore el capitolo dove si va in coro per sua capella per dote di scudi centosettanta con obligo tenerci la lampana al medesimo della chiesa, cantarci ogni anno agli ii [2] del detto mese una messa solenne ed ogni dì dirci messa tanto mentre che vive quanto doppo la morte alcune messe appartate, come tutto appare al libro di partiti segnato D, c. 150[704].

Dalla ricordanza emerge come la concessione del Capitolo non fosse destinata alla sepoltura di Montorsoli o agli artisti in generale, ma alla memoria dello scultore, che aveva fatto grosse donazioni al convento fiorentino e all'ordine in generale, frutto della sua attività messinese, come già ricorda Vasari:

> Ma prima che altro facesse, per darsi a Dio interamente, andò pensando come dovesse i suoi molti guadagni dispensare convenevolmente. E così dopo avere maritate alcune sue nipote fanciulle povere, et altre della sua patria e da Montorsoli, ordinò che ad Angelo suo nipote, del quale si è già fatto menzione, fussero dati in Roma mille scudi e comperatogli un cavaliere del giglio. A due spedali di Napoli diede per limosina buona somma di danari per ciascuno; al suo convento de' Servi lasciò mille scudi per comperare un podere, e quello di Montorsoli, stato de' suoi antecessori: con questo, che a due suoi nipoti frati del medesimo Ordine fussino pagati ogni anno, durante la vita loro, venticinque scudi per ciascuno, e con alcuni altri carichi che di sotto si diranno.

La generosità di Montorsoli toccò molti piani: familiare (maritando le nipoti e sostenendo economicamente suo nipote Angelo), caritatevole (sovvenzionando due ospedali napoletani), conventuale (lasciando mille scudi, il podere natio di Montorsoli ed elargendo prebende per due nipoti che scelsero di farsi frati, il futuro priore generale Angelo Maria e fra Buonaiuto[705]). Da queste letture emergono alcuni dati che è importante stabilire: all'altezza cronologica della primavera 1561 non vi era nessuna idea da parte di Montorsoli di promuovere una sepoltura comunitaria, men che meno di ravvivare una compagnia di artisti, e gli interventi granducali si devono riferire soltanto alla

[704] ASF, CRSGF, 119, 53, f. 4v, edito in Ważbiński 1987, p. 475 doc. 1 (con bibliografia).
[705] Il credito di monte pervenuto da Giovanni Angelo Montorsoli per i due nipoti, fra Angelo Maria di Giovanni e fra Buon Aiuto di Laudo da Montorsoli è ASF, CRSGF, 119, 53, ff. 16v-17r, segnato appena dopo la morte dello scultore. Buonaiuto morì prestissimo, il 30 settembre 1567, ivi, f. 38v.

possibilità del ritorno in patria dello scultore e alla valutazione del grado di libertà una volta rientrato; Montorsoli si stabilì a Firenze soltanto dopo essersi garantito la propria autonomia dal controllo politico e conventuale.

Ciò che ne seguì si deve intendere come una maturazione dalla passata esperienza comunitaria di trent'anni prima, quando Montorsoli, Faldossi, Doni e Vasari erano di stanza all'Annunziata, e non frutto di una qualche influenza granducale:

> Questo suo disegno adunque, avendo esso fra' Giovann'Agnolo e maestro Zacheria scoperto a Giorgio Vasari, che era loro amicissimo, et insieme avendo discorso sopra le cose della Compagnia del Disegno che al tempo di Giotto era stata creata et aveva le sue stanze avute in Santa Maria Nuova di Fiorenza, come ne appare memoria ancor oggi all'altar maggiore dello spedale, dal detto tempo insino a' nostri, pensarono con questa occasione di raviarla e rimetterla su.

Finalmente si giunge alle famigerate chiacchierate tra Faldossi, Montorsoli e Vasari: la conoscenza storica di Vasari, già autore della Torrentinana, stimolò l'idea che la memoria montorsoliana potesse diventare qualcosa di più grande, che mantenesse la liturgia commemorativa ma si ampliasse a una più vasta platea. Non è possibile distinguere se nei discorsi tra i tre amici venisse prima l'idea di una sepoltura comunitaria oppure la restaurazione di una compagnia, piuttosto si deve pensare a una sfumatura degli interessi: i due frati promossero una sepoltura comunitaria, Vasari l'idea di restituire una compagnia di artisti. Il coinvolgimento dell'ambiente artistico fiorentino fu immediato:

> Avendo, dico, il frate, maestro Zacheria e Giorgio discorso sopra lo stato di detta Compagnia lungamente, poi che il frate ebbe parlato di ciò col Bronzino, Francesco San Gallo, Amannato, Vincenzio de' Rossi, Michel di Ridolfo, et altri molti scultori e pittori de' primi, e manifestato loro l'animo suo, venuta la mattina della Santissima Trinità, furono tutti i più nobili et eccellenti artefici dell'Arte del disegno in numero di 48 ragunati nel detto capitolo, dove si era ordinato una bellissima festa, e dove già era finita la detta sepoltura e l'altare tirato tanto innanzi, che non mancavano se non alcune figure che v'andavano di marmo. Quivi, detta una solennissima messa, fu fatta da un di que' padri una bell'orazione in lode di fra' Giovann'Agnolo e della magnifica liberalità che egli faceva alla Compagnia detta, donando loro quel capitolo, quella sepoltura e quella cappella.

Cosa riferì Montorsoli agli altri artisti? Vasari fa intendere che l'argomento fosse la ripresa di una compagnia, eppure la sepoltura era già stata predisposta dallo stesso frate. Il ruolo dei Servi di Maria nella fondazione dell'Accademia del Disegno risiede in questa inscindibile connessione tra la sepoltura comunitaria e la restaurazione della compagnia: senza la prima non vi sarebbe stata l'altra,

senza l'idea dei frati Vasari non avrebbe maturato una simile esperienza. Il 24 maggio 1562, giorno della Santissima Trinità, 48 artisti si radunarono nella cappella del Capitolo dell'Annunziata. Quel giorno fu una festa tra amici, una celebrazione organizzata da Montorsoli, distante da ogni interesse granducale e l'orazione fu dedicata allo scultore, non per gratulazione ma per concreta azione. Anzi, in quei giorni il Granduca era intento a promuovere l'ordine di Santo Stefano, fondato il 9 luglio 1562, e fu lontano dalla celebrazione simbolica che diede avvio all'Accademia. A conclusione della funzione liturgica, la traslazione della salma di Pontormo non fu soltanto un atto simbolico ma, come dice Vasari, una presa di possesso della cappella del Capitolo:

> […] acciò pigliassero il possesso, conchiuse essersi già ordinato che il corpo del Puntormo, il quale era stato posto in un deposito nel primo chiostretto della Nunziata, fusse primo di tutti messo in detta sepoltura. Finita dunque la Messa e l'orazione, andati tutti in chiesa, dove in una bara erano l'ossa del detto Puntormo, postolo sopra le spalle de' più giovani, con una falcola per uno et alcune torce, girando intorno la piazza, il portarono nel detto capitolo; il quale dove prima era parato di panni d'oro, trovarono tutto nero e pieno di morti dipinti et altre cose simili. E così fu il detto Puntormo collocato nella nuova sepoltura.

L'atto di sepoltura e la presa di possesso andarono di pari passo con l'istituzione dell'Accademia. I due atti non era mera teatralità ma furono l'occasione per far collaborare i giovani e i professori, attraverso l'installazione di un duplice apparato artistico, prima festoso, dopo funebre. Gli artisti non parteciparono a una funzione liturgica in modo passivo, né furono auditori silenziosi di un sermone gratulatorio; costoro organizzarono, gestiti da Montorsoli e da Vasari, tutto ciò che l'Accademia sarebbe stata in futuro: liturgia, dibattiti artistici, sepolture di colleghi, ideazione di apparati, partecipazione di giovani, pubbliche manifestazioni di piazza. Senza la presa di possesso della cappella del Capitolo non vi sarebbero stati i presupposti per restaurare (o fondare) l'Accademia del Disegno, poiché sarebbe mancato un centro aggregatore, un luogo che rimanesse stabile nell'eventualità, più volte occorsa nella vita accademica, di dover cambiare sede operativa.

Ed è soltanto dopo questo autonomo movimento che Vasari interpellò Cosimo I:

> Licenziandosi poi la Compagnia, fu ordinata la prima tornata per la prossima domenica, per dar principio, oltre al corpo della Compagnia, a una scelta de' migliori e creato un'Accademia, con l'aiuto della quale chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando. Giorgio intanto, avendo di queste cose parlato col Duca, e pregatolo a volere così favorire lo studio di queste nobili arti, come avea fatto quello delle lettere, avendo riaperto lo Studio di Pisa, creato un collegio di scolari e dato principio all'Accademia

fiorentina, lo trovò tanto disposto ad aiutare e favorire questa impresa quanto più non arebbe saputo disiderare.

Il 31 maggio 1562, la domenica successiva alla prima messa, furono selezionati i primi professori per elaborare uno statuto. Parallelamente, il Granduca, informato da Vasari sulle intenzioni degli artisti, promosse l'istituzione con grandissimo apprezzamento, sulla scia dello Studio pisano e dell'Accademia letteraria fiorentina. Una volta compresa la portata dell'istituzione da loro stessi promossa, i Servi di Maria si ritirarono da tutto ciò che esulasse dall'atmosfera liturgica e festaiola:

> Dopo queste cose avendo i frati de' Servi meglio pensato al fatto, si risolverono, e lo fecero intendere alla Compagnia, di non volere che il detto capitolo servisse loro se non per farvi feste, uffici e seppellire, e che in niun altro modo volevano avere, mediante le loro tornate e ragunarsi, quella servitù nel loro convento. Di che avendo parlato Giorgio col Duca e chiestogli un luogo, Sua Eccellenza disse avere pensato di accomodarne loro uno, dove non solamente potrebbono edificare una Compagnia, ma avere largo campo di mostrare, lavorando, la virtù loro.

Montorsoli vivente, i frati scelsero di abbandonare l'impresa; ciò condannò la loro memoria ma, secondo quanto previsto dal promotore dell'Accademia, non ridusse il loro ruolo. Infatti, nei *Capitoli* di gennaio 1563 i frati confermarono il loro ruolo attivo nell'Accademia. Così il capitolo XV: «Che il Capitolo d'i frati de Servi donato all'Arte del Disegno da frate Giovann'Angelo scultore, sia cappella e sepoltura di dette Arti; lasciando però in lor libertà chi non volesse andarvi, che havessi altrove sepoltura» e il capitolo XVI:

> Volsono che l'Academia, et Compagnia fusse obligata una volta l'anno per la Santissima Trinità ire a udire cantare la messa solenne, che tal titolo ha detta Cappella, et così il giorno seguente per l'uffizio de morti, che saranno sepelliti in quel luogo; et volendo gl'Artefici circa le cose spirituali essere governati dal Priore di quel convento per le cose dell'anima, possino ricevere i santi sagramenti in detta Cappella, così alle case loro, senza pregiudizio però alle parrocchie; che i frati in detto Capitolo ne godino l'uso com'hanno fatto sempre di ragunarsi quando vanno in coro, et alle processioni et tenervi i frati quando sono morti; et l'Academia habbia cura dell'osservanza de i contratti fatti per l'obbligo delle messe e lampane accese, che fra Giovann'Angelo ha co' i detti frati et l'Academia l'ottenghino come cosa loro, et se ne facci contratto publico co' i frati, con detto corpo di Compagnia et Academia di Disegno[706].

[706] Adorno 1998, pp. 9-10.

Il capitolo XXI destinava le carte originali di ogni atto al convento servita: «Che si faccia un libro, nel quale si tenga memoria di tutti gl'eccellenti dell'Academia, quando saranno morti, così de i forestieri, e dell'opere loro, e dove saran sotterati. Et un altro libro per quelli del corpo della Compagnia con debite parole, et habbine un riscontro i monaci de gl'Angeli. Et l'originale stia nel convento de' Servi»[707], la sede degli Angeli rimase un'esperienza molto provvisoria. I Servi di Maria non comparirono negli statuti di luglio 1563 ma i capitoli precedenti rimasero validi. in questi statuti la distinzione tra Accademia e Compagnia era netta[708]. Se la Compagnia rimase materia servita, l'Accademia era oramai in mano a Cosimo I e a Vincenzio Borghini e soltanto Giorgio Vasari e Montorsoli univano le due realtà:

> Disse oltre ciò il detto signor Duca, come principe veramente magnanimo che è, non solo voler favorire sempre la detta Accademia, ma egli stesso esser capo, guida e protettore, e che per ciò crearebbe, anno per anno, un luogotenente che in sua vece intervenisse a tutte le tornate. E così facendo, per lo primo elesse il reverendo don Vincenzio Borghini, spedalingo degl'Innocenti. Delle quali grazie et amorevolezze mostrate dal signor Duca a questa sua nuova Accademia fu ringraziato da dieci de' più vecchi et eccellenti di quella; ma perché della riforma della Compagnia e degl'ordini dell'Accademia si tratta largamente ne' capitoli che furono fatti dagl'uomini a ciò deputati et eletti da tutto il corpo per riformatori, fra' Giovann'Agnolo, Francesco da San Gallo, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Michele di Ridolfo e Pierfrancesco di Iacopo di Sandro, coll'intervento del detto luogotenente e confermazione di Sua Eccellenza, non ne dirò altro in questo luogo.

La partecipazione di Borghini in questa impresa subentrò in un terzo momento, allo scopo di predisporre l'effettiva fondazione dell'Accademia del Disegno, che avvenne il 31 gennaio 1563, in Santa Maria degli Angeli[709]. Il coinvolgimento di Cosimo I e di Borghini permise la nascita istituzionale dell'Accademia, ma questa era già nata come Compagnia il 24 maggio 1562. Nella prima metà del 1563 Montorsoli fu assai attivo per promuovere l'avanzamento dell'istituzione, venendo coinvolto sia nel programma di Cestello che nell'ideazione di un nuovo sigillo[710].

In brevissimo tempo anche i monaci camaldolesi non sopportarono la confusione portata dalla neonata Accademia e, l'11 ottobre 1563, gli accademici si trasferirono provvisoriamente nel complesso di San Lorenzo, impiegando la Sacrestia Nuova e la Libreria Laurenziana, per tornare nuovamente nel Capitolo dei Servi nel marzo 1564, finché nel 1568 non ottennero gli spazi al Cestello

[707] Ivi, p. 11.
[708] Sartoni 2015, pp. 55-71.
[709] Frey 1923-1930, I, 1923, pp. 712-714 lettera CCCXCIII. Legami tra Borghini e Montorsoli si ricavano in ASF, CRSGF, 119, 122, f. 129r, quando nel 1559 Montorsoli richiede a Vincenzio Borghini che sia garante affinché i soldi giungano ai suoi nipoti; edizione in Laschke 1993, pp. 174-175 n. 4.
[710] Laschke 1987 e Gamberini 2015.

di Borgo Pinti[711]. Nell'intermezzo tra gli Angeli e il Cestello, la cappella della Santissima Trinità si qualificò come il luogo sicuro su cui l'Accademia poteva contare, anche grazie al contratto di cessione del Capitolo dei Servi all'Accademia del 25 giugno 1565[712]. Questo atto fu segnato dal priore generale Zaccaria Faldossi, dal priore conventuale Arcangelo Priorini e dai padri maestri Michelangelo Naldini ed Eliseo Biffoli, quindi tutti frati che seguirono più o meno direttamente le prime fasi istituzionali dell'Accademia. Le condizioni, redatte nella buona memoria di Montorsoli, ricalcavano quanto definito nei capitoli del 1563: ogni giorno si sarebbe cantata una messa per i vivi e per i morti, il giorno della Santissima Trinità avrebbe avuto luogo una messa solenne, quello successivo una messa per i defunti, la sepoltura sarebbe stata concessa agli artisti desiderosi di essere lì seppelliti, anche se forestieri. I frati si riservarono l'uso del capitolo per le loro occorrenze, che il collegio conventuale conservasse un libro con le memorie dei sepolti e che una copia di questo stesse nelle mani del correttore, che si potesse decorare la cappella e che i paramenti stessero sotto la custodia del sacrestano maggiore dell'Annunziata.

Poco prima della definitiva consegna all'Accademia, la morte di Martino Montanini e di Giovan Angelo Montorsoli riportarono la cappella del Capitolo al centro della vita accademica, rimembrando le motivazioni originarie che avevano promosso tanto movimento:

> Martino intanto, discepolo del frate, essendo da Messina venuto a Fiorenza, in pochi giorni morendosi, fu sotterrato nella sepoltura detta, stata fatta dal suo maestro; e non molto poi, nel 1564, fu nella medesima con onoratissime essequie sotterrato esso padre fra' Giovann'Agnolo, stato scultore eccellente, e dal molto reverendo e dottissimo maestro Michelagnolo publicamente nel tempio della Nunziata lodato con una molto bella orazione.

Purtroppo, il passo vasariano non approfondisce oltre e la ricerca documentaria non ha apportato ulteriori informazioni, a parte la data del seppellimento di Martino Montanini, che ebbe luogo il 21 dicembre 1562[713]. Vasari interpretò questi due funerali come banchi di prova delle esequie di stato che l'Accademia riservò a Michelangelo Buonarroti, morto a Roma il 14 luglio 1564:

> Ma innanzi che il corpo venisse, intesa la nuova della morte, ragunatisi insieme, a richiesta del Luogotenente della loro Accademia, i principali pittori, scultori et architetti, fu ricordato loro da esso Luogotenente, che allora era il reverendo don Vincenzio Borghini, che erano ubligati, in virtù de' loro capitoli, ad onorare la morte di tutti i loro fratelli, e che avendo essi ciò fatto sì amorevolmente e con

[711] Per questi passaggi si veda Pacini 2015, p. 142 e Pacini 2001, pp. 93-96 docc. 11-13.
[712] ASF, Accademia del Disegno, 156, ff. 36r-40v, edito in Ważbiński 1987, pp. 475-478 doc. 2.
[713] Zangheri 2000, p. 222.

tanta sodisfazione universale nell'essequie di fra' Giovan Agnolo Montorsoli, che primo dopo la creazione dell'Accademia era mancato, vedessero bene quello che fare si convenisse per l'onoranza del Buonarruoto, il quale da tutto il corpo della Compagnia e con tutti i voti favorevoli era stato eletto primo accademico e capo di tutti loro[714].

Nel discorso di Borghini Montorsoli figurava come precursore di Michelangelo e, grazie a questo passaggio, il fondatore era oramai sostituito nella memoria collettiva: gli allievi, Montorsoli e Vasari, ritornavano tali e il padre dell'Accademia diventava il loro maestro, il divino Michelangelo[715]. Ma i Servi di Maria non si dimenticarono del ruolo del loro confratello e, prima della Giuntina, la fondazione dell'Accademia ebbe una narrazione a stampa nel *Chronicon* di Poccianti (1567):

[intestazione: Accademia del Disegno nuncupatam in qua omnes statuarii, pictores et architecti conveniunt instituit. R.P. Ioannes Ang.].

Quo demum egregie per acto Florentiam revertitur, propriis sumptibus sacellum (quod est intra septa mon. D. A.) magnifice exhornat atque id honori sanctissimae Trinitatis decernit, illud ve (de patruum consensu) Achademiae, vulgo del disegno nuncupatae, quam ipse hoc eodem tempore instituerat, assignavit bonorum denique operum repletus civitatem sanctam artificio divino edificatam ingreditur annum 64. Sue etatis agens et in eodem sacrario ingenti patruum dolore atque Achademicorum iactura non immodica reconditur[716].

E fu ricordata anche da Arcangelo Giani nei suoi *Annales* (1622), che da una parte ripete quanto scritto da Poccianti, dall'altra offre una lettura più completa dei funerali di Montorsoli, vissuti in prima persona dall'autore quando era ragazzino:

Interim propiis sumptibus sacellum, quod est intra septa conventus D. Annunciatae magnifice exornat, atque id honori Sanctissimae Trinitatis decernit, illud ve (ut alias diximus) de patrum consensu Achademiae vulgo del disegno nuncupatae, quam ipse hoc eodem tempore instituerat, assignavit; bonorum denique operum repletus civitatem sanctam artificio divino aedificatam ingreditur annum 64. Suae aetatis agens, et in eodem sacello ingenti patrum dolore, atque Achademicorum iactura non modica reconditur. Funus eius multi praeclari viri sua praesentia associarunt, inter quos multi sculptores et pictores per suas vices feretrum psalentibus nostris, aliisque regularibus patribus, super numeros deportarunt, et magister Michelangelus Naldinius, qui corrector ipsius Achademia et prior

[714] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, p. 123.
[715] In realtà, le vicende dei funerali di Michelangelo avvennero con una certa dose di coercizione e con una vena grottesca neppure troppo latente. Ma qui interessa analizzare le figure dei Servi di Maria e per un approfondimento sulle esequie di Michelangelo si rimanda a Ruffini 2011, pp. 11-38.
[716] Poccianti 1576, p. 325.

> Coenobii Annunciatae, cuius etiam consilio imagines et picturae cum tota structura ipsius Capituli perfectae fuerant, de eius laudibus orationem habuit, praesentibus inter alios Vincentio Borghinio, xenodochii Innocentium praefecto, Ugolino Griffonio, magno Altopassi praeceptore et Cosmi Ducis primario a secretis, ac insuper Ludovico Beccatelio archiepiscopo Ragusino. Haec vero memoranda patrum nostrorum eo libentius enarramus, quod ad eundem habitum idem institutum, eandemque professionem hoc anno die 6. Martii Deo et gloriosa eius Matre auspicibus, ante undecimum aetatis nostrae annum admissi fuerimus. Quamvis eiusmodi praeclaris viris longe impares, animo tamen eiusmodi aliorum virtutis extollendae et gratitudinis exhibende nequaquam segniores[717].

Per i Servi, la fondazione dell'Accademia e i funerali di Montorsoli assursero alla dignità di eventi principali per l'ordine, meritevoli di essere inseriti nei loro annali accanto agli accadimenti storici più significativi. Questa insistenza fu favorita dal fatto che i due maggiori storici dell'ordine, Poccianti e Giani, avessero assistito in prima persona agli eventi e ne rimasero profondamente colpiti. La loro memoria permette di concludere che, dal punto di vista dei frati, il convento non abbandonò mai il progetto dell'Accademia ma lo perseguì pienamente secondo i propri intenti, come emerge nei capitoli di gennaio 1563. Ma tali interessi erano liturgici, cioè erano collocati al terzo gradino d'importanza delle funzioni accademiche, dopo educazione e politica. Infatti, nel 1568, la pubblicazione della Giuntina confermò una narrazione oramai indirizzata verso altri, superiori, obbiettivi: l'educazione dei giovani artisti e la soddisfazione delle esigenze statali. Nonostante il cambio di rotta, Vasari riconobbe pienamente il ruolo dei Servi di Maria nella nascita e nella fondazione dell'istituzione, non negò la forza generatrice e l'impulso originario dei frati e sottolineò ampiamente il valore liturgico della Compagnia e il ruolo dei fondatori. Le *Vite* indirizzarono il futuro istituzionale verso una strada più politica che liturgica, ma sotto quest'ultimo aspetto, la Santissima Annunziata rimase centrale, a memoria del suo ruolo generatore. Nel *Regolamento sul modo di accompagnare i morti alla sepoltura* (aprile e agosto 1574) ci fu un'apertura per celebrare le onoranze funebri anche al tempio del Cestello[718]. Vasari morì il 27 giugno 1574 e non vide il completamento decorativo della cappella della Santissima Trinità, conclusa nel 1575[719]. I nuovi statuti furono approvati il 6 aprile 1585 e, anche in questo caso, le celebrazioni della santissima Trinità e di san Luca avrebbero avuto luogo «nell'oratorio dell'Annuntiata et nel tempio acanto a Monaci di Cestello»[720]. Effettivamente, stava emergendo l'eventualità che il Cestello sopravanzasse l'Annunziata come sede liturgica, ma la sua chiusura nel 1628 riconfermò il primato di questa. Le festività principali continuarono a essere celebrate nella cappella della Santissima Trinità: la

[717] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 136v-137r.
[718] Adorno 1998, p. 30.
[719] Baroni, Meijer 2015, p. 157.
[720] Adorno 1998, p. 55.

Santissima Trinità, il santo patrono di Firenze, san Giovanni Battista, Ognissanti, la Candelora e, più tardi, anche le Quarant'ore[721].

5.2 Teologia delle immagini nel terzo quarto del Cinquecento alla Santissima Annunziata

Nella biografia di Montorsoli, Vasari cita indirettamente due orazioni, la prima declamata alla messa inaugurale della Compagnia del Disegno, il 24 maggio 1562, giorno della Santissima Trinità: «fu fatta da un di que' padri una bell'orazione in lode di fra' Giovann'Agnolo e della magnifica liberalità che egli faceva alla Compagnia detta» e l'altra ai funerali di Montorsoli, morto il 31 agosto 1563: «con onoratissime essequie sotterrato esso padre fra' Giovann'Agnolo, stato scultore eccellente, e dal molto reverendo e dottissimo maestro Michelagnolo [Naldini] publicamente nel tempio della Nunziata lodato con una molto bella orazione»[722]. A differenza dell'orazione funebre che Benedetto Varchi fece per Michelangelo Buonarroti, che fu immediatamente stampata, è vano confidare di rintracciare i due discorsi serviti. Waźbiński ha riscontrato nella gratulazione vasariana la parafrasi della seconda orazione. L'interpretazione è interessante e potrebbe anche corrispondere alla realtà in un punto preciso: «E nel vero hanno le nostre arti, per molte cagioni, grand'obligo con fra' Giovann'Agnolo, per avere loro portato infinito amore, et agl'artefici di quella parimente»[723]. Sempre secondo Waźbiński, a Zaccaria Faldossi doveva essere destinata un'altra gratulazione, pur essendo rivolta a Montorsoli:

> E perciò che non solo in questo buon padre, ma in altri ancora de' quali si è ragionato di sopra, si è veduto e vede continuamente che i buoni religiosi (non meno che nelle lettere, nei publici studii e nei sacri concilii) sono di giovamento al mondo e d'utile nell'arti e negl'esercizii più nobili, e che non hanno a vergognarsi in ciò dagl'altri, si può dire non essere per aventura del tutto vero quello che alcuni, più da ira e da qualche particolare sdegno che da ragione mossi e da verità, affermarono troppo largamente di loro: cioè che essi a cotal vita si dànno, come quegli che per viltà d'animo non hanno argomento, come gl'altri uomini, di civanzarsi. Ma Dio gliel perdoni.

Retorica elogiativa o no, nel terzo quarto del Cinquecento, la Santissima Annunziata rappresentava l'avanguardia culturale dei religiosi fiorentini, come dimostrato dalle vicende artistiche e dalla promozione accademica. Chi poteva essere «un di que' padri» che declamò l'orazione

[721] Jonker 2022, pp. 57-65.
[722] La morte di Montorsoli è segnata in ASF, CRSGF, 119, 53, f. 16r.
[723] Waźbiński 1987, p. 134.

inaugurale dell'Accademia del Disegno? Sicuramente non furono Zaccaria Faldossi o Michelangelo Naldini, chiamati da Vasari con il loro nome proprio. Oltre a loro, i principali teologi degli anni Sessanta alla Santissima Annunziata erano Eliseo Biffoli e Arcangelo Priorini. Eliseo Biffoli professò nel 1532 e governò l'Annunziata dal 1557 al 1568[724]. Intervenne al concilio di Trento e morì il 19 agosto 1587[725]. Sue sono le *Notizie memorabili del convento e chiesa della Nunziata*, composte nell'ultimo anno di vita. Arcangelo Priorini nacque a Bruscoli, in Mugello, nel 1511. Professò nel 1523 e studiò a Pavia e a Pisa. Nel 1551 si incorporò come maestro alla facoltà teologica di Firenze ma si dedicò alla predicazione piuttosto che all'insegnamento o al governo conventuale[726]. Nel corso della sua attività salì sui pulpiti di Firenze, Genova, Verona, Napoli, Dubrovnik, Bologna, Asti e Roma. Morì il29 ottobre 1573[727].

Una sintesi della sua attività lo descrive attivo nell'ambito culturale:

> Archangelus Bruscolo Florentinus etsi omnigena doctrina praeditus iin delamando tamen ob quamdam suavem naturae facundias quam assiduis studiorum laboribus exidere numquam destiti, valde eriturit id vero testantur sex magna lucubata volumina in Florentina Bibliotheca Annunciatae praeter famam, quam sibi intus, et extra Italiam declamando comparaverat. Obiit 1573[728].

La maggiore esperienza concionatoria di Priorini lo favorisce nel riconoscervi l'oratore del 24 maggio 1562. Inoltre, non si può pensare che tale orazione si limitasse a elogiare la prodigalità di Montorsoli, ma che si rivolgesse anche alla platea di artisti che aveva di fronte. Priorini era zio dell'annalista Arcangelo Giani, il quale raccolse le sue speculazioni teologiche in sei volumi, conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Questi *monumenta*, raccolti entro il dicembre 1617 e introdotti da numerose lettere che Francesco Bocchi scambiò con Giani a fine Cinquecento, contengono i più disparati argomenti. Grazie a queste raccolte è possibile ricostruire compiutamente la figura intellettuale di Priorini e, tra i suoi scritti, si rintraccia un interessante trattato dedicato alla liceità delle immagini sacre.

Il trattatello «De imaginibus sanctorum et earum cultu» è datato «Florentiae, die 15 Februaris 1565, die jovis, hora 16. (stile comune)». Il testo consiste in un tema, ultimato ma scritto sotto forma di appunti, che meriterebbe un'edizione critica, impossibile nella presente sede[729]. L'oggetto della

[724] Sui riferimenti documentari di Biffoli in convento cfr. Ircani Menichini 2019, pp. 2-3.
[725] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*, e Cerracchini 1738, pp. 259-260.
[726] Ivi, pp. 253-254.
[727] Queste informazioni sono desunte dalla biografia scritta da Giani in BNCF, Conv. Soppr., G.IX.1354, ff. 2r-2v. La morte di Priorini è attestata in ASF, CRSGF, 119, 53, f. 89v.
[728] BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, f. 195v.
[729] Purtroppo, il trattato è stato rinvenuto verso la conclusione della tesi e la grafia non agevola una lettura compiuta del contenuto in tempi brevi; in Appendice 5 si inseriscono le riproduzioni fotografiche del testo, conservato in BNCF, Conv. Soppr., G.IX.1354, ff. 26v-29r.

trattazione conforta la liceità di venerare un'immagine, perché, come già espresso dal secondo concilio di Nicea, non si venera l'immagine in quanto oggetto ma per ciò che rappresenta, cioè la memoria e la santità cristiana. La raccolta di *exempla* è presa dall'Antico (Pentateuco, Giosuè) e dal Nuovo Testamento (lettere paoline), dalla patristica (Agostino, Gregorio, Ambrogio), dalla scolastica (Tommaso d'Aquino, Gregorio da Rimini) e dall'apologetica cristiana (Eusebio di Cesarea, Giovanni Damasceno). Gli esempi portati a favore come san Luca che ritrae la Vergine, il *Mandylion*, l'icona di Beirut e il *Serpente di bronzo* sembra che non difendano soltanto la devozione verso tali immagini, bensì si rivolgano ai produttori di esse, rassicurandoli sulla liceità non tanto di pregare sull'immagine ma di poterla realizzare liberamente, considerando che pure Cristo e gli Apostoli ne produssero alcune con effetti benefici verso i credenti. La prosa non si rivolge a un interlocutore diretto o esplicito e l'insieme segue un andamento discorsivo tipico degli appunti. Ma se si considera che l'autore potrebbe essere un oratore che tre anni prima si era rivolto a numerosi artisti, il discorso assumerebbe un significato più diretto, di conforto agli artefici, in tempi dove la produzione artistica poteva essere sospetta per via degli influssi luterani.

Nonostante il testo si presenti come un'elencazione di *exempla* antichi, era la prima volta che un simile discorso veniva presentato. E la data di scrittura, il 15 febbraio 1565, dimostra una precoce e originale ricezione servitana sulla questione delle immagini sacre. Questo testo seguiva un biennio che, di fatto, aveva visto un importante sviluppo della trattatistica artistica: il 4 dicembre 1563, l'ultima sessione del concilio di Trento deliberò sulle immagini; nel 1564 si diedero alle stampe due testi influenti come l'*Orazione funerale […] di Michelagnolo Buonarroti in Firenze* di Benedetto Varchi e il *Dialogo secondo […] de gli errori de' pittori circa l'historie* di Giovanni Andrea Gilio. Insieme al 1548, anno di pubblicazione del *De imaginibus* di Konrad Braun e del *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, il 1564 pose le basi per la straordinaria stagione della trattatistica dell'arte sacra: il *Discorso sull'onestà delle immagini* di Rinaldo Corso (1570 circa), il *De picturis et imaginibus sacris* (Lovanio 1570) di Molano, le *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577) di Carlo Borromeo e il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna 1582) di Gabriele Paleotti. Il trattatello di Priorini sembra offrire alcuni elementi originali rispetto al *De imaginibus* di Konrad Braun (come l'icona di Beirut) e sicuramente intende rispondere al decreto tridentino. Ma, rispetto al decreto, la disamina di Priorini approfondisce la questione portando decine di esempi e tratteggiando uno sviluppo storico allora inedito. Inoltre, il testo è testimone della ricezione servita e fiorentina sulla questione delle immagini sacre, una risposta finora ignota e che, pur nella forma di appunti personali, deve essere letta nella contingenza dei primissimi passi dell'Accademia del Disegno. I Servi ressero liturgicamente la Compagnia e, a questo riguardo, non si esentarono dall'interrogarsi sulle funzioni teologiche dell'immagini. Anche la data del 15 febbraio 1565 è

convincente per la stesura del manoscritto ma non per la produzione del pensiero, che è frutto di uno studio pazientemente coltivato nel tempo[730]. La prosa non corrisponde né alla trascrizione di un'orazione passata e neppure ad appunti per futuri sermoni ma pare essere il consolidamento di un'idea maturata e già enunciata. Nel contesto della nascita dell'Accademia del Disegno alla Santissima Annunziata sarebbe allettante collocare tale pensiero nel sermone inaugurale del 1562; ma prima di affermare con sicurezza tale ipotesi è necessario trascrivere integralmente il testo ed esaminare approfonditamente il contenuto.

5.3 I Servi di Maria, artisti e accademici

Il fatto che l'Accademia e la sua cappella fossero di casa all'Annunziata stimolò il contesto artistico dei frati ospitanti. Per i Servi di Maria la fondazione dell'Accademia del Disegno non significò soltanto dare vita a un'istituzione della quale ressero le redini liturgiche: costoro furono i più attivi religiosi in seno all'Accademia anche sul piano artistico, a memoria della duplice natura di Montorsoli, presbitero e artista. Il primo tra loro è stato annoverato dallo stesso Vasari. Nel capitolo sugli Accademici del Disegno, tra le giovani leve è incluso un unico artista religioso: «fra' Giovan Vincenzio de' Servi, discepolo di fra' Giovan Agnolo».

Giovan Vincenzo Casali è un artista noto per la sua produzione architettonica, avendo eseguito importanti progetti per il vicereame di Napoli e i regni di Spagna e di Portogallo. Il suo più notevole lascito è il *Codex Escurialense*, prezioso fondo di disegni testimone del manierismo architettonico iberico e della memoria artistica di Montorsoli. L'album è stato studiato da Orietta Lanzarini e in questa sede non si tratterà di Casali architetto, bensì della sua attività accademica e, soprattutto, nel prossimo paragrafo, del suo catalogo scultoreo[731]. Nato Pasquino d'Agnolo, il giovane è segnalato nel convento della Santissima Annunziata a partire dal 13 ottobre 1558. Il 5 ottobre 1562 il convento lo concede al servizio di Montorsoli e in quest'occasione è qualificato come scultore: «Addì 5 del presente mese [ottobre 1562] fu vinto infra i padri numero 29 Pasquino d'Agniolo scultore per nostro frate, per tutte le fave nere con conditione ch'egli stesse sempre al servitio e al comodo del padre fra Giovan Angelo, dove gli accadessi per tutto andare»[732]. Il 30 gennaio 1566 emise la professione religiosa e il 5 gennaio 1567 celebrò la sua prima messa. La sua attività artistica è stata parzialmente

[730] Oltre al trattato qui presentato, in BNCF, Conv. Soppr., G.IX.1354, alla data Firenze, 15 febbraio 1565 corrispondono altri due trattatelli, uno sul culto della Vergine (ff. 29v-31r) e l'altro sul primato petrino, anima della Chiesa (ff. 31v-32r).
[731] Un buon profilo biografico di Casali è ricostruito in Lanzarini 1999. Lavorò ad Aranjuez nel 1572-1573, all'Alcazar di Toledo nel 1584, tra il 1576 e il 1578 fu a Capua, quindi a Napoli e ad Avellino, accompagnato da Fulvio Passerini, in seguito vescovo di quest'ultima diocesi e corrispondente di Arcangelo Giani. Morì a Coimbra nel 1593.
[732] ASF, CRSGF, 119, 35, f. 195v, edito in Lanzarini 1999, pp. 35-36.

ricostruita dagli storici dell'architettura, che chiariscono la sua biografia attraverso buone fonti di riferimento: l'altare maggiore dei Servi di Lucca fu eseguito tra il 1569 e il 1570, tra il 1571 e il marzo 1573 fu in Francia con ritorni sporadici a Firenze e dal 1574 al 1586 fu nel regno di Napoli, quindi in Spagna e in Portogallo fino alla sua morte, avvenuta a Coimbra nel 1593. Finché stette a Firenze, Casali fu molto attivo per l'Accademia del Disegno: immatricolato fin dalla fondazione nel 1563, la ricordanza che riporta le idee di Michelangelo Naldini per il programma iconografico della cappella del Disegno è di suo pugno; sua fu la scultura di *Salomone* nella suddetta cappella. Pagò le tasse dal 1564 al 1571, fu eletto console il 27 ottobre 1566, festaiolo nel 1567 e nel 1578, consigliere nel 1569 e camerlingo nel 1570. Ed è a partire dai contatti tra l'Accademia del Disegno e la corte spagnola che Casali andò nella penisola iberica[733]. La sua bottega era sita sotto il loggiato de' Servi: «ricordo come questo dì [24 gennaio 1574], il padre priore maestro Damiano e fra Lionardo nostro sindaco ànno apigionato la botegha prima sotto le nostre case dove stava maestro Battista pittore a fra Gio. Vincenzo nostro schultore per prezzo di scudi 7 ½ l'anno di pigione che sono lire cinquantadua e soldi 10, da cominciarsi a dì primo di febraio prossimo 1574»[734].

Casali partecipò agli allestimenti degli apparati per le nozze del 1565, eseguendo insieme a Zanobi Lastricati e Camillo di Ottaviano alcune statue per l'arco della porta al Prato[735]. La sua partecipazione agli eventi comunitari ispirò due frati specializzati nella lavorazione artistica della cartapesta: Giovanni Battista Banchi e Tommaso da Bologna[736]. Costoro praticavano un artigianato che era troppo umile per permetter loro l'accesso tra gli Accademici ma entrambi erano nella schiera dei lavoratori artigianali che sostenevano le imprese collettive, come le nozze di Ferdinando e Cristina di Lorena del 1589[737]. E Tommaso da Bologna eseguì anche gli apparati per le esequie di Alessandro Pucci alla Santissima Annunziata, celebrate il 1 settembre 1601. Così Giani: «Non occorre hora che io mi distenda à raccontare come delle pitture, sculture e altri ornamenti fusse dato il carico, e con grandissima brevità à duoi eccellenti huomini insieme con l'ingegnoso padre fra' Tomaso de' Servi, messer Giovanni Caccini e messer Domenico Passignano, i quali in sì fatto modo diedero occasione à suoi scolari di esercitarsi, facendo il tutto passare per le lor mani»[738].

[733] Quarto 2004, p. 139.
[734] ASF, CRSGF, 119, 53, f. 102r.
[735] Lepri 2009, p. 40.
[736] La vita ordinaria di Banchi si ricostruisce a partire da ASF, CRSGF, 119, 53, ff. 27r, 55r, 70v, 72v, 85r, 192r, 249v. Professò il 3 gennaio 1566, cantò la sua prima messa il 24 giugno 1569, ottenne il permesso di «fare le immagini e conservare i boti» il 13 novembre 1590 e morì il 23 ottobre 1596. Banchi è attestato frate nel 1566 in AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, A, *ad annum,* come Giovanni Battista di Michele Banchi.
[737] Banchi realizzò circa 300 elementi in cartapesta che decoravano la facciata del Duomo in occasione delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena nel 1589, cfr. Vasetti 2009, pp. 41, 53 nota 37; Carrara 2020, pp. 158, 160-162, 164, 204-205.
[738] Giani 1601, p. 15.

Casali diffuse un interesse artistico tra i giovani frati, come riferisce Giani in conclusione al necrologio dello scultore:

> Huius praeclari viri ex discipulis fuit inter alios f. Tiberius Sandrinius Florentinus sculturae et architecturae non mediocriter peritus, si natura et vires debitas ingenio suppetias praebuissent, cuius opera usus fuit aliquando in Germania Bavariae dux cum aliis eiusdem Curiae proceribus. Nec defuerunt in huiusmodi praestantioriribus mecanicis etiam ab antiquo tempore ex nostris, qui sua exercent ingenia, cuiusmodi fertur de f. Iacobo Viterbiensi, qui erat germanus illius eminentissimi concionatoris m. Dominici; hunc enim refert f. Simon a Castellacio in suo Cron. ms. praeter caeteras virtutes in incidendis, sculpendisque tam lapideis, quam ligneis imaginibus ingenio, et manibus superasse naturam, quemadmodum in eisdem pingendis imaginibus plurimum valuit olim f. Thomas Florentinus et nuper f. Zanobius Pithius pictoriae artis professor[739].

Secondo l'annalista, Tiberio Sandrini lavorò per la corte bavarese ma non si ha alcun dato per confermare quanto asserito e la sua figura è ancora tutta da studiare. Quel che è certo è la sua immatricolazione all'Accademia il 18 ottobre 1583 e la presenza di un frate Tiberio all'Annunziata nel 1570, nel 1581 e morto il 7 gennaio 1605[740].

Il frate pittore Zanobi Pitti è frequentemente attestato nelle sue funzioni accademiche ma i suoi risultati artistici sono sconosciuti. Pitti pagò le tasse dal 1564 al 1574 ma fu eletto Accademico soltanto il 18 ottobre 1575 e fu attivo fino al 1588[741]. È interessate che Giani accostasse Sandrini e Pitti a due artisti del passato, l'architetto Jacopo da Viterbo e Tommaso da Firenze. Per l'annalista era importante attestare una continuità che permettesse ai Servi di Maria di aggregarsi intorno a tali forme lavorative. Il risultato fu positivo perché, nella prima metà del Seicento, altri frati artisti furono annoverati tra gli accademici. Si parlerà a breve dello scultore e letterato Giovan Angelo Lottini, accademico dal 1575 al 1584, e del pittore Donato Mascagni, attestato dal 1592 al 1604, prima che si facesse frate servita[742]. Merita una menzione anche Giovanni Battista Stefaneschi, interessante figura di eremita, miniatore e pittore, che si guadagnò una biografia baldinucciana soprattutto grazie alle sue quattro "riduzioni" in pergamena di capolavori agli Uffizi: la *Disputa sulla santissima Trinità* di Andrea del Sarto, il *San Giovannino* di Raffaello, l'*Adorazione dei Magi* di Tiziano e la *Natività* di

[739] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 170r. Le cronache di Simone da Castellazzo sono andate perdute (cfr. nota 107).
[740] Spogli Tozzi, A, *ad annum*, e Zangheri 2000, p. 315. Tiberio d'Ottaviano Sandrini fu novizio nel 1570 e cantò la sua prima messa il primo luglio 1584 cfr. ASF, CRSGF, 119, 53, ff. 66v, 152v.
[741] Zangheri 2000, p. 260: le tasse segnate agli anni 1594 e 1627 sono postume. In AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, A, *ad annum*, è indicato professo il 20 settembre 1560, professante il 6 gennaio 1562, nel 1567 cantava la prima messa, il 6 gennaio, il giorno dopo la prima messa di Casali. Questi dati sono verificati in ASF, CRSGF, 119, 53, ff. 5r, 33r; a f. 205v e a f. 214r, si scopre che morì il 25 dicembre 1591 all'età di 45 anni circa e la sua eredità fu accettata dal convento l'11 agosto 1592. Nella ricordanza di morte è detto figlio di Simone legnaiuolo e «dipintore ragionevole».
[742] Zangheri 2000, p. 188 (Lottini), 206 (Mascagni).

Correggio, ancora oggi nel Gabinetto delle Miniature agli Uffizi. Stefaneschi fu eletto accademico il 17 gennaio 1625 e pagò le tasse dal 1625 al 1632[743].

Conclusa l'iniziale spinta propulsiva, l'ordine continuò a ritagliarsi il proprio spazio accademico grazie a figure che esulavano dall'attività artistica pura. Dopo Mascagni e Stefaneschi, l'unico frate che si possa definire propriamente artista fu Giuseppe Salvetti, immatricolato il 15 giugno 1706 e pagante fino al 1734, come si analizzerà a breve[744]. Alla metà del Seicento si annoverarono tra gli accademici i frati Manetto Pierozzi (dal 21 giugno 1654) e Gherardo Gherardeschi (dal 9 gennaio 1656), figure altrimenti poco note e non contemplate nel terzo volume degli *Annales* di Garbi[745]. Non è da escludere che costoro proseguissero la tradizione della cartapesta inaugurata alla fine del secolo precedente; ne è esempio il *Cristo alla colonna*, di poco superiore al vero, attualmente nell'infermeria del convento fiorentino, esemplare di cartapesta della metà del Seicento, di discreta qualità e ultimo testimone di una stagione servitana oggi perduta (fig. IV.14).

Infine, gli ultimi due Servi di Maria accademici furono il meccanico e fabbricante di chiavi Giovanni Poggi (eletto il 16 marzo 1777)[746] e Alessio M. Rossi, l'autore del manuale di storia dei Servi di Maria del 1956, eletto cappellano dell'Accademia il 24 novembre 1926 e accademico onorario il 22 marzo 1931[747].

I numeri dei Servi di Maria sono un'eccezione. Altri religiosi, come monaci, frati e chierici regolari – ma escludendo dal computo i secolari, gli abati e i cavalieri, che sono forme di appartenenza religiosa meno regolata – furono molti meno. Scorrendo gli utilissimi elenchi prodotti da Luigi Zangheri si rintracciano soltanto Niccolò di Giovanni Lioncini, definito frate ma dalla congregazione non specificata, un certo Damaso monaco in Cestello e due monaci vallombrosani di Santa Trinita, Alessandro Davanzati e Alessandro Puccini[748]. Ordini moderni come i Gesuiti e i Cappuccini, che produssero centinaia di artisti, o i Teatini, furono presenti in minor misura tra gli accademici fiorentini: Giovanni Vincenzo Dandini, figlio di Piero della famosa dinastia di pittori fiorentini, era gesuita, così come lo erano il matematico Leonardo Ximenes e lo storico dell'arte Luigi Lanzi. Filippo Maria Galletti è l'unico pittore teatino riscontrato; Raffaello d'Orlando Gherardi era frate cappuccino,

[743] Un breve contributo sull'opera di Stefaneschi spetta a Del Bravo 1961. La sua presenza nell'Accademia del Disegno è documentata in Zangheri 2000, p. 155.
[744] Per Salvetti in Accademia cfr. ivi, p. 288.
[745] Ivi, pp. 149, 256.
[746] Ivi, p. 260. Costui ricevette un ritratto da Johann Zoffany e, fra i suoi manufatti, sopravvive una porta con meccanismo di chiusura segreto, conservata in Casa Martelli a Firenze.
[747] Ivi, p. 280.
[748] Rispettivamente in Zangheri 2000, pp. 184-185, 99, 101, 266. Tra costoro, la figura più interessante è quella di Alessandro Davanzati, la cui attività affiancò quella di Banchi e di Tommaso da Bologna all'erezione degli apparati per le nozze medicee del 1589: cfr. Vasetti 2009, pp. 38-39. A sua firma sono una pala della *Madonna del Rosario e santi* alla Badia di Poppi, restaurata nel 1690, e una *Crocifissione* nella chiesa di San Bartolomeo a Ripoli, a quattro mani con Nicodemo Ferrucci.

mentre Raffaello d'Alessandro Curradi lasciò l'attività artistica per vestire l'abito cappuccino[749]. Non si rintracciano frati Domenicani o Carmelitani, nonostante i due ordini coltivassero ancora nel Sei-Settecento le loro plurisecolari tradizioni artistiche.

6. La cappella della Santissima Trinità alla Santissima Annunziata

6.1 Stato degli studi, progettazione e spostamenti

Per ovvie ragioni di cronologia, la decorazione della cappella dell'Accademia del Disegno, dedicata alla Santissima Trinità, fu parzialmente inclusa nelle *Vite* di Vasari, sempre nella biografia montorsoliana; prima come capitolo del convento: «Da Budrione tornatosene con detto maestro Zacheria a Firenze nel suo convento de' Servi, fece similmente di terra, e le pose in due nicchie del capitolo, due figure maggiori del naturale, cioè Moisè e San Paulo, che gli furono molto lodate», quindi come spazio concesso allo scultore per la propria sepoltura: «Avendo poi ottenuto col mezzo di maestro Zaccheria licenza dai suoi frati della Nunziata di potere ciò fare, fece nel capitolo di quel convento, dove molti anni innanzi aveva fatto il Moisè e San Paulo di stucchi, come s'è detto di sopra, una molto bella sepoltura». Questo ambiente, ricavato nella campagna michelozziana, fu destinato ai Benizi, che ne ressero il patronato, finché, nel 1496 fu riconsegnata ai frati per farne la sala capitolare[750]. A ornamento di questa, nel 1535 Montorsoli vi pose le due statue di *Mosè* e di *San Paolo*, le opere più precoci dell'artista tra quelle sopravvissute, insieme al *San Cosma* e alla *tomba di Angelo d'Arezzo*.

Si è visto come questo spazio fu concesso prima a Montorsoli (10 settembre 1560) e poi all'Accademia (25 giugno 1565). Tra le condizioni inserite nel contratto di cessione all'Accademia vi era:

> […] che detto collegio abbia a fare l'ornamento, ovvero ripieno di detto Capitolo di statue di stucco in dieci nicchie, e tre storie in tre quadri da farsi, o altro o a' fresco secondo che delibererà l'Accademia, e luogotenente per partito, e gli altri ripieni dei quadri piccoli, che circondano detta Cappella dal cornicione in giù dipinti a fresco, come di sopra di figure, e grottesche secondo che par à loro. Il che si debba fare tutto in termine di cinque anni da persone che saranno elette per partito segreto del luogotenente e accademici, e mancando la detta cappella e sepoltura, ritorni a detti padri con tutti

[749] Rispettivamente in Zangheri 2000, pp. 99-100, 337, 180, 143, 150, 98.
[750] ASF, CRSGF, 119, 50, ff. 17v, 24v, cfr. Waźbiński 1987, p. 112.

i miglioramenti et ornamenti che vi fussino fatti e ne possino disporre a loro beneplacito, come se il presente contratto fatto non fosse[751].

Nonostante la decorazione non fu conclusa entro il tempo previsto, la cappella rimase all'Accademia. Alle due sculture di Montorsoli si aggiunsero dieci statue, tre affreschi grandi, dodici storie a monocromo, riquadri a monocromo nel marcapiano inferiore e una ricca incorniciatura a grottesche, proprio come delineato nel contratto sopracitato. Si è abbastanza concordi nel ritenere il disegno generale dello spazio architettonico progettato da Montorsoli stesso, a partire dai confronti con le nicchie dei due *Santi* laterali all'altare maggiore in Santa Maria del Parto in Mergellina[752]. I lavori di riadattamento dello spazio furono eseguiti nel 1564, come emerge nell'inedito «Conto di spese fatte in la fabbrica del capitolo, cominciando addì 14 d'agosto 1564» e proseguite fino al 23 giugno 1565[753].

Nonostante l'eccezionalità del complesso, la cappella ebbe un'alternata fortuna storiografica. Non fu contemplata ne *Le bellezze della città di Firenze* di Bocchi ma soltanto nell'ampliamento di Cinelli[754]. Ferdinando Leopoldo del Migliore, Federico Fantozzi, Giuseppe Richa, Domenico Moreni e Pellegrino Tonini considerarono la cappella senza approfondirla[755]. Ottavio Andreucci e Camillo Jacopo Cavallucci attestarono alcuni passaggi strutturali, soprattutto quelli a loro più recenti, come il cambio di orientamento liturgico, l'abbattimento di due nicchie e l'ingresso di pitture monumentali fuori contesto[756]. Un primo tentativo di attribuzione dei vari elementi e di raccolta bibliografica fu compiuto dai coniugi Paatz[757]. Tuttavia, la cappella fu studiata criticamente soltanto a partire dal fondamentale articolo di Summers del 1969, il quale ricostruisce correttamente i progetti e gli spostamenti delle sculture nello spazio. Da questo lavoro si sono poi sviluppati gli studi di Waźbiński e l'utile *status quaestionis* proposto da Baroni e Meijer (figg. IV.15-18).

La prima proposta di ordinamento della cappella si ritrova in una ricordanza di Giovanni Vincenzo Casali. Curiosamente, il documento non è ancora stato edito integralmente nonostante abbia una bibliografia importante[758]. Di seguito la trascrizione:

---

[751] ASF, Accademia del Disegno, 156, ff. 36r-40v, edito ivi, pp. 477-478 e Ircani Menichini 2013, pp. 23-28.
[752] Summers 1969, nota 14 (p. 70); Laschke 1993, p. 142.
[753] ASF, CRSGF, 119, 122, ff. 183r-183v; si evita di editarlo in quanto sono segnati i pagamenti delle giornate dei lavoranti, non gli interventi precisi. Gli operai furono: Mariotto manovale – il più attivo di tutti –, Guadagnino renaiolo, maestro Giovanni, Pagolo detto il gobbo, Vergilio manovale. I conti furono approvati e siglati da Giovan Vincenzo Casali ed Eliseo Biffoli.
[754] Bocchi-Cinelli 1677, p. 464
[755] Del Migliore 1684, p. 295; Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 63-64; Moreni 1791, pp. 55-56; Fantozzi 1842, p. 418; Andreucci 1857, p. 165; Tonini 1876, pp. 237-242.
[756] Cavallucci 1873, p. 105.
[757] Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 116-119.
[758] Sebbene il documento sia noto a Geisenheimer 1907, Summers 1969, Pizzorusso 2013, Baroni, Meijer 2015 e Jonker 2022 nessuno di loro riporta una trascrizione completa. Una prima edizione parziale fu fatta da Alessio M. Rossi nella rivista «Fede e Arte», n. 4, ottobre-dicembre 1963, riedita in Ircani Menichini 2013, pp. 7-20.

[f. 214r] Ricordo come addì, ultimo di novembre 1567, si vinse a.viva voce nel collegio degl'accademici del disegno, che le statue e pitture da.ffarsi nel capitolo della Nunziata, fussero secondo il primo modo et ordine dato dal reverendo padre maestro Michelangelo de' Servi, e si fece la eletione degli huomini che havevano da.ffarle e si trasse poi per polizza le statue e le nichie loro, fatto datto ricordo da fra Gio. Vincenzo, per commessione:
a messer Antonio Gini e Stoldo Lorenzi tocchò la 5a nichia nella quale va Davitte;
a messer Vincenzo Danti perugino tocchò la la [*sic*] 5a nella quale va San Luca;
a messer Giovanni Bologna, franzese, tocchò la 4a nella quale va San Marco;
a fra Giovanni Vincenzo Casali de' Servi tocchò la 6a nichia nella quale va Salomone;
a messer Battista Lorenzi tocchò la 2a nichia, nella quale va Abramo;
a messer Francesco Cammilliani tocchò la prima nichia, nella quale va Merchisadech;
a messer Zanobi Lastricati tocchò la 4a nichia nella quale va Josua;
a messer Domenicho Poggini tocchò la prima nicchia nella quale va San Pietro;
a messer Giovanni Baldocci tocchò la 3a nichia nella quale va San Matteo;
a messer Valerio Cioli tocchò la 6a, nella quale va San Giovanni.
La tavola di mezzo della Trinità a messer Agniolo Bronzino e Lessandro Allori, suo allievo;
la storia grande, dal vecchio testamento, a messer Giorgio Vasari aretino;
e l'altra simile del nuovo a messer Santi di Tito.
[f. 214v] entrata –
Da limosina di una sepoltura data a maestro Baccio di Scheri lignaiuolo all'opera in suorum lire settanta posto detto contanti in tal'altri lavori. Lire 70.
(dalla rendita di fra Gio. Angelo)
Da messer Francesco Camilliani lire 100 sono per marmi venduti. Lire 100.
Dalla detta heredità lire quarantadua sono che tanti ne portò maestro Zanobi Lastricati per marmi venduti. Lire 42.
[totale] lire 212.
[f. 214(bis)r.] uscita:
a maestro Nofri.
[seguono conti sparsi]
[f. 214(bis)v.] tratta degli huomini et eletione che hanno d'a.ffar le statue in cappella[759].

Questa fonte riporta l'ordinamento secondo Michelangelo Naldini, autore del programma iconografico, come confermato anche da Giani: «M. Michelangelus Naldinius, qui corrector ipsius

[759] ASF, CRSGF, 119, 122, ff. 214r-214(bis)v.

Achademiae, et prior coenobii Annunciatae, cuius etiam consilio imagines, et picturae cum tota structura ipsius Capituli perfectae fuerant» (fig. IV.19)[760].

Michelangelo Naldini è già stato incontrato in due nodi centrali della presente ricerca: sostenne le ragioni dei fiorentini e la carica perpetua del generalato nella disputa sulla durata del governo generalizio e tenne l'orazione funebre di Montorsoli. Figlio di Giovan Francesco Naldini, nacque intorno al 1510 e morì il 23 marzo 1570; fu priore conventuale nel 1552-1553 e nel 1563-1564 e provinciale di Toscana dal 1557 al 1560[761]. Considerata la sua presenza in convento a partire dagli anni Venti del Cinquecento poté conoscere Vasari, anche se non si hanno informazioni di prima mano sui loro rapporti. La proposta di Naldini per la cappella era di dividerla in due parti speculari: al centro la Trinità, a un lato tutte le figure dell'Antico e dall'altro quelle del Nuovo. L'interpretazione che Ważbiński fa del ciclo di sculture si fonda su chiari riferimenti scritturistici che possono emergere da un'attenta lettura dello *Specchio della pazienza di Giobbe*[762]. Tuttavia, nella sua interpretazione permane una conflittualità tra i consigli teologici di Naldini e la libertà attuativa dell'Accademia, tendendo a sfavore dei Servi[763]. Di fatto, la disposizione teologica fu soltanto parzialmente stravolta per mettere al centro l'abilità artistica. Nel progetto iniziale, il *Mosè* e il *San Paolo* di Montorsoli si ritrovavano marginalizzati, perché al centro della composizione, cioè ai lati dell'altare maggiore, vi erano le due figure sacerdotali di Pietro e di Melchisedec. Tanto protagonismo presbiterale non fu ben visto dagli artisti, che conservarono la proposta iconografica ma cambiarono la disposizione delle figure centrali. L'ordinamento definitivo, ricostruibile a partire dalle storie a monocromo conservate nelle loro posizioni originarie, aveva il fulcro nelle due statue del fondatore poste ai lati dell'altare maggiore: molto semplicemente furono scambiate le posizioni tra Pietro e Paolo e quelle tra Mosè e Melchisedec. Quindi a *San Paolo* si accoppiò *San Pietro*, l'altro *princeps Apostolorum*, mentre al secondo padre d'Israele, Mosè, fu affiancato il primo padre del popolo ebraico, Abramo. Il resto della disposizione rimase invariato, assecondando il progetto naldiniano (fig. IV.20).

La cappella fu stravolta nel 1812-1813 dalle modifiche di Luigi de Cambray Digny, direttore delle Regie Fabbriche della Toscana. Si chiuse l'ingresso principale, si cambiò la direzione liturgica della cappella e l'altare fu posto sotto l'affresco di *San Luca che dipinge la Vergine*; per aprire il

[760] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 136v.
[761] Cerracchini 1738, pp. 252-253; Ircani Menichini 2013, pp. 39-40. In BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, f. 195v: «Michaelangelus Naldinius Florentinus vir undequaque doctissimus ab Antonio Altovitae Archiepiscopo in Metropolitana Ecclesia theologus et ecclesiastes deputatus, tanta studii assiduitate, tanta emmoria feliciter pollebat, ut quicquid semel legisset, perpetuo retineret, adeo legendi avidus ut etiam in somnis S. Augustini doctrinam evolveret et quod dormientes quaesivisset vigilans eodem in codice aperto reperisset. Obiit 1570».
[762] L'opera principale di Naldini fu lo *Specchio della pazienza di Giobbe*, una raccolta di 32 sermoni in volgare Titolo completo: «Nobile e maravigliosa dilucidatione del specchio singularissimo di patienza di Iobbe. Fatta e insegnata con applauso commune della città di Firenze in 32 prediche nella chiesa dell'Annuntiata l'anno 15. Dal molto reverendo padre maestro Michelangelo Naldini fiorentino dell'ordine de' Servi, che poi fu theologo favoritissimo del reverendissimo monsignor Antonio Altoviti arcivescovo di Firenze e favoritissimo lettore annuale in Duomo».
[763] Ważbiński 1987, p. 113.

nuovo ingresso dal chiostro grande furono abbattute le due nicchie occidentali, sacrificando il *San Matteo* e il *Salomone*; infine, la cappella cambiò intitolazione dalla Santissima Trinità a San Luca[764]. La *Vergine appare a san Bernardo*, tela di Luca Giordano per il soffitto di Santa Maria della Pace, arrivò tra il 1778 e il 1790 e, nel 1823, giunse la *Sacra conversazione di San Ruffillo* di Pontormo (fig. IV.21)[765].

6.2 I dipinti grandi e le sculture

Nella ricordanza di Casali del 1567 a Vasari spettava la storia veterotestamentaria, a Santi di Tito quella neotestamentaria mentre la pittura della *Trinità*, l'unico soggetto ben specificato e destinato all'altare maggiore, toccò a Bronzino, aiutato dall'allievo Allori. Il risultato vide invertiti i due pittori delle storie: Giorgio Vasari dipinse *San Luca che dipinge la Vergine*, Santi di Tito *Salomone che fa edificare il Tempio*, Alessandro Allori la *Trinità*. Il significato dei tre dipinti è chiaro: la Trinità rappresenta l'unità tra le tre arti del disegno, pittura, scultura e architettura; Salomone che costruisce il Tempio è sia un esempio di architettura sia di virtuoso e saggio regnante, in riferimento a Cosimo I; *San Luca che dipinge la Vergine* era un'iconografia antica, nota a Vasari ma in questo caso declinata e rinnovata autonomamente[766]. Quest'ultimo episodio era diffuso nella letteratura artistica in Gabriele Paleotti, Giovan Paolo Lomazzo e Romano Alberti, ma, in questo caso, la sua presenza nel trattatello di Priorini del 1565 testimonia una diffusione del tema parallela alla decorazione della cappella[767]. Tutti i dipinti sono ricolmi di ritratti e cripto-ritratti. La *Trinità* ha i ritratti di Pontormo e di Bronzino, aggiunti da Allori successivamente la morte del suo maestro, qualificati dalle iscrizioni «•AN• BR» e «•IA• PU» (Agnolo Bronzino e Iacopo Pontormo). Tra gli intendenti dietro Salomone vi dovrebbero essere Michelangelo, Vasari, Jacopo Sansovino e l'autoritratto di Santi di Tito[768]. Mentre gli astanti dietro san Luca, autoritratto di Vasari, sono Montorsoli e Martino Montanini.

L'affresco di *San Luca* non ha riferimenti documentari ma dovrebbe essere stato concluso entro l'autunno del 1570, prima che Vasari lasciasse Firenze per Arezzo (fig. IV.22). Considerata

[764] Ivi, pp. 114-115. La cappella era dedicata alla Trinità, ma i culti a san Luca e alla Vergine erano significativi fin dai Capitoli del gennaio 1563: cfr. ivi, pp. 124-126.
[765] Baroni, Meijer 2015, pp. 162-163.
[766] Nello *Specchio* non sono stati ritrovati significativi passaggi che permettessero di approfondire l'interpretazione di queste pitture in modo stringente, perciò si è preferito riportare la sintesi delle riflessioni avanzate in Waźbiński 1987, pp. 124-152, ritenute sufficientemente efficaci.
[767] Ivi, pp. 129-131, ha delineato una buona storia, ma gli esempi erano antichi o successivi.
[768] Spalding 1974, pp. 272-277, in part. p. 273, e rende noti anche quattro bozzetti preparatori per la composizione alle ill. 126-129.

l'anzianità del maestro aretino e un'attenzione al dettaglio altrimenti assente nei suoi principali affreschi, Waźbiński vi scorgerebbe un aiuto di Pietro Candido, Alessandro Cecchi vi leggerebbe quello del giovane Jacopo Zucchi, mentre Cristina Acidini quello di Alessandro Allori[769]. Il 10 dicembre 1570 fu incaricato: «a m. Santi di Tito che dovessi mettere mano nella sua storia, promesse detto Santi che fra dua mesi prossimi avenire arebbe finito detta sua storia»[770]. Santi di Tito concluse l'affresco nell'aprile dell'anno successo, come Borghini segnalò a Vasari: «il qual Santi ha fatto anco la storia del capitolo de' Servi» (fig. IV.23)[771].

Dagli spogli documentari condotti da Geisenheimer emerse che l'affresco della *Trinità* fu pagato interamente ad Alessandro Allori che vi lavorò dal 26 marzo 1571 al 20 settembre di quell'anno. Tuttavia, c'è unanimità nel ritenere l'affresco progettato, se non proprio iniziato, da Bronzino, morto il 23 novembre 1571. Attraverso tali passaggi, la *Trinità* assunse un triplice significato: l'unità delle arti del disegno, pala dell'altare maggiore nello spazio dedicato, continuità della scuola pittorica fiorentina da Pontormo ad Alessandro Allori, passando per Bronzino (fig. IV.24)[772].

Come Geisenheimer raccolse fondamentali fonti per la storia dei tre affreschi, le sculture sono state studiate da David Summers, che indagò il complesso scultoreo per il catalogo di Vincenzo Danti. Oltre il *Mosè* e il *San Paolo*, furono eseguite tutte le statue prospettate nel programma di Naldini, seppur cambiando alcuni esecutori (figg. IV.25-26). Il *San Pietro* fu eseguito da Domenico Poggini, come inizialmente prospettato, e fu il primo a concludere la propria scultura, inserita nella nicchia a lui destinata il 30 aprile 1570 (fig. IV.27). L'autorialità di Poggini è ribadita in un'ulteriore annotazione del 19 ottobre 1570: «Al detto Domenico lire nove e mezo sono per tanta terra da Montelupo per fare il primo San Pietro, la quale poi servì per fare la statua che ha fatto fra Giovan Vincenzio per il capitolo della Nunziata»[773]. Summers legge il «primo San Pietro» come la prima statua eseguita e collocata, non come più versioni realizzate, e che gli avanzi del materiale furono impiegati da Casali per la sua scultura. Quest'ultima però non è altrimenti precisata. Casali lavorò alla statua di *Salomone*, ora perduta, ma nel 1574: «A dì detto [11 luglio 1574] pagherese allo Sebastiano renaiuolo per 4 some di terra per la fiura di fra Giovan Vincenzio Casali» e «xii dicembre 1574. Mag.co m.o Valerio pagherese a Domenico di Zanobi Landini pittore lire tre e soldi dieci che tanti soldi fa buoni per avere dipinto la figura del Salamone di fra Gio. Vincenzio nel nostro capitolo». Le stringenti attribuzioni delle altre statue, l'esecuzione del perduto *Salomone* nel 1574 e l'assenza di Valerio Cioli nei pagamenti hanno spinto Summers a leggere nel *San Giovanni evangelista*

[769] Waźbiński 1987, nota 117 (p. 131); Cecchi 2009, p. 24; Acidini 2017, p. 183.
[770] Geisenheimer 1907, p. 20.
[771] ASA, AV, 14, ff. 95r-96v, f. 95r, 7 aprile 1571, in Frey 1923-1930, II, 1930, p. 579 lettera DCCLXXXVIII.
[772] Pilliod 2001, p. 114.
[773] Summers 1969, nota 24 (p. 76).

l'intervento di Casali, poiché tale statua fu completata entro il 17 luglio 1570 (fig. IV.28)[774]. Lo studioso non riconobbe in nessuna scultura del ciclo un intervento di Cioli ma, per contro, non aveva neppure contezza dello stile del frate scultore. Poiché nel prossimo paragrafo di questa ricerca si avanzerà una riflessione sullo stile di Casali, emerge chiaramente che questi, se intervenne sul *San Giovanni*, fu soltanto per concluderlo, rispettando integralmente il disegno di Valerio Cioli, alla cui produzione ben si accosta (fig. IV.29).

Melchisedec fu collocato il 29 ottobre 1570 e Francesco Camilliani fu pagato per esso: «a sei facchini che portonno la figura, cioè il Melchisedec, à fatto Francesco Cammilliani schultore» (fig. IV.30)[775]. *San Luca* fu iniziato prima di dicembre 1570 e concluso sei mesi dopo, ed è opera di Vincenzo Danti, come proposto nel primo progetto e confermabile dallo stile (fig. IV.31). Per il *Giosuè* fu pagato Zanobi Lastricati il 20 giugno 1571 (fig. IV.32). Poiché queste ultimi due artisti non hanno specificato nei documenti i soggetti dei loro lavori, Summers vide un impegno iniziale di Danti anche nel *Giosuè*. Iconograficamente, i tre personaggi sono agevolmente distinguibili: Melchisedec ha un turibolo in mano, segno del suo ruolo sacerdotale e il condottiero Giosuè è loricato e ha le sembianze di Cosimo I, *dux Etruriae* come Giosuè lo fu degli ebrei. L'invenzione iconografica del *San Luca* è più raffinata, essendo privo degli attributi classici come il Vangelo o il bue, ma regge un disegno, a memoria della sua supposta attività artistica.

Il *San Matteo* fu assegnato inizialmente a Giovanni Balducci, ma fu realizzato da Michelangelo scultore entro il 12 marzo 1571, cioè da un giovanissimo Naccherino; l'opera è andata perduta. Quindi, a metà del 1571 erano collocate in cappella le statue di *Mosè*, *San Paolo* (Montorsoli), *San Pietro* (Poggini), *San Giovanni* (Cioli), *Melchisedec* (Camilliani), *San Luca* (Danti), *Giosuè* (Lastricati) e *San Matteo* (Naccherino). Stoldo Lorenzi è documentato da maggio a giugno 1571 e un confronto con l'*Angelo annunciante* di Santa Maria presso San Celso a Milano permette di attribuirgli l'*Abramo*, eseguito tra la seconda metà del 1571 e il tardo 1573, quando, appunto, è attestato a Milano (figg. IV.33-34)[776].

Il *San Marco*, privo di attributi, è identificabile tramite un'incisione veneziana del 1574, la cui invenzione è di Giambologna (figg. IV.35-36). Summers ha avanzato dubbi sulla genuinità della statua, proponendo un'esecuzione di Andrea Corsali su disegno del maestro fiammingo. Corsali è presente nei pagamenti per la cappella a novembre 1573 e a febbraio 1574 e a lui è assegnato il bozzetto conservato nella collezione dell'Accademia di San Luca a Roma (fig. IV.37). Dopo il recente restauro emerge una buona fattura della statua, sicuramente segnata dal tempo, e che conforta l'invenzione di Giambologna e un'esecuzione di Corsali.

[774] Ivi, p. 78.
[775] Ivi, nota 32 (p. 78).
[776] Ivi, pp. 80, 84.

Tre statue originali sono andate perdute. Non è chiaro il destino del *Salomone* e del *San Matteo*, se siano andati perduti, rotti o rovinati, oppure dislocati altrove durante i rifacimenti di inizio Ottocento. Considerando che dopo tali lavori non c'è più notizia, è possibile che queste siano andate perdute con l'occasionema né Richa né Moreni, che scrivono poco prima delle riqualificazioni, specificano quante statue ci fossero nella cappella, lasciando incerto il periodo di sparizione[777]. Si può ricostruire precisamente soltanto la storia del *David*, eseguito dal frate servita Giovan Angelo Lottini nel 1575 ma distrutto in seguito a una caduta, come attestato da Filippo Baldinucci nella vita del frate scultore, e rimpiazzato da una statua di identico soggetto realizzata da Giuseppe Salvetti nel 1719 (fig. IV.38).

6.3 Giovan Vincenzo Casali, Giovan Angelo Lottini e Giuseppe Salvetti, frati e scultori.

Ben tre frati serviti intervennero nella decorazione scultorea della cappella, oltre a Giovan Angelo Montorsoli: Giovan Vincenzo Casali (*Salomone*), Giovan Angelo Lottini (*David*) e Giuseppe Salvetti (*David*). Nonostante due delle tre statue siano andate perdute, questa ricerca è la giusta occasione per approfondire l'attività plastica dei tre artisti, sicuramente minori nel vasto panorama della scultura manierista e barocca ma significativi all'interno dell'ordine servita.

La produzione scultorea di Giovan Vincenzo Casali è strettamente derivata dall'attività che Montorsoli realizzò per i Servi di Maria, a partire dal 5 ottobre 1562, quando fu messo a servizio del maestro. Vasari non qualifica Casali se non come discepolo di Giovan Angelo, Arcangelo Giani lo definisce «imitator illius quondam Ioannis Angeli Montursii» e gli attribuisce l'altare maggiore dei Servi di Lucca «plurimis statuis exornasset et similiter in nostro coenobio plures alias statuas confecisset», ma non aggiunge altro a riguardo della sua attività scultorea, per dilungarsi su quella architettonica[778]. Le notizie di Baldinucci sono state scritte a partire dagli *Annales* e non sono molto precise, sia per errori editoriali (è dato morto nel 1693 invece che nel 1593, un evidente sbaglio tipografico), sia per una lettura superficiale del testo di Giani, definendo Iacopo da Viterbo come suo discepolo e Tiberio Sandrini è detto «Santini»[779]. Ma l'attività scultorea è più delineata, seppur brevemente:

> […] condusse opere lodatissime [per l'apparato nuziale del 1565]. In Lucca nella chiesa de' padri de' Servi fece l'altar maggiore di marmo con abbellimento di molte statue di sua mano. In quella della Santissima Nunziata di Firenze intagliò tre statue, le quali disegnavano i frati di situare intorno

[777] Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 63-64; Moreni 1791, pp. 55-56.
[778] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 170r.
[779] Cfr. nota 740.

> al coro, che alla partenza di qua di tale artefice restarono imperfette; dipoi ne' nostri tempi, alquanto infelicemente finite per mano d'altri, l'hanno collocate al destinato luogo, e son quelle dalla parte della sagrestia. In una camera del dormentorio di sopra dicono essere di sua mano un Crocifisso di marmo di basso rilievo ed una Vergine simile dalla libreria. Nell'orto di quel convento, in testata dalla viottola principale, fece di stucco una statua d'un Moisè alta circa sei braccia, e sono di sua mano l'Elia e 'l S. Gio. Batista pure di stucco che si veggono da' lati dell'altare maggiore sopra le porte del coro[780].

La *Madonna col Bambino* e la *Crocifissione* sono oramai saldamente assegnate a Giovan Francesco Rustici e a Montorsoli; le sculture lucchesi sono andate disperse nei lavori di rifacimento dell'altare maggiore del 1894 (fig. IV.39); il *Mosè* nella cappella dell'orto è andato perduto insieme alle tante opere del giardino servita[781]; l'*Elia* e il *Battista*, in stucco e già all'altare maggiore fiorentino, furono sostituiti da *Giuliana Falconieri* e *Filippo Benizi* in marmo di Giovacchino Fortini (1704-1705) e sono da ritenersi distrutti[782]. Considerate le premesse storiografiche, Baldinucci non è da biasimare se si dimenticò il documentato *Salomone* della Cappella del Disegno, che ebbe un destino simile alle altre opere. Casali sarà anche stato famoso come scultore, ma oggi cosa rimane di suo, considerando che molte opere documentate sono andate perdute?

Rimangono le statue poste sopra il recinto del coro fiorentino, ma la loro attribuzione non è lineare. Le statue in questione sono sei, oltre alla *Carità* di Giambologna (fig. IV.40)[783]: *Cristo risorto*, *San Girolamo*, *San Giovanni Battista*, *San Filippo Benizi*, *Vergine Addolorata*, *Beato Lotaringo della Stufa* (figg. IV.41-46). Una ricordanza di Michele Poccianti testimonia tre sculture erratiche di Montorsoli nel 1573:

> Ricordo come l'anno secondo del mio priorato nel mese di settembre 1573 si dette principio a adhornare la cappella di sagrestia con stuchij per mettere ne' vani tre figure di marmo fatte dalla buona Memoria del p. fra G. Angelo Montorsoli scultore reverendissimo et la spesa tutta fece il reverendo P. F. Anselmo spedalingo di Figline […][784].

Tali sculture si possono rintracciare in quel luogo anche nel 1623:

> Nella cappella della nostra sagrestia, la quale era assai bella e devota et ornata di stucchi con figure et altare di marmi, furon messi i nuovi armadi di noce a nostra spesa per opera del p. f.

[780] Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, III, 1974, pp. 127-128.
[781] Il *Mosè* fu ancora visto da Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 64, e da Moreni 1791, p. 60.
[782] Per l'altare maggiore di Fortini cfr. Spinelli 2014a, p. 166.
[783] Sul restauro della *Carità* cfr. Celani 2023.
[784] ASF, CRSGF, 119, 45, ff. 96v-97r.

Evangelista a fine che quivi si conservassero i candellieri grandi et piccoli d'argento con altri simili arnesi spettanti particolarmente all'altare maggiore.

E nell'ottobre 1666: «Incominciò anco in questi giorni l'adornamento intorno al coro con quelle statue che già erano in barberia e quei candellieri fatti da particolari, ma particolarmente dal p. m. Prospero Bernardi». Ed è proprio Prospero Bernardi che negli *Applausi* del 1672 riporta una descrizione compiuta del lavoro da lui stesso finanziato:

All'ultimo termine del pavimento della chiesa, ch'è di marmo, spartito i ottangoli listrati di nero, succede il piano della Tribuna, che risale con tre scalini di marmo bianco, che tirano dall'una cappella à l'altra, a cui termina la traversa della croce. E nel mezo della Tribuna risiede con vaga architettura il coro, dove si celebrano le Divine Lodi, che nel di dentro è di figura circolare, con le sue residenze di noce rabescate ne' braccioli, intarsiate nelle spalliere con bello artifizio. Nel di fuori, per rendere maggior vaghezza e varietà, è di figura ottangolare. Ogn'angolo ha un imbasamento di pietra serena con l'anima di marmo e sopra sorgono statue similmente di marmo finissimo, con natural' simmetria lavorate e massime tre, che vengono da quell'eccellente scultore fra Vincenzio Casali servita, che per l'opere fatte nella Spagna fu molto caro al Re Cattolico; sono tramezzate le sei statue da sedici candellieri di metallo torniati à pera, che sopra le lor base reggono proportionato il cero; tra l'uno e l'altro angolo vi sono anime di misti bellissimi di braccia sei l'uno, ristretti da corniciami, fascie, imbasamenti con la sua cornicie, che ricorre per tutta la circonferenza del Coro. Nel dinanzi l'altar grande, con linea retta rompendo il circolo fra due porte di vari misti da due gran statue nel frontespizio aggravate, nel mezzo maestoso risiede. Le due statue della porta del coro d'altezza maggiore del naturale son dedicate una al Profeta Elia e l'altra al precursor Gio. Battista, protettore della Città. L'altre sei del coro son dedicate al nostro Signore Giesù Cristo, a S. Filippo Benizi, a S. Godenzo anacoreta, al b. Ubaldo Adimari fiorentino servita, al beato Lotaringo Stufa fiorentino servita e dalla Addolorata Vergine Maria. Tutte con le loro inscrizioni in marmo […][785].

Una anonima fonte risalente agli anni Settanta del Seicento descrive in questo modo lo spazio del coro:

Il coro di dentro con le prospere fu fatto da Gio. d'Ales.o unghero. L'incrostatura di fuori a nome de' padri fu fatta da Alessandro Malavisti; la porta dal Soccorso è disegno di Gio. Bologna e quella statua che vi è sopra è di sua mano. La statua del Salvatore con quella di S. Godenzo e del B. Ubaldo Adimari credonsi esser mano di f. Gio. Vincenzo Casali servita. La statua della Vergine Addolorata è di Salvestro [*sic*] Malavisti, scolare di Domenico Novelli. La statua di S. Filippo e del B.

[785] Bernardi 1672, p. 25.

> Lotaringo Stufa sono di mano d'Agostino Frison franzese. Le due statue di stucco sono di mano di fra Gio. Vincenzo Casali servita[786].

L'allestimento del coro fu progettato da Pier Francesco Silvani e fu eseguito dal 1666 al 1668 da Alessandro Malavisti. L'*Addolorata* è documentata di sua mano: «fu rizzata la statua della Beatissima Vergine Addolorata […] fatta da un certo Malavisti, di professione solamente scarpellino et è la sua prima che ha fatto» e, sul retro, è firmata SMF [Sandro Malavisti fecit]; costui fu anche l'esecutore del progetto di Silvano e incrostò la cappella Grazzi e scolpì i marmi del secondo organo; dal documento di quest'ultimo lavoro si evince il suo nome completo, Lessandro di Neri Malavisti[787].

In quest'occasione, alcuni soggetti furono risemantizzati da Bernardi, pur non venendo toccati materialmente, consentendo di riconoscere agevolmente i soggetti originari: il *San Girolamo* fu riqualificato come san Godenzo e il *San Giovanni Battista* come beato Ubaldo Adimari; non è dato conoscere come fosse qualificato in precedenza il *Lotaringo della Stufa*, ma è poco probabile che la statua sia nata con tale iconografia, di fatto un *apax*, forse era un beato Pellegrino o un beato senese. L'*Elia* e il *Battista* erano dati a Casali, come riportano Baldinucci e la fonte tardo seicentesca. E la presenza doppia di *San Giovanni Battista* sarà il motivo della riqualificazione del *Battista* marmoreo nel *Beato Ubaldo Adimari*. Per il complesso monumentale furono impiegate le statue in sagrestia e quelle in barberia. Secondo Poccianti tre di queste sarebbero di Montorsoli; secondo Bernardi e Baldinucci tre sarebbero di Casali. Nel suo novero Bernardi sembra che si riferisca soltanto alle statue marmoree, escludendo dal computo l'*Elia* e il *San Giovanni Battista* di stucco. La ricordanza di Poccianti si può considerare affidabile e, infatti, il *San Girolamo* e il *Cristo risorto* sono ricondotte convincentemente alla mano di Montorsoli, in virtù della loro qualità superiore, della resa anatomica ben delineata e dell'evidente rimando del *Cristo risorto* al *Cristo eucaristico* dell'altare dei Servi di Bologna[788]. Il *Filippo Benizi* e il *Lotaringo Stufa* sono due mani diverse: mentre la seconda statua è più vivace nei panneggi e rassomiglia all'*Addolorata*, il *Filippo Benizi* è più severo e arcaizzante. Si accetta l'attribuzione ad Agostino Frisson soltanto per il *Lotaringo*, mentre i modi del *Filippo Benizi* richiamano un'austerità montorsoliana, assegnabile all'allievo Casali. Se Poccianti parla di tre statue per Montorsoli il *San Giovanni Battista (ora Beato Ubaldo Adimari)* dovrebbe essere sua: la gestualità solenne, la ben delineata anatomia dello sterno convincono per un inizio esecutivo di Montorsoli, ma il rigido panneggio cadente e la mancata precisione della parte inferiore tolgono la piena paternità al maestro per condurla all'allievo Casali. Bernardi accenna tre sculture di Casali e ci si dovrebbe fidare del giudizio di Baldinucci: «[tre statue destinate al coro] che alla partenza di qua

[786] BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1468, ff. 53v-54r.
[787] Casalini 1978, p. 139. Il nome Salvestro citato nella prima fonte è da ritenere una svista della fonte stessa.
[788] Laschke 1993, p. 165 cat. 24-26.

di tale artefice [Casali] restarono imperfette; dipoi ne' nostri tempi, alquanto infelicemente finite per mano d'altri, l'hanno collocate al destinato luogo». Le opere lasciate incompiute da Casali sarebbero la *Vergine* e il *Lotaringo*, «alquanto infelicemente finite per mano d'altri» come dimostrato dai documenti ed evidenziato dai panneggi barocchi delle vesti, ma dalla rigidità compositiva molto affine al *Filippo Benizi*.

In sintesi, per l'autorialità delle sei statue marmoree del coro – individuate attraverso le primitive identificazioni – si propongono le seguenti attribuzioni: il *Cristo risorto* e il *San Girolamo* sono di mano di Montorsoli, il *San Giovanni Battista* è stato iniziato da Montorsoli e concluso da Casali, il *Beato Filippo Benizi* è stato interamente scolpito da Casali, la *Vergine Maria* è stata iniziata da Casali e conclusa da Malavisti, il *Beato Lotaringo* fu iniziato da Casali e concluso da Frisson.

L'unico punto di partenza per un'analisi stilistica di Casali scultore è il *Filippo Benizi* del coro per il quale tutti gli indizi contestuali portano alla sua integrale paternità; ulteriori spiragli di indagine devono partire da tale scultura. In questo marmo emerge una personalità legatissima a Montorsoli, ma più algido nella resa volumetrica e privo della carica espressiva del maestro. Questa opera non stravolge la valutazione teorica della sua arte, anzi, conferma Casali continuatore del maestro, dalla pedanteria estenuante, non all'altezza sia nella volumetria che nell'espressività. A maggior ragione, alla luce di tale definizione, il *San Giovanni evangelista* della cappella del Disegno è da espungere dal suo catalogo e da riconsegnare integralmente a Valerio Cioli.

L'attività scultorea del giovane Casali apre un interrogativo verso l'ultima attività di Montorsoli a Firenze (e a Bologna): aveva degli aiutanti? Se sì, in che misura? Cosa fece Casali in qualità di aiutante dall'ottobre 1562 al 31 agosto 1563? È plausibile che Montorsoli pensasse di instaurare una più ampia bottega una volta rientrato Martino Montanini a Firenze. Ma Martino quanto restò in Toscana? Vasari è ambiguo a riguardo: «Martino intanto, discepolo del frate, essendo da Messina venuto a Fiorenza, in pochi giorni morendosi, fu sotterrato nella sepoltura detta, stata fatta dal suo maestro». Da quanto scritto dall'aretino non si capisce quanto durò il soggiorno dell'allievo, prima della sua dipartita il 24 dicembre 1562 (tre mesi dopo che Casali fu assegnato al frate scultore come aiutante). Il passo è sempre stato interpretato come un soggiorno brevissimo, fin da Francesco Susinno: «Martino frattanto, non sapendo vivere separato dal caro maestro, ben tosto partissi da Messina e dopo pochi giorni di essere arrivato in Firenze se ne riposò in pace»[789], ma potrebbe anche intendersi che rapidissimo fosse il decorso negativo della malattia, non il soggiorno. E, in questo torno di mesi, si collocherebbero due monumenti affiancati a due certificate opere di Montorsoli, che ne recuperano i prototipi al limite della copia, ostentando tali caratteristiche come continuità della quale essere fieri e non come mera citazione: la *tomba di Agostino Bonucci*, appaiata a quella di

[789] Susinno 1960, ed Martinelli, p. 89.

Angelo d'Arezzo in San Pier Piccolo ad Arezzo, e il busto di *Battista Cavalcanti*, speculare a quello di Tommaso Cavalcanti nella cappella gentilizia dei Cavalcanti in Santo Spirito a Firenze.

Il monumento funebre di Agostino Bonucci ha gli stessi elementi di quello di Angelo d'Arezzo: due colonne laterali con gli stemmi dei Bonucci e dei Servi di Maria, due angioletti piangenti appoggiati alla mensola superiore, la parte centrale è composta da un'epigrafe inquadrata da un'elegante cornice e, sopra, la cassa funeraria. Anche i due puttini recuperano le stesse pose di quelli montorsoliani. La vistosa differenza è nei ritratti: mentre Montorsoli scolpisce un elegante *gisant* a figura intera, per Bonucci c'è soltanto il busto (fig. IV.47). Lo scarto stilistico tra i due monumenti è evidente e la pedissequa ripresa dello schema di Montorsoli spinge a pensare che il monumento ad Agostino Bonucci sia stato dato a un suo allievo o che il committente avesse richiesto un'esplicita copia. La datazione della sepoltura è problematica, a fronte di uno spoglio archivistico infruttuoso[790]. Bonucci morì il 4 giugno 1553, come riporta l'epigrafe:

AUGUSTIN(us) HIC BONUCCI ARETINUS
SERVITANAE FAMILIA PRESUL
CETERA NORUNT ET SANCTA
TRIDENTINA SINODUS ROMA
AC FERE ORBIS TOTUS
STEPHANUS EIUS ALUMNUS
ET P(rior?) ARET(inus) MEST(amente) POS(uit)
VIXIT ANNOS XXXXVII
OBIIT IIII IUNIII
M.D.LIII

Il monumento fu innalzato per ordine di Stefano Bonucci, qualificato come alunno di Agostino e priore di Arezzo. L'assenza di riferimenti a titoli ecclesiastici di alto profilo assicura che l'epigrafe sia antecedente al 1570, cioè prima che Stefano diventasse priore generale e, successivamente, vescovo e cardinale. Agostino Bonucci morì a Roma e, nel *Campione* romano, è riportato: «Li 4 Giugno [1553] morse qui in convento il rev.mo Agostino Bonucci d'Arezzo Generale, e perché qui era Procuratore Generale Maestro Stefano suo paesano, mandò il corpo ad Arezzo in Chiesa nostra»[791], quindi in tempi abbastanza lesti. Stefano fu eletto provinciale di Toscana dal 1554 al 1557, procuratore generale dal 1557 al 1560 (quindi risiedendo a Roma) e dal 1564 al 1570 fu priore di San

[790] A questo riguardo sono stati spogliati i faldoni 1, 2, 14 e 15 del fondo ASF, CRSGF, 18.
[791] ACSM, Campione, f. 134r.

Marcello a Roma[792]. Nel 1562 era a Trento per le ultime sessioni conciliari. Se si vuole pensare che Stefano si interessasse direttamente alla commissione della tomba rimangono soltanto pochissimi anni plausibili: dal 1554 al 1557, il 1561 e il 1563. L'unico elemento che permette un confronto tra Casali e la tomba è il puttino alato, che si ritrova nell'angioletto che porge il triregno a Filippo Benizi e nei due *pleurants* del monumento funebre (fig. IV.48). Pur nelle differenze materiche – il primo è di marmo, i secondi di stucco – la composizione anatomica del ventre, le alucce e i volti sono affini ma si riscontra una differenza nelle capigliature, essendo molto più elaborate quelle nel monumento. L'elemento del panno trasversale che cinge i puttini prova la filiazione al maestro Montorsoli ma non l'autorialità di Casali, il quale, tuttavia, avrebbe potuto scolpire il monumento tra la fine del 1562 e il 1563, magari ancora sotto la guida del maestro. Il busto-ritratto di Agostino Bonucci (fig. IV.49) sembrerebbe spurio rispetto al monumento, aggiunto in un secondo momento ma sempre intorno all'inizio del settimo decennio del secolo.

Sia il busto di Bonucci che il busto di Battista Cavalcanti sono derivati dall'idea montorsoliana del busto di Tommaso Cavalcanti (figg. IV.50-51). La cappella Cavalcanti in Santo Spirito fu dettagliatamente delineata dallo stesso Tommaso, nel suo testamento del 1558[793]. Costui morì nel 1560 e Montorsoli fece in tempo a ritrarlo dal vero nel busto poi collocato in cappella[794]. Il progetto decorativo fu promosso dal figlio Giovanni Battista Cavalcanti tra il 25 settembre 1560 e il 10 febbraio 1563; il 14 agosto 1561 Montorsoli ricevette due teste di marmo bianco per ritoccarle: «al suddetto [Piero scarpellino] per fare portare 2 teste di marmo bianco alla Nuntiata»[795] e il 6 novembre 1562 fu pagato per collocare il busto di Tommaso nella cappella: «Addì detto al sudetto pagati al fratre Angelo de' Servi»[796]. Il busto di Battista, rimase in casa Cavalcanti fino al 1577 e fu collocato in Santo Spirito dopo la morte dell'effigiato, avvenuta nel 1581. Questo pezzo rimase dentro la cerchia di Montorsoli e fu concluso da un suo allievo, probabilmente tra il 1562 e il 1563, considerata l'età di 36-37 anni che potrebbe avere il ritrattato e che avrebbe avuto Battista in quegli anni[797]. Potrebbe essere uno dei primi lavori di Casali o l'ultimissimo di Montanini? Nessuno dei due sembrerebbe convincente e il catalogo delle sculture esistenti di Casali per ora si deve limitare al *Filippo Benizi* e agli altri interventi sulle sue compagne del coro.

Il *David* della cappella del Disegno fu eseguito da Giovan Angelo Lottini ma Baldinucci confermò che la scultura si ruppe per una caduta non molto tempo dopo essere stata collocata. Vale la pena riportare per intero la biografia baldinucciana di Lottini:

[792] Montagna 1982, pp. 231-232.
[793] Capretti 1996, pp. 332-333.
[794] Laschke 1993, pp. 145-146, Pilliod 1989, pp. 190-215 docc. 7-10.
[795] Pilliod 1999, p. 56 nota 38.
[796] Ivi, p. 56 nota 36.
[797] Ivi, p. 57 nota 39.

Fra i discepoli del celebre scultore fra Gio. Angelo Montorsoli fu ancora Lionetto di Benedetto Lottini fiorentino. Questi, da fanciullo, come che fosse non meno alla perfezione della vita, che all'esercizio dell'arti nostre inclinato, vestì l'abito religioso de' Servi di Maria nel venerabil convento della Santissima Nunziata di Firenze e gli fu dato il nome di fra Gio. Angelo. Attese di proposito alle lettere, nelle quali fece gran profitto. Fatto sacerdote (agli 6 di gennaio 1572) distese un bel comento sopra la canzone del Petrarca, che comincia: «Vergine bella che di sol vestita». Scelse ottanta de' maggiori miracoli operati da Maria Vergine nella Sacra Imagine della Nonziata e diedegli fuori siccome ancora altre sue composizioni in versi, che vanno per le stampe. Non per questo abbandonò del tutto l'appresa arte della scultura, conciossiacosaché molte figure conducesse di terra cotta, cioè ritratti di Beati di quell'Ordine ed altre per lo convento di Pistoia, per quello di Cortona e di Firenze, ed in questo fece una figura d'un Cristo morto, che fu posto sotto l'Altar Maggiore, ed erano soliti quei padri d'esporlo in mezzo in chiesa il Giovedì Santo. Nel Capitolo è di sua mano una Pietà; per la Cappella degli Accademici del Disegno fece una delle statue a sedere in una delle nicchie, cioè un David, la quale figura ebbe sua fine a cagione di caduta. Essendo finalmente questo buon religioso pervenuto quasi all'età decrepita rimase cieco ed avendo con gran costanza e rassegnazione nel Divino volere per più anni tale infortunio sopportato, agli 23 di settembre del 1629 in età d'ottant'anni rese l'anima al suo Creatore[798].

E la fonte servita che rifornì Baldinucci delle notizie necessarie:

Fu chiamato al secolo questo padre Lionetto di Benedetto Lottini. Venne alla religione il dì 25 marzo 1567 e li fu posto nome di Giovan Angelo. Fu ancora egli discepolo del padre Giovanni Angiolo Montorsoli, ma però ebbe più inclinazione alle lettere che alla scultura. Fu ordinato sacerdote l'anno 1572 e cantò la sua prima messa il dì 6 gennaio. Scrisse un commento sopra la canzone del Petrarca «Vergine bella che di sol vestita». Messe insieme ottanta de' più scelti miracoli della SS. Nonziata. Compose molte rappresentazioni in versi e queste tutte si ritrovano alle stampe. Molti altri manuscritti si veggono ancora nella nostra libreria, tanto in versi come in prosa.

Lavorò ancora molte statue di terra cotta e di loto, delle quali due de' nostri Beati si ritrovano sopra le porte del coro della nostra chiesa della SS. Nonziata di Pistoia e due altre, pure dei nostri Beati, sopra le porte della nostra chiesa di S. Antonio di Cortona. In chiesa nostra della SS. Nonziata di Fiorenza sotto l'altare grande v'è un Cristo morto che si espone in mezzo di chiesa il giovedì santo. Nell'oratorio del detto convento vi è una Pietà. Nel capitolo dell'Accademia degli scultori ci era la statua di David, la quale cascò una notte et andò in pezzi. E nella nostra libreria si trovano alcune teste.

[798] Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, II, 1974, pp. 659-660.

> Mentre visse, questo padre fu un vivo esempio di perfezione religiosa. Morì di età d'anni 80 in Fiorenza il dì 23 settembre 1629, essendo stato molti anni cieco con pazienza incredibile[799].

Come giustamente sottolineato in questo secondo testo, Lottini fu un valido letterato e ancora oggi sopravvivono molti suoi manoscritti e alcune sue pubblicazioni[800]. Il catalogo delle sue sculture è molto più incerto: l'unico punto fermo dal quale partire sono i due beati serviti nel presbiterio della Santissima Annunziata di Pistoia, il *Beato Filippo Benizi*, qualificato dal triregno ai piedi, e il *Beato Bonaventura Bonaccorsi*, con un Crocifisso in mano, che sarebbe un attributo tipico di Pellegrino da Forlì, ma il riconoscimento del beato locale rimane altrettanto convincente (figg. IV.52-53). Da questi due stucchi si scopre che Lottini non fu un seguace di Montorsoli bensì di Giovanni Battista Caccini. I due *Beati* si confrontano bene con le due statue di Caccini, aiutato da Gherardo Silvani, all'altare maggiore della Santissima Annunziata, *San Pietro* (1601) e *San Paolo* (1609-1610, figg. IV.54-55)[801]. La derivazione cacciniana è ampiamente confortata dalla cronologia: Lottini era appena adolescente – attorno ai 12-13 anni – quando morì Montorsoli e, soprattutto, dovette attendere il convento fiorentino non prima del 1565, poiché diventò frate nel 1567. È molto più logico pensare che Lottini avesse appreso i primi rudimenti dell'arte plastica da Casali, ma fu un apprendistato breve, considerata la partenza di questi per la Spagna nel 1571, e concluse il suo perfezionamento accostandosi a Caccini.

Databili alla fine del Cinquecento, i due beati sono l'utile confronto per cercare le altre opere descritte in Baldinucci. Non sono stati trovati i *Beati serviti* di Cortona e di Firenze, che si devono immaginare molto simili agli esemplari pistoiesi, ma la fonte servita offre uno spunto interessante: la *Pietà* collocata in un oratorio dentro il convento, piuttosto che nel Capitolo come poi scritto da Baldinucci. Il passaggio da "oratorio conventuale" a "capitolo" è fondamentale, e in questo caso fuorviante, perché in un oratorio, o meglio in un vano ricavato sotto il pavimento di quella che un tempo era la cella di Angelo Maria Montorsoli, vi è un gruppo fittile di *Dio Padre che regge Cristo morto*, cioè una *Pietà*, di dimensioni pari al vero, in terracotta dipinta inserita in una muratura appositamente decorata come se fosse diruta (fig. IV.56). Maria Cecilia Fabbri ha inquadrato

[799] Ivi, VII, 1975, p. 23. In AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, A, *ad annum*, lo dicono vestito il 25 novembre 1567.
[800] *Poesie sacre*. BNCF, Conv. Soppr., A.VIII.1564; *Idilli,* BNCF, Conv. Soppr., B.X.1563; *Prose*, BNCF, Conv. Soppr., B.X.1565. Tra le varie opere teatrali a stampa vi sono soltanto sacre rappresentazioni: *Sant'Agnese* (prima edizione Firenze 1591), *I sette Beati* (prima edizione Firenze 1591), *San Lorenzo* (Firenze 1592), *La Niobe* (Vicenza 1595), *Il dannoso piacere* (Firenze 1602), *Giudetta* (Venezia 1605), *San Bastiano* (Firenze 1608), *Gl'innocenti* (Firenze 1609) e *Il sacrificio d'Abramo* (Firenze 1613). La sua curatela più importante fu indubbiamente la *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze* (Firenze 1619), affiancata dalla *Corona overo Ghirlanda di candidi gigli di virginità* (Firenze 1604). In Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, p. 602, non vi è descrizione della sua attività scultorea, che è ricordata in AGOSM, Spogli Tozzi, A, *ad annum*: «[1577] Frate Gio. Angelo Lottini lavora di scultura» e «[1579] Statua o voto del duca Francesco fatta da frate Gio. Angelo». Negli anni 1585, 1602 e 1609 fu maestro dei novizi all'Annunziata di Firenze. Altre informazioni sulla sua attività giovanile sono in ASF, CRSGF, 119, 53, ff. 42v, 82v, 191v, 240v.
[801] Grassi 2014, p. 154.

correttamente l'insieme alla fine del Cinquecento e alla committenza di Angelo M. Montorsoli e ha preso legittimamente in considerazione un'autorialità di Lottini. Ma questa giusta direzione è stata fuorviata dal confronto con l'unica opera creduta della mano di Lottini, ovvero la *Pietà* di Montesenario, attribuita al frate-scultore da Casalini che vi riconobbe la *Pietà* della sagrestia. In questo modo, la studiosa, cogliendo le differenze sostanziali tra le due sculture, ha vanificato la propria proposta, ritenendo che se quest'ultima *Pietà* fosse di Lottini, non avrebbe potuto esserlo quella nella cella di Montorsoli (fig. IV.57)[802]. In realtà, la *Pietà* di Montesenario è un'opera di fine Quattrocento-inizio Cinquecento, da espungere dal catalogo di Lottini, a maggior ragione se confrontata coi due *Beati* pistoiesi. Al contrario, il *Cristo deposto* ben si accosta ai volti e alle longilinee figure dei *Beati* (fig. IV.58). La *Pietà* descritta in un oratorio nel convento si deve riconoscere in questo gruppo, mentre la collocazione nel capitolo è un errore di Baldinucci dovuto a una trascuratezza. La *Pietà* del convento si qualifica come opera di fine Cinquecento, evidente committenza di Angelo M. Montorsoli, essendo nella sua cella. L'insieme si compone di un accrocco petroso di buontalentiana ispirazione, ruinisticamente elegante e collocato in un vano efficacemente opprimente, di un *Cristo* modellato con una buona struttura anatomica e di un *Dio Padre* di più grossolana fattura. Il complesso è omogeneo, la decorazione del cielo stellato è ancora quella originale e le scalette per accedere al vano sono decorate con passi evangelici. Il *Dio Padre* offre una nuova prospettiva sull'arte di Lottini, che combina figure snelle ed eleganti (i *Beati* e il *Cristo morto*) con un vecchione imbambolato ma solennemente emergente dalla finta frana (fig. IV.59). Il gruppo richiama gli antri di Buontalenti nei giardini medicei, ma con un'inedita accezione misticheggiante e riflessiva piuttosto che di diletto e di svago, e offre esaurientemente l'idea degli apparati artistici che avrebbero dovuto integrare le sacre rappresentazioni che Lottini tanto amava da esserne prolifico autore[803].

Il *David* di Lottini fu sostituito nel 1719 da un'opera di Giuseppe Salvetti, previa presentazione all'Accademia nel 1706[804]. Anche costui era un frate e sue notizie si ritrovano nel terzo volume degli *Annales* di Garbi:

> […] in praefato quoque conventu et in oratorium sculptorum ac pictorum celeberrimae Academiae designato, collocata fuit statua Davidem Regem Prophetamque repraesentans, summo studio elaborata a p. Josepho Maria florentino nostri ordinis sacerdote, et eidem Academiae merito

[802] Fabbri 1990a, pp. 297-299. La *Pietà* di Montesenario è stata assegnata a Lottini in Casalini 1971, nota 15 (p. 17), e rimasta a lui anche nella scheda di C. Cinelli, in *Il Santuario di Monte Senario* 2014, p. 225. Soltanto Laschke 1993, nota 11 (p. 35), menziona la *Pietà* per Angelo Montorsoli e la ritiene ben inseribile nel contesto di Lottini.
[803] Le differenze tra le figure slanciate e il cupo *Dio Padre* si riscontrano anche nell'*Apostolato* di Fiesole di fine Cinquecento-inizio Seicento: cfr. Giannotti 2022. Tra le varie mani ancora da identificare non sembra esserci quella di Lottini, la cui attività plastica è però ben inquadrabile in tale *milieu*.
[804] Spinelli 2014a, nota 208 (p. 213).

> adscripto, qui et alia edidit suae ingeniosae artis monumenta. Inter alia vero opera nedum in gypso, sed et in marmore sculptam perfecit ad vivum repraesentem effigiem venerabilis servi Dei p. Julii Arrighetti, olim ordinis nostris generalis, quae in nostro conventu de Florentia asservatur. Ex quibus non modicam sibi laudem a peritis in Arte promeruit[805].

Un catalogo molto affidabile, redatto a partire dalle fonti documentarie della Santissima Annunziata, è stato scritto da Raffaele Taucci, che però non identifica le opere pur avendole sotto mano, e pubblicato nel ventesimo volume dei *Monumenta Ordinis Servorum*[806]. In questo testo è specificata la morte dell'artista, avvenuta il 10 ottobre 1739, per un'emorragia celebrale, e vi sono elencate: la statua di *David*; un'erma del Reale Infante Don Carlo inviato alla Regina di Spagna; una testa di santa Caterina da Siena a imitazione di quella conservata in San Domenico a Siena; un'immagine mariana «opus fictile», un ritratto fittile di Pietro Paolo Perrier Dupré (portinaio della Santissima Annunziata morto nel 1700 in odore di beatitudine), fatto nel 1713; quattro ritratti di Giulio Arrighetti, priore generale dei Servi mancato nel 1705, uno a pastello, uno in cera, uno a dimensione naturale e una medaglia commemorativa; ritratti di Bombelli (forse il pittore Sebastiano Bombelli), di Giovanni Battista Fagiuoli (poeta fiorentino), di Giovanni Francesco Maria Poggi (frate servita e vescovo di San Miniato) e di santa Giuliana Falconieri. Il *David* rimane il capolavoro del frate e àncora il suo stile alla scuola fogginiana di inizio Settecento, della quale è un discreto interprete, sulla scia del coetaneo Giovanni Camillo Cateni ma inferiore a Carlo Marcellini o a Giuseppe Piamontini[807]. Dal breve catalogo prodotto da Taucci sono identificabili con certezza soltanto la *Testa di santa Caterina* e il disegno a pastello di Giulio Arrighetti, entrambi conservati nell'archivio conventuale della Santissima Annunziata (figg. IV.60-61). Il ritratto di Arrighetti a dimensione naturale potrebbe essere identificato in uno dei busti posti all'ingresso del convento (fig. IV.62): Il busto-ritratto è riconducibile alle fattezze di Arrighetti e la modellazione della barba è accostabile a quella del *David*. Rimane in dubbio la *Madonna* fittile, forse un'*Immacolata Concezione* in gesso, conservata in convento, la quale sembra più affine ai modi di Cateni (fig. IV.63). Infine, invenzione originale di Salvetti è un'incisione che ritrae il portinaio Dupré (fig. IV.64)[808]. Rimane incerta la paternità del *San Carlo Borromeo* in marmo, sempre in convento, di scuola settecentesca e sicuramente destinata alla Santissima Annunziata, come evidenziato dal simbolo sul basamento del Crocifisso, che non ha

[805] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, III, 1725, p. 683.
[806] MOS 1897-1930, XX, 1926, pp. 112-113.
[807] Quest'ultimo presente alla Santissima Annunziata nelle statue della cappella Feroni e nel *San Francesco da Paola*: cfr. Spinelli 2014a, pp. 152, 173.
[808] Altra opera di Salvetti sono i disegni degli stucchi nella controfacciata della basilica: Tonini 1876, p. 286 doc. XXXVIII, e Bertoncini Sabatini 2014, p. 32.

confronti con le opere sicure di Salvetti ma che si vuole ugualmente presentare per completezza (fig. IV.65).

6.4 I monocromi, gli arredi e le partiture decorative

I monocromi raffigurano episodi della vita dei soggetti rappresentati nelle statue, ai quali oggigiorno non corrispondono più. Quindi, è grazie alla disposizione dei monocromi che è stato possibile ricostruire l'originaria collocazione di ogni elemento della cappella. Questi dodici dipinti non hanno goduto di una particolare fortuna critica e le prime attribuzioni si devono a Hans Geisenheimer e ai coniugi Paatz, ma i primi studi degni di menzione sono stati sviluppati soltanto a partire dal 2009, quando Alessandro Cecchi e Alessandra Giovannetti proposero le loro distinte attribuzioni; in seguito, anche Baroni e Meijer hanno avanzato i loro pareri (fig. IV.66). Grazie al restauro e alla nuova campagna fotografica, in questa sede è possibile avanzare più puntuali considerazioni.

Innanzitutto, come già ricordato da Baroni e Meijer, a riguardo dei monocromi si hanno soltanto tre riferimenti documentari che precisano altrettanti pittori: Pietro Candido, «A dì 18 d'otobre 1569 […] Al opera di Santa Maria del fiore, per calcina per rintonicare al chapitolo de la Nontiata per la storia di Piero Candido fiami(n)go, per lui a Dom(eni)co Pogini soldi 6.8»[809]; Giovanni Fedini: «A dì 19 d'otobre 1570 […] E pochi dì inanzi spesi per calcina e a dua figli che tramutorono il ponte che haveva servito a Giovan Fedini per dipigniere la sua storietta»[810]; Alessandro Fei detto il Barbiere: «e portarlo nella medesima stanza, accioché Lessandro del Barbiere potessi dipigniere la sua storia, in tutto soldi 14.4»[811]. Come si nota a uno primo sguardo, il ciclo fu dipinto da mani diverse, omogenee nella resa ma quasi tutte peculiari e distinguibili tra loro.

Giovanni Fedini, è stato riconosciuto nell'*Incontro tra Abramo e Melchisedec* tramite confronto col suo unico capolavoro, *L'anello di Policrate di Samo* nello studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio,[812]. I due dipinti sono tra loro vicinissimi e la critica si è trovata concorde nell'assegnargli la storia (figg. IV.67-68). Non v'è alcun motivo di mettere in discussione tale attribuzione[813].

[809] Edito in Geisenheimer 1907, p. 21 nota 10, e in Baroni, Meijer 2015, pp. 156-157.
[810] Edito in Geisenheimer 1907, p. 21 nota 10, e in Baroni, Meijer 2015, p. 157.
[811] Edito in Giovannetti 2009, p. 43. I tre riferimenti sono noti anche a Cavallucci 1873, p. 105, che però non esplicita le fonti.
[812] La prima attribuzione è stata fatta in Giovannetti 1988.
[813] Nel 1574 Giovanni Fedini aveva bottega sotto le logge dell'Annunziata e pagava pigione ai frati: ASF, CRSGF, 119, 53, f. 102r.

Invece, l'attestazione di Pietro Candido è stata molto più discussa, considerata anche l'importanza dell'artista e del riferimento, fondamentale per ricostruire la sua fase giovanile. Cecchi e Baroni hanno visto il giovane Peter de Witte nella *Visione di san Pietro dei cibi impuri*, che ha qualche riferimento fisiognomico affine al fiammingo ma, in generale, il dipinto non preannuncia niente della qualità mostrata nella sua maturità. Giovannetti lo riscontra in *Giosuè che vince gli Ammoniti* e nella *Cacciata di Davide.* La proposta è interessante ma viene smentita dal restauro, che fa affiorare due pitture profondamente diverse. In questa sede si ravvisa Pietro Candido nel *Giosuè che vince gli Ammoniti* (fig. IV.69), l'unico pannello che presenta un'austera classicità, una decorosa invenzione, larghe campiture di biacca per creare punti di luminosità affilata e rarefatta, come nei due monocromi più tardi della *Sepoltura di Cristo* e di *Bacco, Cerere e Pomona* (figg. IV.70-71). È vero che la *Cacciata di Davide* presenta una genuina maniera nordica, ma questa è attribuibile a Federico Sustris, come proposto sia da Cecchi che da Baroni e Meijer. Le pieghe affilate, le gestualità solenni e la composizione paesistica confortano l'accostamento (figg. IV.72-73).

Per i restanti dipinti le soluzioni devono essere ricercate a partire dal ciclo dello Studiolo di Francesco I, come indicato chiaramente dal caso di Fedini. Setacciando i pittori dello Studiolo, il poco noto Sebastiano Marsili, autore dell'*Atalanta e Ippomene*, si ritrova nella *Conversione di san Paolo*: le apparizioni divine e la resa anatomica dei destrieri sono impostate allo stesso modo, lo slancio di Atalanta corrisponde alla figura in primo piano del monocromo e, soprattutto, Ippomene e il cavaliere alla destra di san Paolo derivano dello stesso bozzetto, figura a sua volta sviluppata dalla figura in primo piano della *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Giovanni Stradano in Santo Spirito a Firenze (figg. IV.74-75).

La *Visione di san Pietro*, già data a Pietro Candido, dovrebbe essere accoppiata ad *Abramo e i tre angeli*, per via delle pose artificiose e manierate dei protagonisti, dalle crespe capigliature e dalle espressioni corrucciate (figg. IV.76-77). Entrambi i dipinti si accostano a Lorenzo Vaiani, detto lo Sciorina. Il telo contenente le specie animali vietate al consumo si ritrova nei putti reggifestone nella più tarda *Adorazione dei pastori* di Santa Felicita (1587), mentre il dipinto di Sciorina allo Studiolo, *Ercole che sconfigge l'Idra*, è un buon riferimento per i tre angeli della storia abramitica, non tanto per le figure in primo piano ma per quelle in secondo piano, le cui tuniche si piegano e svolazzano in identico modo (figg. IV.78-79). La storia di *Salomone e la regina di Saba* è stata dipinta da quello che Cecchi definisce giustamente «il peggior artista della compagine», la cui bassa qualità è giustificata da Baroni e Meijer come frutto di una ridipintura ottocentesca. In realtà, dopo il restauro, la composizione si scopre essere originale e la qualità bassa per motivi stilistici a sé stanti. Valutare questo monocromo è oggettivamente difficile e sembra essere un esercizio di qualche artista

fiammingo (fig. IV.80). La difficoltà di rintracciare il nome di quest'autore non sembra essere una grave perdita per il complesso, che ha ben altri vanti.

Gli ultimi cinque monocromi sono i più difficili da attribuire singolarmente perché sono tutti accumunabili dalla regia di Giovanni Battista Naldini. Sicuramente, il *Passaggio del mar Rosso* (fig. IV.81) è autonomo rispetto alle *Storie degli Evangelisti* ed è vicino a Naldini nella costruzione anatomica e nello slancio degli ignudi della *Resurrezione di Lazzaro* in San Marco o nella *Raccolta dell'ambracane* dello Studiolo. Ma Naldini, proposto da Baroni e Meijer, non convince appieno, soprattutto se lo si accosta ai restanti monocromi. Piuttosto, un giovanissimo Giovanni Maria Butteri potrebbe soddisfare l'anatomia, gli aderenti panneggi e una composizione centralizzata ma dall'ampia apertura paesistica, come nella sua *Scoperta del vetro* nello Studiolo (fig. IV.82). La frequentazione del cantiere della cappella da parte di Butteri è attestata documentariamente, rafforzandone l'attribuzione: «MDLXXI, addì 13 di settembre […] M. Giovanni Maria Butteri paghato alla porta dal Canto alla Paglia soldi dieci più che tanti sono per aver fatto il ponte nel nostro capitolo per m. Allessandro Allori, soldi 10», pagamento segnato da Butteri stesso[814].

I monocromi degli Evangelisti hanno ricevuto le più varie attribuzioni, Naldini rimane l'unico punto di riferimento comune e il documentato Fei non è ancora stato rintracciato. Questi monocromi possono essere accoppiati: da una parte la *Vocazione di san Matteo* e la *Predica di san Luca*, dall'altra la *Visione di san Giovanni* e il *Trascinamento di san Marco* (figg. IV.83-86). La prima coppia si caratterizza da paesaggi architettonici classicheggianti, gestualità eloquenti e raduni di folle, caratteristiche che si riscontrano in Alessandro Fei, come nell'*Oreficeria* dello Studiolo, alla quale corrisponde il banco di san Matteo, e nella pala di *Papa Clemente XI somministra l'Eucarestia* (chiesa di Santo Stefano a Campi Bisenzio) e nell'*Assunta* delle Grazie di Pistoia (figg. IV.87-89). Infine, le storie di san Giovanni e di san Marco si assegnano a Giovan Battista Naldini ma l'utile confronto si rintraccia nella cappella di san Giovanni Battista nella romana Trinità dei Monti, piuttosto che nella sua attività fiorentina (fig. IV.90). Per la *Visione di san Giovanni* sopravvive lo studio preliminare nella collezione di disegni a Christ Church, Oxford. Nonostante nel foglio vi sia un'attribuzione a «Traballesi [Bartolomeo o Francesco Traballesi]» – che corregge un'erronea segnatura «Ullivelli [*sic*, Cosimo Ulivelli, allievo di Volterrano]» –, James Byam Shaw ha preferito proporre Naldini, attribuzione appoggiata in questa sede (fig. IV.91).

Il principale mobilio della cappella sono i quattro candelabri lignei: questi sono copie molto semplificate dei due candelabri dell'altare della Sacrestia Nuova, disegnati da Michelangelo (fig. IV.92). Quello di sinistra fu scolpito e concluso da Silvio Cosini mentre su quello di destra vi

[814] ASF, Accademia del Disegno, 24, f. 64v, edito in Geisenheimer 1907, p. 21.

intervenne Girolamo Ticciati nel 1741-1742 (fig. IV.93)[815]. L'analisi petrografica dei candelabri lignei ha rilevato almeno due interventi pittorici: uno più antico, costituito da stesure pigmentate con bianco di piombo, e uno più recente, con stesure pigmentate con bianco di zinco, pigmento impiegato soltanto a partire dalla fine del Settecento. Considerata l'uniformità dell'impianto della cappella, attribuito allo stesso Giovan Angelo Montorsoli, è lecito pensare che i candelabri siano parte del pensiero originale del frate scultore e che, addirittura, possa esserne lui il loro autore.

I monocromi inferiori sono pittura su intonaco. I riguardi grandi integrano le iconografie dei santi e dei profeti, ai quali corrispondono: le chiavi e l'ombrello pontificio per Pietro, la spada, le epistole e il vaso («vas d'elezione» di dantesca memoria) per Paolo, bue, aquila, leone e angelo per gli evangelisti, le tavole della Legge e il bastone per Mosè, l'olocausto di Abramo, la lira per Davide, la corona e i libri sapienziali per Salomone. Sembrerebbero perduti gli strumenti di Melchisedec e di Giosuè. I quadri piccoli sono un ricco campionario di strumenti a uso liturgico e artistico: da una parte vi sono una pace, una situla, un turibolo e un secchiello con aspersorio; dall'altra vi sono una tavolozza con pennelli, strumenti di scultura e strumenti per il disegno architettonico (fig. IV.94).

I temi delle grottesche, che godono di nuova visibilità dopo il restauro, sono allegorici e variegati: le tre corone delle arti intrecciate tra loro con un festone con scritto «Levan di terra al cel nostro intalletto» sono il simbolo dell'Accademia del Disegno e l'unità delle arti è richiamata nel volto tricipite e nella *Trinità* di Allori[816]. Il resto delle imprese e degli stemmi sono dedicati integralmente a Cosimo I e alla sua famiglia: lo stemma mediceo coronato rappresenta il Granducato, quello con il cappello cardinalizio il cardinalato del secondogenito Ferdinando, il giglio la città di Firenze e l'unione tra le palle medicee e il tricolore austriaco rappresenta il matrimonio tra Francesco I e Giovanna d'Austria. Infine, i capricorni e le tartarughe sono le allegorie abbondantemente presenti anche in Palazzo Vecchio e, in generale, nelle decorazioni di epoca cosimiana. Esse rappresentano il segno zodiacale scelto da Cosimo I (pur essendo nato il 12 giugno) e la flotta granducale[817]. L'insieme di pitture e di sculture si conforma a un progetto teologico e politico, che parte dai Servi di Maria, nella figura di Michelangelo Naldini ma ha come punto d'arrivo la figura di Cosimo I. Eppure, tra questi due estremi, gli artisti trovarono la propria definizione: come ben esemplato nelle sepolture degli artisti, finalmente il ruolo dell'artista è pienamente definito. E questo fu soltanto l'inizio di una storia rivoluzionaria che è quella delle Accademie d'arte, un'esperienza che fu immediatamente imitata a Roma, con l'Accademia di San Luca, e a Bologna, con quella dei Carracci.

[815] Bietti 2024, p. 164 e Campigli 2014.
[816] Sull'invenzione e il significato del simbolo delle tre corone intrecciate, di alloro, di olivo e di quercia cfr. Vezzosi 2015.
[817] Maresca 2019, pp. 7-13, 31-41.

7. L'Accademia del Disegno e i Servi di Maria dopo Vasari: proposte di studio

Come si può immaginare dalla presenza di frati accademici dal Seicento al Novecento, la storia dei Servi di Maria nell'Accademia del Disegno non finì allo scadere del Cinquecento. Tra sepolture di artisti, frati collezionisti, esposizioni di dipinti e soppressioni napoleoniche le vicende dell'Accademia e dell'Annunziata rimasero profondamente intrecciate.

Innanzitutto, l'Annunziata era diventata un mausoleo ambito dagli artisti. Nella prima metà del Seicento due artisti acquisirono cappelle e altari per le proprie sepolture, Giambologna e Domenico Cresti, e i tedeschi e i fiamminghi scelsero di farsi seppellire nella cappella di Santa Barbara, su tutti Giovanni Stradano e Arrigo Brunich. Ancora nell'Ottocento l'incisore Giovita Garavaglia scelse di farsi seppellire nella cappella di San Pellegrino Laziosi[818].

Tutti i frati, serviti e non, presenti nel discreto elenco di religiosi accademici meriterebbero maggiore attenzione, non tanto sul piano artistico, avendo già delineato i cataloghi delle principali figure, quanto sul piano culturale. In che misura essere frate e artista influiva sulla vita accademica? E i Servi di Maria passarono definitivamente in secondo piano oppure ebbero ancora un posto di riguardo? Una prima risposta è data dalle esposizioni di arte nel chiostro grande della Santissima Annunziata dal 1674 al 1767, veri e propri antecedenti dei *Salons*[819]. Tali esposizioni tolgono qualsiasi dubbio sulla centralità della vita accademica all'Annunziata, anche dopo l'esaurimento della spinta iniziale.

Nel Settecento, due frati senza menzione accademica ebbero un ruolo intellettuale superiore a tanti artefici iscritti: Raimondo Adami (1711-1792) e Costantino Battini (1757-1832). Così Angelo Maria d'Elci a Battini: «per quanto vedo, fuori del Padre Adami e di Lei, mi pare di poter dire che in cotesto paese si conoscono i libri come la politica dai cavalli. Il canonico Bandini conosce qualche cosa, ma con grande stento ed ha poco esercizio»[820]. Culto librario, attenzione alla pittura e avvicinamento alle istanze illuministiche caratterizzarono l'allestimento del museo Adamiano, aperto nel 1788 dai due frati a partire dalla copiosa collezione di pittura che Adami aveva raccolto nel corso della sua vita. Dopo la sua morte il museo fu gestito da Battini ma l'esperienza si interruppe malauguratamente nel 1810 a causa delle soppressioni napoleoniche. Attualmente, gran parte del nucleo dei primitivi alla Galleria dell'Accademia di Firenze è frutto del collezionismo di Raimondo Adami[821].

[818] Come punto di partenza di veda almeno Grassi 2014, p. 68, e Lombardi 2014, p. 224.
[819] Borroni Salvadori 1974 e Borroni Salvadori 1978.
[820] Rao 1991, nota 18 (p. 383).
[821] Per Adami: Chiodo 2014. Per Battini: Tanda 1970.

Capitolo 5: La ricezione dell'opera d'arte nell'annalistica servitana dopo il concilio di Trento

1. Gli anni della riforma e i suoi protagonisti (1570-1623)

I manuali di storia dei Servi di Maria tendono a narrare il periodo tra il 1570 e il 1623 in due secoli distinti, il Cinquecento e il Seicento. Soltanto le *Fonti storico-spirituali* colgono quanto questi anni siano omogenei e coesi tra loro, segnati dalla fine dell'Osservanza, dall'espansione nei territori asburgici e dall'attività di tre importanti frati mancati nel 1623: il giurista Paolo Sarpi, l'eremita Bernardino Ricciolini, restauratore della vita eremitica a Monte Senario, e l'annalista Arcangelo Giani. La loro attività si inserì in un contesto ricco di stimoli e fu favorita dai confratelli. Senza questi tre frati, molti fattori avrebbero rischiato di vanificarsi: l'attività riformatrice dei priori generali Jacopo Tavanti, Angelo Maria Montorsoli e Filippo Ferrari, l'impegno culturale di Gregorio Alasia, Pietro Martire Felini e Giuseppe Barchi, l'indefesso sostegno dei cardinali protettori Giulio Antonio Santori e Girolamo Bernerio e la protezione delle dinastie medicea e gonzaghesca. I traguardi dei decenni precedenti – la cronachistica, la devozione osservante, l'arte di Giovanni Angelo Montorsoli, l'oratoria di Arcangelo Priorini e Michelangelo Naldini, l'ingresso nella corte pontificia e il coinvolgimento nel Concilio di Trento – furono messi a frutto in questi anni, promuovendo la riforma strutturale dell'ordine nelle *Costituzioni* del 1580 e, soprattutto, la riforma devozionale, attraverso la storiografia e la committenza[822].

I 376 capitoli delle *Costituzioni* del 1580 cristallizzarono il sistema provinciale, ribadirono la centralità dell'immagine mariana, rinnovarono i privilegi del priore generale sui conventi di San Marcello e di Santa Maria del Parto a Mergellina e, soprattutto, definirono i caratteri e le qualità spirituali che frati, priori e generali avrebbero dovuto avere. Tra gli autori delle *Costituzioni*, selezionati per le loro capacità legislative, vi fu il giovane Paolo Sarpi, all'epoca priore provinciale del Veneto[823]. Se le *Costituzioni* fissarono la riforma legislativa, la *Lettera spirituale* di Angelo Maria Montorsoli fu il testo esemplare della riforma spirituale. La lettera fu inviata il 17 gennaio 1597 ai vertici curiali: al cardinale protettore Santori, ai procuratore generali, Jacopo Tavanti e Deodato

[822] Il generalato di Montorsoli è così descritto da Giani, BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, f. 191r: «Angelusmaria Montursius Florentinus, e propria cella, in qua superiorum venia solitudini ut ferventius Deo inserviret perpetuo se mancipaverat, Clementis VIII iussu Romam evocatus, salutaris obedientiae vigore cogitur generalem Praefecturam Ordinis subire cuius solertia et vigilantia totus Ordo reformari coepit. Verum dum optimus General die noctuque et Deo inserviendo et Religioni curandae, totis vivibus incumbit, Romae plenitudinis morbo oppressus, magistratum deposit et caducam in coelestem eternamque vitam non absque sanctitatis odore, libenti animo commutat anno 1660». Si vedano anche le *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, III.1, 2008, pp. 9-18.
[823] Ivi, pp. 83-115.

Ducci, e a sei priori provinciali, tra i quali Sarpi, la lettera toccava vari aspetti, soprattutto il ripristino di una vita regolare, sincera ed esemplare. Esempio che lui stesso aveva dimostrato isolandosi in un'ampia cella nel convento della Santissima Annunziata, stanza dotata di una cappella privata appositamente affrescata da Andrea Boscoli[824]. La clausura fu alquanto agiata, ben diversa dai romitaggi aspri e severi di Monte Senario, fruttuosa sul piano intellettuale e interrotta soltanto da papa Clemente VIII, il quale, venuto a conoscenza della *Lettera* tramite Santori, nominò Montorsoli priore generale dell'ordine. Questa raccoglieva i comportamenti ideali che ciascun frate avrebbe dovuto tenere per godere della serenità, promuovendo l'osservanza dei precetti evangelici e del triplice voto, per vivere in comunità e giudiziosamente. La *Lettera spirituale* fu consegnata alle sopracitate cariche istituzionali e fu accompagnata da un'altra lettera che proponeva un'efficace sintesi del testo più lungo, nella quale emerge il seguente brano:

> È piccola la nostra Religione rispetto all'altre de' Mendicanti e per diligente custodia di alcuni pochi bene uniti a Dio facilmente si ridurrebbe a fortezza inespugnabile; ma hoggi che l'è quasi *Desolata Civitas*, molto studio richiede *ut aedificentur muri Jerusalem*. Né è dovere lasciarla rovinare, anzi com'opra della SS. Madre di Dio dev'esser singolarmente restaurata e ampliata. L'altre Religioni hanno per capo uno de' Santi li quali quantunque singularissimi sieno maggior, nondimeno infinitamente o smisuratamente è la gloriosissima Vergine nostra Padrona e della quale favoritamente siamo chiamati Servi; però, vorrebbe il dovere che la nostra, similmente di divozione e santità, avanzasse tutte l'altre, si che fusse com'una gioia tra le più belle delle pietre comuni. Quando si restaurano le mura d'un convento o d'una chiesa par che si sia fatto qualche gran cosa; nondimeno quella è nulla senza la restaurazione dell'anima, che consiste nella novità della vita e de' costumi per nov'acquisto o maggior aumento di bellezza o perfettione spirituale delle sante virtù e nella divina gratia[825].

Montorsoli si proponeva come l'erede della grande stagione inaugurata dai suoi maestri conventuali, dallo zio scultore e da Vasari: i concetti teologici sono espressi con metafore artistiche che richiamano la bellezza della conversione (gioia tra le pietre comuni) e il restauro materiale che va di pari passo al rinnovamento spirituale. Gli argomenti toccati dalla lettera sono molteplici, in particolare si delineano i cardini della futura riforma figurativa servita. Il riconoscimento della piccola dimensione dell'ordine, rispetto alle altre religioni oramai estese dalle Americhe all'Estremo Oriente, si risolverà

[824] Per la biografia di Angelo M. Montorsoli: Paoli 2012. Si è già fatto cenno della decorazione artistica di questo spazio romitale in occasione dell'attribuzione della *Pietà* di Lottini; per uno studio completo sulla celletta cfr. Fabbri 1990a.
[825] La *Lettera spirituale* fu stampata a Firenze nel 1597 da Sermattelli. Fu riedita in Taucci 1935 e accompagnata da uno studio critico che editava integralmente anche il testo della lettera di accompagnamento (Taucci 1935-1936). I due testi sono stati ricondotti al contesto dell'epistolario di Montorsoli in Dominelli 1957-1958. Il brano citato è preso dell'edizione della lettera di accompagnamento in *Fonti storico-spirituali* 1998-2008, III.2, 2008, pp. 451-452.

parzialmente con l'espansione nei territori asburgici. Alla fine del Cinquecento, la mancanza di un fondatore lasciava indefinito il carisma dei Servi, in balia di un'opacità che pativa il confronto con le nuove religioni, come i Cappuccini e i Gesuiti; ne conseguì che i Sette fondatori diventeranno sempre più centrali nella devozione, affiancando la Vergine e Filippo Benizi come cardini spirituali.

A tal riguardo, l'ultimo argomento di Montorsoli ricordava che la devozione e il carisma di una religione dovrebbero avanzare gli altri, ma i Servi di Maria non avevano né un santo né un'accezione mariana ai quali associarsi nell'immaginario popolare. Per tale ragione l'ordine colse l'opportunità di una devozione mariana diffusa oltralpe che non era monopolio di alcun ordine e che, anzi, soffriva l'avanzata calvinista e luterana, cioè l'Addolorata e i Suoi sette dolori. Per codesta devozione i Servi di Maria avevano importanti sostegni storici ai quali agganciarsi, primariamente il riferimento nella *Legenda de Origine* della Vergine che consegna il manto nero a ricordo dei Suoi dolori e, quindi, la presenza diffusa di *Compianti* e di *Pietà* nelle loro chiese[826]. Quando Arcangelo Ballottini cominciò a predicare i dolori della Vergine a Bologna nella Quaresima del 1598 e Filippo Ferrari stampò gli *Officia Propria* nel 1609, il culto e l'immagine dell'Addolorata erano sì una novità interna all'ordine, ma in continuità con la tradizione[827]. Parallelamente, anche gli sforzi per promuovere la canonizzazione di Filippo si intensificarono – risolvendosi soltanto nel 1671 – e, nel 1609, Pellegrino Laziosi e Gioacchino Pellacani furono beatificati, diventando il secondo e il terzo beato dal culto ufficialmente riconosciuto al di fuori dei Servi di Maria. Questo importante riconoscimento, concomitante con la conclusione del generalato di Filippo Ferrari, fu celebrato nella pubblicazione degli *Officia propria* (1609) e chiuderà il secondo tomo degli *Annales* di Giani[828].

Nel 1593, dopo quasi un secolo di abbandono, riprese la vita eremitica a Monte Senario, curata da Bernardino Ricciolini. Il frate fiorentino, dopo un'esperienza a Camaldoli, ottenne dal priore generale il permesso di restaurare gli spazi e tentare un percorso di autonomia dell'eremo. Entrambe le azioni ebbero felice esito, grazie al sostegno politico e finanziario del granduca Ferdinando I e all'attenzione dei generali Lelio Baglioni e Angelo Montorsoli, interessati a promuovere l'esercizio eremitico[829]. Clemente VIII ne approvò la fondazione e Paolo V, con il breve *Pastoralis officii cura* (12 ottobre 1609), validò le *Constituzioni de' Romiti del sacro Eremo di s. Maria de' Servi di Monte Senario* (poi edite nel 1613 a Firenze da Sermattelli). L'autonomia dell'eremo permise l'espansione della neonata Congregazione a Monte Virginio (1614-1623) – brevissima esperienza prodromica alla

[826] Toniolo 1982, pp. 221-223.
[827] Dompnier 2020, pp. 189-195. È opportuno ricordare che l'iconografia moderna dell'Addolorata giunse in Italia grazie ai Gesuiti, non per merito dei Servi, in un affresco di Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo del 1582 (Monssen 1982, pp. 109-110)
[828] Massoni 2022a, p. 110.
[829] È interessante notare che Lelio Baglioni (priore generale dei Servi di Maria dal 1591 al 1597) fosse figlio di Domenico, a sua volta figlio dell'architetto e intagliatore Baccio d'Agnolo. Sia Baglioni che Montorsoli erano nipoti di artisti, uno da parte di nonno paterno, l'altro da parte di zio paterno (Ulianich 1963, p. 225).

più importante occupazione degli eremi di Cibona e di Monterano, nella Tolfa – e in San Giorgio in Lunigiana (1627-1779)[830].

La rinnovata esperienza eremitica permise la fondazione di una stabile congregazione servitana nei territori asburgici, prima in Tirolo e quindi in Austria, Boemia e Ungheria. Tra i primi frati a promuovere la vita eremitica fu Pietro Martire Felini. Noto erudito e autore di una guida di Roma antica e moderna, nel 1611 una sua ambasceria presso l'arciduchessa d'Austria Anna Giuliana Gonzaga convertì la nobildonna mantovana e Giuseppe Barchi, il padre cappuccino suo confessore, alla religione dei Servi. Quest'ultimo, divenuto frate servita, nel 1613 fu nominato vicario generale di Germania e nel giro di pochi anni, fino al 1621, anno della morte dell'arciduchessa, propagò l'ordine a Innsbruck, Waldrast e Pietralba, riuscendo ad affiancarsi ai Gesuiti e ai Cappuccini, i due ordini più energici nel territorio[831]. Alla luce di un mondo in espansione e di frequenti cambiamenti, per avanzare nell'età moderna i Servi furono il primo ordine a studiare la propria storia attraverso le fonti e con l'obbiettivo di ridefinire il proprio carisma. All'inizio del Seicento, i Servi si stavano espandendo in Germania, si erano stabiliti in Catalogna e in Provenza, recuperarono un'osservanza regolare, ricomposero l'unità gerarchica e stavano promuovendo devozioni che ottenessero un maggiore riscontro popolare: risultati che non sarebbero stati possibili senza un'impalcatura storiografica e iconografica. L'insieme di queste riforme traghettò l'ordine nella modernità, a differenza di altre congregazioni religiose, nate nel Duecento e dalla storia simile ai Servi di Maria, che finirono soppresse per non essersi riformate, come gli Umiliati nel 1571 e i Gesuati nel 1668.

2. Da Vasari a Giani: l'iconografia dei Sette Fondatori

La presenza iconografica dei Sette fondatori non ebbe particolare rilievo prima dell'intervento culturale di Michele Poccianti: il canone dei nomi era volatile e le loro immagini erano limitate ai singoli esponenti. L'unica immagine comunitaria, l'affresco della *Vestizione di Filippo Benizi* nel Chiostrino dei Voti, si attiene all'agiografia e immortala Filippo accolto da una comunità numerosa, dove Bonfiglio e Alessio rimangono anonimi e sono distinguibili per le loro azioni, non per un loro primato[832].

[830] Di Domenico 2014-2015, pp. 192-203.
[831] Sulla fondazione e sulla storia della Congregazione Germanica si rimanda a Foster 1969 e a Mooney 1982; per una trattazione omogenea e approfondita (con il limite del testo in lingua ceca) cfr. Časpká 2011. Per Pietro Martire Felini: Ceresa 1996.
[832] Come riferito in precedenza (nota 238), la possibilità che i tredici frati siano i sette fondatori e i sei promotori dell'Osservanza ha poco credito rispetto a una loro interpretazione come i tredici conventi della provincia toscana.

2.1 Critica filologica al processo di beatificazione di Alessio Falconieri (1701)

Tale assenza iconografica fu un gravissimo limite nei processi di canonizzazione che, per assecondare la normativa imposta dalla *Coelestis Hierusalem Cives*, richiedevano il reperimento di opere o fonti antecedenti al 1534 che testimoniassero il culto dei beati antichi. Per questa ragione, i frati impiegarono tutti i mezzi possibili per raccogliere testimonianze utili ma non sempre degne di fiducia, perché alcune volte frutto di errori, altre volte di falsificazioni premeditate. In quest'ultimo caso ricade il pistoiese *Giornale de' ricordi*, manoscritto datato al 1384 e attribuito a un certo frate Niccolò Mati, ma dimostrato essere un falso storico settecentesco, prodotto proprio per agevolare i processi di canonizzazione[833].

Il processo di beatificazione di Alessio Falconieri raccoglie le opere d'arte in cui compare il beato fino alla fine del Seicento[834]. Nel verbale del 19 maggio 1701, i pittori fiorentini Antonio Giusti e Pier Dandini descrissero due opere «antichissime» conservate alla Santissima Annunziata di Firenze[835]: la prima all'altare nel capitolo del convento, già cappella Macinghi, e l'altra nella cappella Rabatta.

Per prima fu esaminata la tavola del capitolo, ancora oggi conservata nel medesimo luogo, definita come «septem imagines insimul collectes Septem Fundatoribus Ordinis Servorum» e composta da singole rappresentazioni a tempera dei Sette fondatori unite da una cornice (fig. V.1)[836]. Queste immagini furono ritrovate nel convento dei Servi di Maria di Pistoia nel 1694 e donate ai frati di Firenze il 20 novembre 1699 tramite contratto rogato dal notaio pistoiese Piero Spinelli. Il verbale si sofferma soprattutto sul ritrovamento casuale delle immagini, il loro passaggio da Pistoia a Firenze e sulla descrizione delle singole figure dei fondatori, la cui fattura corrisponde allo stato odierno[837]: i beati sono rappresentati a figura intera e stanti, vestiti con l'abito nero, ognuno con l'aureola e specifici attributi. La perizia assicura che le opere sono «d'un'istessa mano, e sono antichissime, e formate in un tempo medesimo [...] intorno all'anno mille trecento trenta, o mille trecento quaranta al più. [...] di detti tempi dal disegno e colorito, quale si riconosce, che è maniera, che proviene dalla scuola di Cimabue»[838]. La rappresentazione delle vesti e le iscrizioni dei nomi sono ritenute autentiche. Le diciture sono, in ordine, «S(anctus). P(ater). N(oster). Sostegn(us), Uguccion, Bonaiun(cta), Bonfil(ius), Manettus, Amideus, Alexius». Già padre Pellegrino M. Tonini espresse

[833] Dal Pino 1972, I.1, pp. 142-144.
[834] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 18, ff. 861r-933r.
[835] I due artisti sono ben noti e per approfondimenti si rimanda a Bellesi 2009, pp. 124-127, 167. La ricognizione fu voluta dal frate procuratore Placido Maria Bonfrizieri, incaricato del processo di beatificazione, per garantire l'autenticità delle opere d'arte.
[836] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 18, f. 861r.
[837] Ivi, ff. 867v-870v, 873r-874r, 883v-887r.
[838] Ivi, f. 871v.

perplessità verso la dicitura «sanctus», perplessità confortata dalle fonti storiche[839]. Come si è visto nel primo capitolo, alla fine del Duecento, nelle fonti agiografiche comparvero soltanto i nomi di Bonfiglio, Alessio e Manetto, mentre il canone con i quali sono descritti i fondatori nella *positio* non fu elaborato prima del 1512. Considerando che tale elenco fosse quello utilizzato dalla postulazione, si suggerirebbe una ridipintura apposita: il 27 novembre 1699 il capitolo fiorentino deliberò di «far aggiustare le dette tavole onorevoli per metterle alla pubblica venerazione» poiché furono ritrovate alquanto inumidite[840]. È evidente che le tavole hanno subito ridipinture che ne hanno snaturato la pellicola pittorica originaria. La stessa *positio* assicura che le tavole furono ritoccate. Ne consegue che i soggetti furono appositamente dipinti secondo un canone moderno e un risultato così eccentrico dà l'idea di cosa pensassero gli artisti di fine Seicento della pittura cimabuesca. Se anche sotto tali ridipinture ci fossero pitture medievali, i soggetti non corrisponderebbero ai Sette Fondatori, bensì ad altri beati, accuratamente ritoccati per l'occasione[841].

La seconda opera nella perizia di Dandini e di Conti era una tavoletta conservata sul gradino dell'altare della cappella Rabatta. Questa era tripartita con episodi «in figuris parvulis pictis ad similitudinem miniatures»[842]: a destra vi era la *Visitazione*, a sinistra la *Natività di Giovanni Battista* «sanctae Elisabeth partum». La perizia si concentrò sulla sezione centrale dove vi sarebbe stata una scena più complessa, raffigurante la Vergine che porge l'abito nero, in memoria dei suoi dolori per la Passione del Figlio, a un frate, accompagnato da due gruppi di tre frati genuflessi; all'estrema destra si trovava sant'Agostino, che concede la regola, e alla sinistra san Pietro martire «ordinis servitani fautor»[843]. Entrambi gli artisti concordavano nel ritenere la composizione mano di Taddeo Gaddi: «Riconosciamo che tutte quante le pitture e figure devote contenute in questo grado visitato sono della maniera e scuola di Taddeo Gaddi pittor fiorentino che viveva e dipingeva circa la metà del secolo milletrecento»[844]. Pur non essendo esplicitata, l'attribuzione della tavola richiama la predella della trecentesca pala dell'altare maggiore di vasariana memoria, accostamento compiuto da Casalini che tentò di ricostruirne le vicende critiche[845]. È bene cominciare ripetendo quanto scritto da Vasari:

[839] Tonini 1876, pp. 244-245.
[840] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 18, f. 888r.
[841] Chiodo 2013, pp. 118-120, non esclude l'eventualità che si possa essere una primitiva pellicola pittorica, mentre C. Paolini, in *Tesori d'arte* 1987, pp. 486-488 cat. 120a-120b, e Spinelli 2014a, p. 197, nota 266 (p. 214), mettono in dubbio la genuinità delle tavole. Chi scrive dubita della presenza di pittura sottostante.
[842] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 18, ff. 878v-881r.
[843] Ivi, ff. 879r-879v. La descrizione della predella dipende dalla *LO*, la quale narra del ruolo cruciale assunto da Pietro da Verona nella strutturazione spirituale e giuridica del nucleo primitivo. A lui fu attribuito l'atto, in seguito a una visione della Vergine, di indicare ai frati l'adozione dell'abito nero che avrebbe dovuto simboleggiare i dolori patiti durante la Passione del Figlio.
[844] Ivi, ff. 880v-881r.
[845] Casalini 1962, pp. 57-69, invece che il verbale manoscritto qui riportato, porta l'edizione a stampa della *positio* di Alessio Falconieri del 1717. Tuttavia, la descrizione della tavola rimane invariata.

> […] gli fu fatto dipignere la capella dell'altare maggiore di quella chiesa, dove fece in fresco alcune storie di Nostra Donna et a tempera in tavola medesimamente la Nostra Donna con molti santi lavorati vivamente. Parimente, nella predella di detta tavola fece con figure piccole alcune altre storie di Nostra Donna, delle quali non accade far particolar menzione, poiché l'anno 1467 fu rovinato ogni cosa, quando Lodovico Marchese di Mantova fece in quel luogo la tribuna che v'è oggi, col disegno di Leon Battista Alberti, et il coro de' frati, facendo portar la tavola nel capitolo di quel convento, nel refettorio del quale fece da sommo, sopra le spalliere di legname, l'ultima Cena di Gesù Cristo con gl'Apostoli, e sopra quella un Crucifisso con molti santi[846].

Vasari riferisce che la pala gaddiana aveva una predella con «storie di Nostra Donna», ma di detta predella non si conosce altro per via della demolizione degli spazi nel 1467, anche se la tavola maggiore fu spostata e conservata nel refettorio. Lui stesso non ha visto nulla di quanto descrive e la sua fonte di riferimento sono i *Commentari* di Ghiberti[847]. Secondo una ricordanza del 16 marzo 1677 una «pittura antica fatta alla greca, col fondo oro», ricomparve nella cappella dell'Assunta, che fu di patronato dei Rabatta:

> E con tal occasione di haver nominata la detta cappella non voglio tralasciar qui di registrare ciò che ho osservato in essa, et è che sotto l'ancona o quadro dell'altare [la pala di Verrocchio ora a Grassina] vi è un adornamento di pittura antica fatta alla greca, col fondo d'oro, ove è dipinta da una parte la Natività della b. Vergine e dall'altra la Visitazione della Medesima; e nel mezzo l'istessa b. Vergine in atto di dar l'habito al nostro s. Filippo, come si stima. Questa si trovò sopra la cappella della SS. Annunziata e per la venerazione de' santi quivi dipinti si collocò dal prefato maestro Prospero [Bernardi] nella predetta cappella[848].

Rispetto alla descrizione settecentesca, la ricordanza secentesca presenta una *Natività della Vergine*, non di Giovanni Battista, e una *Vergine in atto di dare l'abito a Filippo Benizi*; soltanto la *Visitazione* rimane coerente. L'oggetto è descritto anche da Tozzi nelle sue *Memorie*, il quale, ripetendo le *Ricordanze*, afferma di vedere l'episodio della *Natività della Vergine* ancora collocato nella cappella dell'Assunta nel 1765 circa[849]. Casalini riporta queste notizie ma, per validare l'originalità della predella, omette che lo stesso Tozzi, che scrive dopo la redazione del verbale stilato nel 1701, riferisce di un «S. Filippo» correggendosi immediatamente e affermando «più tosto a' nostri sette BB.

[846] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, I, 1966, p. 205.
[847] *Commentari* di Ghiberti, ed. Bartoli 1998, p. 85.
[848] ASF, CRSGF, 119, 55, f. 153v, edito in Casalini 1962, pp. 64-65.
[849] Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010, p. 122.

Fondatori», assecondando la nuova interpretazione iconografica data alla scena centrale ma tenendo ferma quella della *Natività*, della Vergine piuttosto che del Battista[850].

L'interpretazione risolutiva dovrebbe considerare i lavori che Ventura di Moro eseguì all'altare maggiore nel 1449, durante l'edificazione della tribuna[851]. Sia nel caso che i lavori riguardassero una sostituzione completa della pala di Gaddi oppure si limitassero a una sua riquadratura, la possibilità che Ventura di Moro fosse intervenuto sulla predella sono concrete. L'artista fiorentino era noto proprio per la continuità dell'impiego del fondo dorato nelle sue composizioni, per niente distanti dall'opera descritta (fig. V.2)[852]. Quindi, quale oggetto stavano esaminando i due periti? Probabilmente avevano sotto gli occhi la predella del 1449 dipinta da Ventura di Moro, raffigurante nella scena centrale il *Beato Filippo davanti alla Vergine*. L'iconografia del beato Filippo davanti alla Vergine o in atto di ricevere da Lei l'abito è presente nell'incisione coeva del *Beatus Philippus de Florentia* e in quella della Classense, incoraggiando concretamente l'ipotesi di una pittura di metà Quattrocento, a fondo dorato e dalla composizione paratattica, eseguita dall'attardato Ventura di Moro. Questa scena fu poi iconograficamente accomodata dai postulatori alla fine del Seicento, come nel caso delle tavole pistoiesi, con l'aggiunta di sei frati, sant'Agostino e san Pietro martire, altrimenti assente nell'iconografia servitana, e riqualificando la *Natività della Vergine* come "parto di Elisabetta". Ciò fu permesso sfruttando l'ambiguità del fondo dorato quattrocentesco e ricalcando l'agiografia trecentesca per confortare i propri ritrovamenti.

In entrambi i casi contenuti nella *positio* di Alessio Falconieri, il rimando vasariano è implicito (Cimabue come spartiacque stilistico e la conoscenza della pala dell'altare maggiore di Taddeo Gaddi) e il lessico usato dagli artisti periti ne denuncia la lettura attenta, essendo incardinato sul lessico di disegno, colorito, maniera, scuola. Il caso di Alessio Falconieri non riporta altre opere, ma la *positio* del 1724 per la beatificazione dei restanti sei Fondatori, definiti *Sex ex septem*, amplia la ricerca a tutti i beati fondatori e a tutta Italia. Nonostante l'indagine a tappeto, soltanto due opere sono anteriori la metà del Cinquecento, entrambe di dubbia veridicità e impossibili da verificare. Una medaglia raffigurante il beato Bonagiunta, conservata nella casa fiorentina della famiglia Manetti, è così valutata dai periti Giovanni Maria Ciocchi e Antonio Puglieschi:

> La medaglia di bronzo che esprime il beato Bonagiunta Manetti mostrataci, per quanto si vede e dalla sua maniera, con la quale si vede gettata, la riconoschiamo per antichissima e che sia gettata

[850] *Ibidem*.
[851] AGOSM, Annalistica, Spogli Tozzi, B, *ad annum*: «1449, quadro nuovo dell'altare maggiore dipinto da Ventura». Cfr. Casalini 1962, pp. 58-59; De Marchi 2013, p. 172.
[852] Neri Lusanna 1990.

circa l'anno 1300, dimostrandolo il disegno della figura espressa e l'attorno delle lettere non ben scolpite[853].

E una «imago […] in qua repraesentantur beati fundatores […] cuius antiquitatis a pictoribus reputatur circa annum 1354» nel coro della chiesa comasca di San Girolamo[854]. La laconicità dei riferimenti non agevola la comprensione degli oggetti esaminati ed entrambe le proposte non sembra meritino particolare credito.

2.2 1565-1573: le prime immagini dei Sette Fondatori come gruppo

Considerato il contesto quattro-cinquecentesco delle serie di ritratti e ricollocando cronologicamente gli esemplari "antichi" portati nelle *positiones*, qual è la prima e inequivocabile immagine che raffigura i Sette Fondatori intesi come gruppo unitario? In questo caso la risposta si trova nelle *Vite* di Vasari, nell'ultima presenza dei Servi di Maria nel testo:

> Nella nicchia dalla parte sinistra si vedeva poi il beato Filippo Benizi, nostro cittadino, poco manco che fondatore e primo senza dubbio ordinatore dell'Ordine de' Servi; il quale, benché fusse da sette altri nobili fiorentini accompagnato, non entrando tutti in una nicchia, vi fu egli solo, come il più degno, collocato; con l'inscrizzione sopra, che diceva:
> PHILIPPUS BENITIUS CIVIS NOSTER INSTITUIT ET REBUS OMNIBUS ORNAVIT SERVORUM FAMILIAM. ANNO MCCLXXXV.
>
> Con l'istoria, similmente nella base, dell'Annunziata che da molti Angeletti era sostenuta, e con uno fra gl'altri che un bel vaso di fiori sembrava di versare sopra un grandissimo popolo che chiedendo gli stava, preso per le innumerabili grazie che per sua intercessione tutto il giorno si veggano fare a que' fedeli che con devoto zelo se gli raccomandano; e con l'altra istoria nel gran quadro, che sotto l'andito passava, del medesimo S. Filippo, che co' sette predetti nobili cittadini, lasciando l'abito civile fiorentino e pigliando quello della religion de' Servi, si mostravano molto occupati in fare edificare il bellissimo monistero che oggi in Fiorenza di lor si vede, e che allora fuori era, e la venerabile et ornatissima e per gl'infiniti miracoli per tutto 'l mondo celebratissima chiesa dell'Annunziata, stava poi sempre capo di quell'Ordine; con l'inscrizzione, che diceva:

[853] AGOSM, Post. Caus. BB. et SS., 15, f. 73 (p. 18).
[854] *Ibidem*. Secondo il Giani i frati arrivarono a Como nel 1345 ma fondarono un insediamento stabile solo nel 1352 (Giani 1618-1622, I, 1618, ff. 168v-169r). Del complesso conventuale non rimane più nulla.

SEPTEM NOBILES CIVES NOSTRI IN SACELLO NOSTRAE URBIS TOTO NUNC ORBE RELIGIONIS ET SANCTITATIS FAMA CLARISSIMO, SE TOTOS RELIGIONI DEDUNT ET SEMINA IACIUNT ORDINIS SERVORUM D. MARIAE VIRG[855].

Il brano è parte della più ampia descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, testo commissionato da Vasari per tramite di Borghini, al letterato Giovanni Battista Cini, il quale descrive dettagliatamente il percorso cittadino e gli archi effimeri che gli sposi attraversarono il 18 dicembre 1565. Per preparare la decorazione urbana Giorgio Vasari e Vincenzio Borghini idearono un complesso programma iconografico dedicato ai Medici, alla città di Firenze, alle Arti, all'Impero e agli Asburgo, sotto forma di archi di trionfo in legno e in cartapesta[856]. Tra i vari soggetti non mancava l'arco della Religione, al canto alla Paglia, ornato dalle glorie della santità fiorentina. Di quest'arco sopravvivono i due progetti grafici di Borghini e un bozzetto di Maso da San Friano (figg. V.3-4). Il programma teologico comprendeva la nascita e i principali esponenti degli ordini religiosi fiorentini: i Vallombrosani, i Camaldolesi, i neonati Cavalieri di Santo Stefano e i Servi di Maria. Questi ultimi sono rappresentati da Filippo Benizi in una nicchia – e si nota la presenza del patronimico Benizi, altrimenti assente in Vasari –, «poco manco che fondatore», riconoscendo quanto anche gli altri Sette frati sarebbero stati importanti nella composizione. La storia invece riquadra tre eventi nella stessa scena: i Fondatori abbandonano la vita secolare per quella contemplativa, l'edificazione della chiesa di Santa Maria di Cafaggio e lo scoprimento della *Nunziata* miracolosa. I protagonisti sono Filippo e i «sette predetti nobili cittadini», neppure definiti fondatori. Domenico Mellini conferma la descrizione di Cini:

> Nella nicchia, poi, che rispondeva al duca era il beato Filippo Benizi nostro cittadino, che fu il primo che ordinò e ridusse a buona forma la religione de' Servi della gloriosa Vergine Maria. La quale ebbe origine in un medesimo tempo nel luogo dove è la chiesa della Nunziata da sette nobili cittadini fiorentini. E perché in una nicchia non entravono sette, vi era colui da chi la fu regolata con questa inscrizione sopra: *Philippus Benitius civis noster instituit et rebus omnibus ornavit servorum familiam. Anno 1285*. E di sotto gli si vedeva dipinta una Nostra Donna in aria sostenuta da molti angioletti, come si usa dipignerla alcuna fiata, e da ogni banda aveva un angiolo un poco maggiore che versava in terra un vaso, finto per quello delle grazie le quali da Dio e dal Figliuolo suo per la sua intercessione ci vengano, donde uscivono e cadevono fiori e frutti; e sotto a quella molti uomini, e dove vedevansi, che risguardando il cielo, alzavano le mani. Accanto a san Filippo, cioè nel sinistro lato dirimpetto all'istoria pur testé detta dell'edificazione dell'eremo camaldolese, erano in un simil

[855] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, VI, 1987, pp. 296-297.
[856] Si veda a riguardo la monografia di Lepri 2017, 2 voll.

> quadro dipinti que' sette nobili cittadini fiorentini, i quali furono i primi autori della religione de' Servi, che lasciato l'abito civile, lo pigliavano della detta Religione, e si mostravono occupati in far murare il monasterio della Nunziata dove era allora la sua piccola chiesa, e dove ella è oggi così grande nel luogo detto Cafaggio, già fuori della città, luogo per la frequenza de' popoli, e per la santità e moltitudine de' miracoli e delle grazie che Dio ogni giorno a' preghi della gloriosissima Vergine Maria madre del figliuol suo fa e concede, per tutto il mondo celebratissimo. I cittadini furono, per quanto si legge nelle croniche di detto monasterio, tutti di nobili famiglie. E lo primo autore di questa impresa ebbe nome Buonfigliuolo: gli altri Amideo, Buonaiuto, Manetto, il quale dicono essere stato casa degli Antellesi, Alesso, Sostegno, e questo affermano de' Sostegni; ed Uguccio, e questi de' Lippi Scalandroni, oggi Uguccioni chiamati da lui, e sotto si leggevano cotali parole: *Septem nobiles cives nostri, in sacello nostrae urbis, toto nunc orbe religionis et sanctitatis fama clarissimo, se totos Religioni dedunt et semina jacunt ordinis servorum D. Mariae Virg*[857].

Mellini è più esplicito di Cini nel definire i sette nobiluomini «autori», sforzandosi di elencarne i nomi e i patronimici. In quell'occasione di festa, tutta la cittadinanza fiorentina poté leggere il patronimico Benizi per il beato Filippo e vedere i Sette Fondatori affaccendati a costruire la chiesa e intenti a togliersi le vesti mondane, dipinti da Carlo Portelli[858]. Mellini suggerisce anche chi avrebbe potuto pensare a una simile soluzione: l'autore delle cronache dell'Annunziata, ovvero Michele Poccianti, colui che stabilì i patronimici dei Sette Fondatori[859]. Infatti, due anni dopo la festa, il *Chronicon* sarà dato alle stampe e la pubblicazione era attesa da Giorgio Vasari, Vincenzio Borghini e Onofrio Panvinio. Così scriveva Borghini, a Gli Alberi, a Vasari in Roma, l'8 marzo 1566 (1567):

> Ho piacere che frate Honofrio [Onofrio Panvinio] restasse soddisfatto. Se lo vedete, et vorrei lo vedesti, raccomandatemi a lui, et che di quel che mi ricerca vedrò di servirlo per quanto io potrò, et più presto che sia possibile, et della cosa de' Servi [il *Chronicon*], che gli poteva mandar hora, per buona sorte il Generale [Zaccaria Faldossi] lo fa stampar hora, che sarà finita fra XV giorni [23 marzo][860].

I tre letterati attendevano il testo di Poccianti, che, effettivamente, era la prima pubblicazione a stampa di storia servitana, un inedito strumento per approcciarsi alla cultura dell'ordine con maggiore agio.

[857] Mellini 1566, edizione ivi, II, p. 365.
[858] Ginori Conti 1936, p. 39.
[859] La sua attività culturale è così sintetizzata in BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, f. 196r: «Michael Pocciantius Florentinus etsi multis diversarum facultatum nominibus praeclarus, magni tamen zeli, quem erga nostrum Ordinem ostendit, singulariter commendandus. Praeclarum et doctum opus super Regulam D. Augustini quod delineandorum nuncupaverit et luculentum Chronicon ab origine Ordinis usque ad annum 1566 produxit et edidit Cathalogo Illustrium Florentinorum et brevi enarratione Septem Fundatoris sui Ordinis. Plura moliturus nisi mors improba et acerba intercessisset anno 1576».
[860] ASA, AV, 14, c. 48v; edita in Frey 1923-1930, II, 1930, p. 310 lettera DLXX.

L'attesa è giustificata sia dall'amicizia personale che intercorreva tra le parti, sia dall'esperienza di due anni prima, quando Borghini e gli artisti non avevano chiaro come rappresentare la storia dell'ordine e chiesero riferimenti a Poccianti, vero ideatore della scena servitana nell'arco della Religione. Nel *Chronicon*, all'anno 1250, si narra la primissima edificazione della Santissima Annunziata, precedente alla grande campagna edile finanziata da Chiarissimo Falconieri e, al 1563, si ricorda la fondazione dell'Accademia del Disegno[861]. L'interesse che emerge dalla lettera sarà ribadito l'anno successivo nelle *Vite*, dove Vasari esplicita la sua familiarità con il priore generale Faldossi. La fortuna dell'immagine fu immediata se, nel 1570, un frate dilettante in pittura, Teodoro Cerchi, dipinse i *Sette fondatori che ricevono l'abito dalla Vergine*:

> Molto Reverendo Priore, li Padri Discreti,
>
> Fra Teodoro Cerchi lor figliolo e servo, havendo fatto il quadro de' sette fondatori, quando ricevano il Santo Habito dalla Beatissima Vergine, a fine che ogni anno si metta fuori delle logge per le nostre processioni generali, non si facendo questo, le supplica reverentemente a voler far partito che in tal tempo si metta fuora. Overo si compiaccino che io ne facci ritratto che di tal grazia ne resterò con perpetua obbligatione con pregare N. S. per la Pietà Vostra Molto Reverenda[862].

Dalla richiesta ai padri discreti della Santissima Annunziata emerge la figura di un ulteriore frate artista, ma ampiamente amatoriale, un certo Teodoro Cerchi, e una timidezza nell'esporre pubblicamente il quadro dei Sette Fondatori, dubbi da legare più a un obbiettivo giudizio estetico che alla discrezione iconografica. Ma le due prime raffigurazioni dei Sette come gruppo ebbero un destino effimero. Ci pensò lo stesso Poccianti ad assicurare stabilmente l'iconografia dei *Sette che ricevono l'abito*, tramite un affresco. Nelle *Ricordanze* conventuali lo stesso scrive:

> Ricordo come nel primo anno del mio priorato, cioè nel 1572, nel mese d'agosto si dette principio al cenacolo del nostro refettorio e si dipinse la storia della conversione della Maddalena et il maestro fu Santi di Tito, che dette fine a tale opera con molta sodisfazione nel mese di novembre 1573 et la spesa fu di scudi centotrentacinque, che così io fra Michele priore pattuii seco d'accordo […][863].

L'affresco è in buono stato di conservazione e l'annotazione manoscritta chiarisce tutti gli elementi contestuali dell'opera. La *Cena in casa del Fariseo* è un'opera ampia, che rinnova la tradizione dei *Cenacoli* fiorentini, mescolando lusso mondano e sacralità (fig. V.5). Poccianti permise (o forse

[861] Poccianti 1567, pp. 13, 325.
[862] ASF, CRSGF, 119, 2, f. 20r, edito in Cecchi 2017, p. 232.
[863] ASF, CRSGF, 119, 45, f. 96r, edito in Casalini 1968, p. 258.

richiese) a Santi di Tito di inserire architetture prospettiche, banchetti luculliani, servitori di sartesca memoria e riferimenti alla scultura classica. Tuttavia, non potevano mancare riferimenti servitani e, sullo sfondo, si stagliano tre edifici: San Marcello al Corso a sinistra dell'osservatore, la Santissima Annunziata a destra e, al centro, Monte Senario. Ed è qui che i Sette sono rappresentati mentre ricevono l'abito dalla Vergine, in un piccolo dettaglio secondario di una magniloquente composizione (fig. V.6)[864].

2.3 L'armadio delle reliquie alla Santissima Annunziata

L'idea dei Sette Fondatori come gruppo ebbe una genesi prettamente fiorentina e fu promossa sommessamente, in forme effimere o inserita come dettaglio di una più vasta composizione. Coerentemente, anche la quarta presenza ebbe luogo ai margini della pubblica ammirazione ed è ancora esistente nella chiesa fiorentina, affrescata in un andito accanto alla sacrestia, poco prima dell'altare sotto il quale è stato sepolto il Passignano. In questo spazio vi sono alcune pitture, in cattivo stato di conservazione e che subirono l'alluvione nel 1966: aperta la porta compare un'*Incoronazione di spine*, all'angolo a destra una *Mater dolorosa* e a sinistra una *Conficcagione* (figg. V.7-9). Il soffitto è coperto da tavole lignee decorate con teste d'angioletti, mentre a sinistra il vano si apre in un'absidiola con affrescata una *Gloria di santi*, al centro Cristo risorto con Davide e i profeti, ai lati due teorie di santi e beati, separati da colonne (figg. V.10-11). Nella conca absidale *Dio Padre* emerge tra le nubi (fig. V.12). La composizione è completata da numerosi peducci ove sono trascritti passi dei Padri della Chiesa (fig. V.13). Nell'absidiola, nel primo riquadro alla sinistra di Cristo, vi sono otto frati Servi di Maria, da interpretare come i Fondatori insieme a Filippo Benizi, la cui presenza si spiega dai passi dell'arco della Religione, dove i Sette avrebbero dovuto accompagnare il beato principale (fig. V.14).

Quale era la funzione di questo ambiente? Maria Cecilia Fabbri è stata la prima ad aver studiato questo insieme di pitture, attribuendole a un "pittore della cerchia di Stradano" – una definizione generica ma corrispondente alla *facies* della composizione – e datandole al 1573 per via documentaria e contestuale. La prima fonte che cita le pitture sono *Le Bellezze della città di Fiorenza* (1591) di Francesco Bocchi:

> Allato alla Sagrestia gli è un ricetto lungo circa VII braccia e largo II, dove con eccessiva pulitezza e con somma venerazione si conservano molte e molte reliquie [prosegue elencando le reliquie]. È fatto

[864] Spalding 1982, pp. 149-150; S. Francolini, in *La tradizione fiorentina dei cenacoli* 1997, pp. 184-186.

adorno questo ricetto di pitture e di statue con tanto senno, che nella vista di cose tanto preziose e tanto rare, colmo di maestà tantosto, che si vede, riempie l'animo altrui di dolcezza disusata e a' pensieri alti e divin li solleva[865].

E Fabbri rintraccia la committenza in una ricordanza di Poccianti, già parzialmente esaminata per le statue del coro, poiché vi sono tracciate le tre sculture di Montorsoli destinate al coro:

Ricordo come l'anno secondo del mio priorato nel mese di settembre 1573 si dette principio a adhornare la cappella di sagrestia con stuchij per mettere ne' vani tre figure di marmo fatte dalla buona Memoria del p. fra G. Angelo Montorsoli scultore reverendissimo et la spesa tutta fece il reverendo P. F. Anselmo spedalingo di Figline et mio padrone, facendo anchora fare la porta et l'armario dirimpetto a detta porta colle teste d'angeli et altri aconcimi[866].

Per Fabbri questo spazio, effettivamente «allato alla sagrestia» e «dirimpetto a detta porta» era l'armadio dove si contenevano le reliquie della basilica, «ricetto di pitture» e «colle teste d'angeli». Nel soffitto vi sono teste d'angeli e la presenza dei Sette Fondatori supporta un intervento iconografico diretto da Poccianti, coerentemente a quanto mostrato finora. Anche l'attribuzione alla cerchia di Giovanni Stradano si fonda sulla tangenza figurativa tra l'*Addolorata* e alcune figure femminili del fiammingo – si pensi alla *sant'Anna metterza* nella pala di Sant'Anna in Mercatale a Prato (fig. V.15), dipinta nel 1592 con la collaborazione del figlio Scipione –, mentre i due personaggi che inchiodano Cristo alla Croce sono desunti dai *Cacciatori di uccelli*, opera di Stradano ancora molto legato alla pittura di Vasari (fig. V.16). Stradano aveva licenziato la monumentale *Crocifissione* della cappella Galli nel 1569 e continuò a frequentare la Santissima Annunziata, in veste di accademico del Disegno e di membro della confraternita di Santa Barbara[867].

Alessandro Nesi ha criticato le fonti a favore del 1573, reputate non risolutive, spostando l'esecuzione agli anni Novanta e attribuendo tutto l'insieme a Simone Ferri da Poggibonsi, portando a favore alcune ricevute per diversi lavori che testimoniano il pittore alla Santissima Annunziata nel 1592[868]. Effettivamente, nel *Dio Padre* dell'absidiola e nelle *Teste di putti* del soffitto l'attribuzione a Simone Ferri è pienamente convincente (fig. V.17). Ma l'insieme delle pitture nel vano è un rompicapo che le dimensioni ridotte e il cattivo stato di conservazione non aiutano a risolvere. Entrambi gli studiosi rintracciano un unico autore. Nonostante la pittura sia di mediocre qualità sono

[865] Bocchi 1591, p. 228, edito in Fabbri 1996, p. 83.
[866] ASF, CRSGF, 119, 45, ff. 96v-97r, edito ivi, p. 86. La prima parte della ricordanza è a nota 784.
[867] Baroni 1997, pp. 130 cat. 30 e 178 cat. 57 (*Crocifissione* Galli e pala di Sant'Anna in Mercatale). Per i *Cacciatori di uccelli*: Baroni 2012, pp. 81-83. Per Stradano accademico e i suoi contatti con la Compagnia di Santa Barbara: ivi, pp. 80-83, 90-91.
[868] Nesi 2008, pp. 345-348 e note 31-36 (pp. 351-352).

chiaramente distinguibili sia l'influenza stradanesca che la mano di Ferri. L'absidiola, dipinta con figure piccole, abbozzate e compendiarie, suggerirebbe un'ulteriore mano: le due teorie di santi divise da colonnine presupporrebbero una conoscenza della decorazione nella chiesa romana di Santo Stefano Rotondo, eseguita però negli anni Ottanta del secolo. La descrizione di Bocchi conforta una cronologia ante 1591, le fonti portate da Fabbri convincono per una decorazione al 1573, ma Ferri era a Dubrovnik dal 1568 al 1578[869]. Se si distinguessero due mani si toglierebbero dal catalogo di Ferri i tre riquadri grandi – l'*Addolorata*, l'*Incoronazione di spine* e la *Conficcagione* – per riconsegnarli al 1573 e alla mano di uno stradanesco di stretta osservanza, il giovane figlio Scipione magari, all'epoca ventenne. Ferri subentrò soltanto in una seconda fase, negli anni Ottanta, recependo le novità di Santo Stefano Rotondo nell'absidiola e importando quella vena veronesiana maturata in Veneto. A questo punto il riquadro coi Sette Fondatori e Filippo Benizi non sarebbe più eseguito sotto il priorato di Poccianti, ma sarebbe un'idea di poco successiva che testimonierebbe un'intenzione precedente.

2.4 L'iconografia sancita dalle stampe e da Arcangelo Giani

Attraverso la *Vita B. Philippi Benicii*, edita a Roma nel 1591, l'elaborazione dell'immagine dei Fondatori toccò anche l'Urbe[870]. Il fascicoletto è la prima agiografia a stampa interamente dedicata al beato Filippo Benizi, scritta da Giulio Roscio, illustrata da Antonio Tempesta e pubblicata per l'interessamento di Damiano Grana, priore di Santa Maria in Via[871]. La *Vita* è un adattamento in latino umanistico dei brani del *Chronicon* di Poccianti inerenti Filippo Benizi e, piuttosto che per la qualità del testo, la pubblicazione è fondamentale in quanto è la prima agiografia a stampa dei Servi di Maria accompagnata da sedici illustrazioni[872]. Il Tempesta è chiamato a partecipare al progetto

[869] Ivi, pp. 341-342.
[870] *Vita B. Philippi Benicii,* Roma, 1591. Cfr. *Bibliografia dell'ordine dei Servi* 1971-1973, II, 1972, pp. 267-268. Per la ricerca è stata visionata la copia conservata nell'Archivio Generale dell'Ordine dei Servi di Maria, Roma (AGOSM, Annalistica, B. filza 2, 9). Una menzione particolare alle incisioni di Tempesta è anche in Magi 1966, pp. 264-265.
[871] Damiano Grana, nato a Verona attorno al 1520 ed entrato nei Servi nel 1541 nel convento veronese di Santa Maria del Paradiso dove è alternamente attestato dal 1551 al 1569. Il Grana si trasferì a Roma nel 1574, nel convento di Santa Maria in Via, riconfluito nell'Ordine sotto la provincia Mantovana, ove risiedette fino al 1577. Priore di Santa Maria dei Servi a Venezia per l'annata 1579-1580, quando fu superiore di Paolo Sarpi, ritornò a Roma in qualità di priore di Santa Maria in Via a partire dal 1583, qui spegnendosi il 10 agosto 1596. La sua attività di confessore del Sacro Palazzo Apostolico, incarico affidato ai Servi di Maria dal 1572 al 1968, è descritta da Domenico Leoni (AGOSM, Misc. 1889, 1, ff. 28-41) ripreso in Vicentini 1925, pp. 12-19. L'eventuale parentela tra Damiano Grana e il Veronese è prospettata da Callisto M. Palombella che si avvale, per la voce biografica a lui dedicata (AGOSM, Misc. 1889, 14, ff. 613-617), di notizie riprese da una lettera del 1736 di fra Giuseppe Bergantini. Veronese aggiunse il ritratto di Grana ne *La cena di san Gregorio Magno* del 1572 per il refettorio di Monte Berico, del quale il Grana è stato forse priore in quell'anno: cfr. Magani 2023, p. 39. Per i rapporti tra Roscio e Tempesta: Leuschner 2005, pp. 106-120. Grana fu editore di alcune antologie di testi di Roscio, quali le *Disputationes de natura divina* (1584), una *Collezione di testi* di Pietro Corsi e Giulio Roscio (1589) e le *Elegiae* (1590): cfr. *Bibliografia dell'ordine dei Servi* 1971-1973, II, 1972, pp. 151-153.
[872] Il primo studioso a notare ciò, senza però addentrarsi nell'analisi, è Davide Montagna in Branchesi, Montagna 1984, p. 207.

editoriale di Santa Maria in Via grazie al precedente lavoro svolto come illustratore degli *Emblemata sacra* di Roscio (1589). Una prima collaborazione tra il letterato ortino e l'artista fiorentino si riscontra nella *Vita et Miracula D. Bernardi Clarevallensis abbatis*, stampata nel 1587 da Marcello Clodio con didascalie del letterato e illustrazioni di artisti differenti che riportarono su rame i disegni di Tempesta. La *Vita* fu un tentativo di aggiornarsi agli orientamenti cui molti ordini si erano già accostati e, tra le varie pubblicazioni, questa fu la prima ad avere come protagonista un beato, lontano dalla canonizzazione[873]. Le illustrazioni trattano la storia di Filippo Benizi e constano di due serie, una stampata e ufficiale, l'altra disegnata e preparatoria. La prima tavola del ciclo riguarda *I Sette Fondatori si ritirano a Monte Senario*, la prima raffigurazione a stampa dei fondatori (fig. V.18)[874]. In primo piano sei uomini si stanno spogliando delle vesti mondane, così da avviarsi verso la loro meta ascetica. Un altro gruppo di tre uomini non ben definiti osserva l'orizzonte, nella direzione opposta alla città di Firenze, le cui mura e porte si stagliano sullo sfondo, da cui affiorano le fabbriche di Santa Maria Novella e Santa Croce.

Della stessa temperie extra-fiorentina della *Vita b. Philippi* sono le ante d'organo di Sant'Alessandro a Brescia, dipinte da Girolamo Rossi, pittore morto nel 1614. Le due ante propongono l'*Elemosina delle donne fiorentine ai frati dei Servi*, episodio presente nei disegni preparatori di Tempesta per la *Vita*, e i *Sette Fondatori che ricevono l'abito dalla Vergine* (fig. V.19)[875]. Pur essendo un *unicuum* fuori Firenze o Roma, l'anta bresciana permette di comprendere come l'iconografia del gruppo dei Sette Fondatori si fosse stabilizzata; eppure, rimaneva ancora da chiarire quella delle singole figure. Uno scritto conservato nella *Collectanea Alasia* lascia intendere che l'ordine non avesse la benché minima idea di come si dovessero rappresentare i propri Fondatori. Il testo redatto da Arcangelo Giani, privo di contesto o di datazione, dovrebbe essere collocato agli inizi del Seicento; l'iconografia dei Fondatori è arbitrariamente stabilita ma non vi fu alcuna diffusione del manoscritto in quanto non esistono opere con una simile iconografia. Probabilmente l'intento di Giani era di raccogliere idee per orientare la decorazione del chiostro grande (Appendice 7.2).

---

[873] La pubblicazione beniziana, frutto dell'iniziativa personale di Damiano Grana, è un'opera originale sia nel contesto servita che nel panorama romano, essendo la prima e unica agiografia illustrata di un beato, almeno fino alla fine del XVI secolo. Oltre alla *Vita* di san Bernardo del 1587, i cicli illustrati a Roma in quel torno di anni includono: la *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti,* incisa nel 1579 da Aliprando Caprioli su disegni di Bernardino Passeri; la *Vita et miracula Sancti Francisci de Paula* illustrata da Ambrogio Brambilla del 1584; la *S. Francisci historia cum iconibus in aere excusis*, del 1594, corredata da incisioni che Francesco Villamena trasse dalle decorazioni dei chiostri in San Pietro in Montorio; al 1597 risalgono la *Vita S. Antonii Abbatis*, disegnata e incisa da Antonio Tempesta e la *Vita, mors gesta et miracula quaedam selecta B. Catherinae Senensis* con illustrazioni di Pieter de Jode a partire da disegni di Francesco Vanni[873]. All'ultimo decennio del secolo risalgono la *Sancti Francisci Asisiatis Vitae*, edita da Cesare Capranica e Giovanni Antonio de Paolis riportando incisioni tratte da due edizioni fiamminghe (1582 e 1587) illustrate da Philip Galle, e la *Vita et Martyrium S. et gloriosae Christi virginis et martyris Caeciliae*, incisa da Bernardino Passeri.

[874] Come già notato in Montagna 1988, p. 74, che però glissò la questione.

[875] Prestini 1986, p. 19. Per i disegni preparatori di Tempesta (Paris, ENSBA, Mass.2804); cfr. Leuschner 2003.

Questo percorso di definizione iconografica si conclude con l'illustrazione dei *Sette fondatori che ricevono l'abito della Vergine* negli *Officia Propria* del 1629, incisa da Matthäus Greuter (fig. V.20). Il canone dei nomi, l'importanza di Monte Senario e la centralità della regola agostiniana ribadiscono l'idea delle origini così come era stata concepita a Firenze e a Roma e che, finalmente, era pubblicata in una stampa di più largo uso liturgico[876]. Pur essendo una questione di primaria importanza soltanto all'interno della ristretta storia servitana, l'iconografia dei Sette Fondatori tocca ampi contesti come l'arte effimera delle feste e la Controriforma a Roma. La definizione della loro immagine conclude l'analisi della presenza servita nel testo vasariano, chiudendo una narrazione con il sigillo della nuova epoca. Ma gli appunti di Arcangelo Giani introducono un'altra importante questione: l'annalistica intesa come strumento di riforma culturale e come fonte storico-artistica.

3. La fortuna delle *Vite* di Vasari tra i Servi di Maria: Eliseo Biffoli, Michele Poccianti e Luca Ferrini

Parlare di una "fortuna" delle *Vite* di Vasari all'interno dell'ordine dei Servi di Maria può sembrare una forzatura rispetto alla straordinaria recezione del testo in Italia e in Europa, che ha dato vita a numerosi e importanti epigoni, critici, imitatori e postillatori. Eppure, anche i Servi lessero fin da subito e con interesse l'edizione del 1568, che li citava copiosamente. Certamente non furono i primi religiosi ad attingere al testo vasariano, primato che spetta a Bernardino Scardeone nella *Nave evangelica esposta per la religione* (Venezia, G. A. Valvassori, 1551)[877]. A partire dal Seicento, i Servi lessero proficuamente le *Vite* per assecondare i propri interessi, basti pensare alle *positiones* dei Sette Fondatori e di Giuliana Falconieri e alle biografie montorsoliane. Già nel Cinquecento vi è la prima esplicita citazione delle *Vite* di Vasari in un manoscritto servita, le *Notizie memorabili* di Eliseo Biffoli, redatto nel 1587. In questo caso, il frate descrisse storicamente e artisticamente la chiesa e il convento della Santissima Annunziata e, per confortare quanto riferito, rimandò all'autorità vasariana. I rinvii sono così espliciti che il frate non aggiunge alcuna informazione rispetto a Vasari e le citazioni della *Visitazione* di Pontormo, del *San Sebastiano* Pucci e del *Crocifisso* di Antonio da Sangallo sono più utili per testimoniare la fortuna letteraria del testo che per tracciare o studiare le opere in sé[878]. Eliseo Biffoli ha attinto in prima persona alla fonte vasariana e ha tentato di imitarla

[876] Massoni 2022a, p. 117.
[877] Agosti 2016, p. 51. Sulla ricezione delle *Vite* di Vasari si veda almeno la curatela su tale argomento di Lucas Fiorato, Dubus 2017, pp. 489-498, ove è raccolta la bibliografia generale al 2015.
[878] Biffoli 1587, ed. Ircani Menichini 2019, pp. 22 (f. 9v, *Visitazione* di Pontormo), 23 (f. 10v, *San Sebastiano* Pucci) e 34 (f. 16v, *Crocifisso* di Antonio da Sangallo).

attraverso la descrizione della chiesa fiorentina. Piuttosto, sono più interessanti i due rimandi ad Antonio di Donnino del Mazziere. Il primo narra la decorazione della cappella dei Martiri:

> 1526. Francesco di Bartolomeo del Giocondo conduce la 4a cappella in ordine a mano destra, e fecevi far la tavola dipintovi Santo Francesco, la quale tavola dipinse Domenico Puligo, dipintore fiorentino, le quali figure a giuditiosi dell'arte piace assai. Questo Francesco non ha dato questa cappella, né vi fece arme della sua casata. Bartolomeo poi suo figliuolo trovando un pittore a buon mercato, vi fece dipignere l'Historia de' Martiri da Antonio di Donnino Mazzieri; io userò le parole formali di maestro Giorgio Vasari de' libri della Vita de' pittori, dice, la quale è mala cosa, questo Bartolomeo vi fece fare l'arme che sono ne' pilastri, lasciò non so che olio ogn'anno per lampana. Di questi per hora non ho che dire altro[879].

Il secondo riferimento invece non cita Vasari ma svela alcuni cripto-ritratti nella *Madonna col Bambino e santi* della cappella accanto a quella Giocondi:

> 1543. Onde l'anno detto a dì 14 di luglio convenne con Antonio di Donnino dipintore, che gli dipignessi dentro santa Anna, santo Lorenzo e santo Stefano in quel modo che sono: santo Stefano fu ritratto fra Stefano nostro frate [Bonucci], che in quel tempo era diacono, e santo Lorenzo fu ritratto fra Eliseo Biffoli, scrittore di questo libro, che era in quel tempo suddiacono. Convenne dico fra Lattantio di Francesco, gran benefattore di questa casa con il detto Antonio dipintore, e perch'era povero compagno, si contentò, ch'el detto fra Lattantio gli dessi di fattura di detta tavola lire 84 quale in più volte gli dette. Come apparisce in carta bambagina le ricevute de' denari fino alla detta somma, e l'ultima partita che fu di lire 23. 10 a dì 15 di agosto dice per finito pagamento di detta tavola[880].

Michele Poccianti, nel *Chronicon* edito nel 1567, non impiegò la Torrentiniana tra le fonti, ma propose ugualmente un'innovativa ricezione artistica nella trattazione storica. Ovviamente, Firenze rimane l'interesse principale grazie alla *Nunziata* miracolosa, ad Andrea del Sarto e alla vita di Giovanni Angelo Montorsoli e si nota come questa fosse la prima biografia scritta sullo scultore, fungendo da possibile fonte per Vasari, tuttavia superflua considerata l'amicizia reciproca. Alla storia dell'affresco miracoloso è dedicato molto spazio, sia al momento della supposta esecuzione nel 1252 sia per la fondamentale valorizzazione medicea nel 1448. Escludendo la questione della datazione, le informazioni di Poccianti sono precise e dettagliate e descrivono particolari come il *Filippo Benizi* accanto all'*Angelo annunciante*, gli ex-voto presenti, la costruzione dell'edificio ecclesiastico (sia la

[879] Ivi, pp. 37-38 (f. 19v).
[880] Ivi, p. 35 (f. 17r).

fase primitiva dei fondatori che l'intervento di Chiarissimo Falconieri), l'epigrafe dedicatoria del cardinale d'Estouteville e il tempietto michelozziano[881]. Gli affreschi beniziani nel quadriportico d'ingresso sono un monumento figurativo che Poccianti inserì nella vita del beato Filippo, cioè nella sezione duecentesca della narrazione, in quanto gli affreschi fungono da fonte principale per illustrare i miracoli del quinto priore generale. In questi brani l'autore dimostra di non avere letto il testo vasariano, in quanto citò correttamente Andrea del Sarto ma attribuì la *Visione di Filippo* ad Alesso Baldovinetti invece che a Cosimo Rosselli[882]. Oltre alla storia dell'arte fiorentina, Poccianti ebbe un occhio di riguardo anche ai monumenti funebri dei frati, descrivendone numerosi. Quello di Gioacchino da Siena è «sub ara maioris ecclesiae Servorum de Senis, ubi adhuc miraculis fulget». Nel 1317 il corpo di Filippo Benizi è traslato dal primitivo luogo all'altare maggiore della chiesa dei Servi a Todi e la nuova posizione favorì numerosi miracoli testimoniati da altrettanti ex-voto[883]. Accanto ai beati, sono altrettanto importanti le tombe dei frati, come quella ancora esistente di Andrea da Faenza ai Servi di Bologna «cum illius imagine ex lapide paragoni sculpta», e le perdute lastre di Pietro da Roma, priore generale dell'Ordine, e di Cristoforo da Roma, in San Marcello, oltre alle tombe aretine di Angelo d'Arezzo e di Agostino Bonucci[884].

Gli eloquenti discorsi proposti nelle *Vite* di Vasari sono riproposti nel *Discorso della nobiltà di Firenze* di Luca Ferrini, proemio editoriale delle *Vite de' Sette beati fiorentini del Sacro Ordine de' Servi* di Michele Poccianti (Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1589). Nella terza nobiltà dei fiorentini, insieme ai militari, vi sono i «Fiorentini valenti nella pittura», i «Fiorentini rari nella scultura» e i «Fiorentini intelligenti nella architettura»:

> Ma che diremo della Pittura, Scultura e Architettura, arti nobilissime e fidelissime seguaci della Natura, la prima delle quali con i suoi colori vaghi e pennelli, la seconda con gli scarpelli ne' duri marmi e la terza con i disegni si sono apprestata tanta gloria e fama che ancho fra di noi risplendano come lucidissimi Soli. Chi in Italia per le lunghe corriere de Barbari, essendo quasi che spenta la Pittura, acciò non perissi affatto gli dette lo spirito se non i Fiorentini? Giovanni Cimabue dopo l'haverci fatto lungo studio l'anno 1240 gli diede tanto spirito che le cose sue cominciorno a equipararsi a quelle di Eumaro, pittore Atheniese. A questo successe Giotto di Bindone [*sic*] da Vespignano del contado Fiorentino, il quale come dice Dante nell'XI canto del Purgatorio superò di gran lunga il suo maestro Cimabue. Lionardo da Vinci gli diede la Perfettione d'ogni cosa, e scrisse molte cose per dare più perfetta notitia di questa arte, si come sanno i dotti del mestiero. Fra Giovanni frate di S. Domenico gli diede la maestà e la reverenza ponendo gran differenza nel fare la faccia d'un

[881] Poccianti 1567, pp. 13, 15, 41-42, 211-215.
[882] Ivi, pp. 17, 49, 52, 81.
[883] Ivi, pp. 105 (Gioacchino), 119-120 (Filippo).
[884] Rispettivamente cfr. ivi, pp. 201, 235, 290, 307.

Santo da quella d'un mondano e quella d'un gran Signore da quella d'uno huomo scalzo e vile. La vaghezza del colore glie la dette fra Bartolomeo di San Domenico. Filippo Lippi l'acconciature bizzarre di testa e capricciose. Cecchino Salviati fu il primo che insegnasse gli abbrigliamenti et il modo bello di dipingere le battaglie. Andrea del Sarto insegnò la facilità. Masaccio insegnò il fare i panni indosso alle figure nel cui modo di operare operorno tutti gli altri, et Andrea del Sarto et Michelangelo, tal che trovando uno una cosa e l'altro un'altra, basta che fra tutti loro i Fiorentini hanno dato alla pittura non solo lo spirito ma ogni vaghezza e perfettione che a lei si conveniva.

La Scultura e Architettura erano per le medesime guerre quasi che morte con tutto ciò che i Fiorentini come ingegni elevatissimi et atti a tutte le professioni ritirati in loro medesimi con il profondissimo pensiero di studio fecian si ch'a l'una e l'altra professione dettano il vero essere. Ma alla scultura diede lo spirito Fuccio l'anno 1230. Ma doppo di lui fu grandemente perfezionata da Cione con i lavori d'argento che lui faceva, come si vede nell'altare di San Giovanni Batista di Firenze. Nanni d'Antonio Banchi, Luca Robbia, Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi; il Donatello fu il primo che dette il modo con cui le figure mostrano d'havere spirito e ridusse l'arte al modo perfetto de Romani; Antonio Pollaiuolo, Antonio Verrocchi, Niccolò del Tribolo, Francesco Rustici, Baccio Bandinelli, raro nel disegno, Fra Giovan Angelo Montorsoli dell'ordine de' Servi, eccellentissimo nel fare fontane e dare vivacità alle figure come si vede nelle due fontane di Messina, in Roma, in Napoli, in Genova, in Firenze, in Bologna et in altri luoghi. Iacopo Tatti, Antonio Mini, Tiberio Calcagni, Pierino da Vinci, Benvenuto Cellini et altri infiniti. Ma quando la città nostra non havessi havuto altri che Michelangelo Buonarruoti solo lui sarebbe soffiziente testimonio al mondo d'havere resuscitata con ogni perfezione possibile la scoltura, e in particolare fu inventore della vera intelligenza et proportione dell'ignudo et gli dette un modo che mostra magnificenza et grandezza.

L'Architettura era quasi che spenta per le medesime guerre, nondimeno i Fiorentini con i loro pellegrini ingegni posano mano questa terza virtù per dargli lo spirito et il primo fu Andrea di Cione chiamato l'Orgagna. A questo soggiunse Filippo di Ser Brunellesco Lapi e la ridusse al modo antico perfetto de Romani; Michelozzo Michelozzi, Leombattista Alberti, Giuliano di Francesco Giamberti detto S. Gallo, Antonio Giamberti, Simone Pollaiuolo detto il Cronaca, Antonio Picconi. E finalmente da Michelangelo Buonarruoti è stata ridotta a tale perfezione che l'aggiungergli pare a i più eccellenti dell'arte impossibile. Ecco i Fiorentini non solo rari in queste tre professioni, ma qual che più importa sono stati resuscitatori nel modo predetto della Pittura, Scultura e Architettura. Ora lasciamo questa et andiamo alla quarta [nobiltà dei fiorentini][885].

Il testo di Ferrini ripercorse i maggiori artefici del Disegno secondo la distinzione vasariana, strutturò una storia dell'arte secondo il proprio punto di vista e propose sinteticissime descrizioni per ogni artista. Oltre a rimarcare la fiorentinità dell'ordine a partire dai Sette Fondatori, l'obbiettivo era

[885] Poccianti, Ferrini 1589b, pp. 28-31.

promuovere Montorsoli tra i grandi dell'Arte, così da lodare il proprio ordine: «Sempre è fiorita questa santa religione in tutte le scienze et arti, et nella pittura et scoltura, ancora che poco s'aspettino a religiosi claustrali»[886]. Similmente, la Santissima Annunziata è ampiamente lodata, concludendone gli onori proprio con la restaurazione dell'Accademia del Disegno da parte di Montorsoli[887]. Anche se eccessivamente melliflui, tali elogi dimostrano una percezione approfondita delle gesta del loro confratello, dal raro valore storico.

L'interesse ai monumenti in Poccianti e la lettura delle *Vite* in Biffoli e in Ferrini sono tre esperienze che rivestono un modesto valore storiografico rispetto alla recezione del testo vasariano o alla trattatistica sacra post-conciliare ma che dimostrano quanto le *Vit*e e l'Accademia del Disegno fossero esperienze artistiche assimilate dai Servi di Maria in tempi relativamente brevi. E tutto questo segnerà la formazione di Arcangelo Giani.

4. «Pasco mia mente di sì nobil cibo»: Arcangelo Giani committente e scrittore

In *History and its images* (1993), una pioneristica monografia dedicata ai rapporti tra arte e storia, alla riscoperta delle opere antiche, al dialogo tra storici e antiquari e alla nazionalizzazione identitaria della storia dell'arte, Francis Haskell si concentrava soprattutto sulle origini della disciplina storico-artistica come numismatica e come ritrattistica. Le antichità romane furono ricercate per dare un volto ai protagonisti dell'impero romano, integrando la magniloquente architettura e le elegie ecfrastiche, per trovarvi volti, fonti, nomi e per dare corpo e identità ai personaggi del passato. Imperatori e papi avevano lasciato molte tracce di sé e il recupero antiquariale della storia da parte di Paolo Giovio, esemplato nella sua collezione di ritratti di uomini illustri, sviluppava riflessioni scientifiche sul passato e sulla sua immagine. Il Rinascimento fu segnato dalle medaglie e dai ritratti, mentre la Controriforma cominciò a ricercare le storie e le immagini del passato, soprattutto se testimoniavano l'antichità della Chiesa cattolica. Dalla fine del Cinquecento, nella quale è compresa l'attività annalistica di Cesare Baronio, Haskell balza al Settecento maturo, quando Edward Gibbon, Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt, Johann Winckelmann e Leopoldo Cicognara promossero una storia culturale testimoniata dallo stile artistico, inteso come misura del grado di civiltà[888]. Eppure, tra i due momenti fondamentali della storiografia artistica e

[886] Ivi, p. 126. Il recupero del passo vasariano a conclusione della vita di Montorsoli è evidente.
[887] Ivi, pp. 175-178.
[888] Oltre a Haskell 1993, si rimanda a Esch 2016 per il complesso rapporto tra gli storici e l'arte come fonte e a Burke 2003 per l'uso delle immagini come fonte. Attualmente l'impiego delle opere d'arte come fonti utili alla ricostruzione storiografica è entrato nella prassi comune grazie alla vasta produzione scientifica della storica medievista Chiara Frugoni (cfr. Mascolo, Torchiani 2023).

civile, si inserì una corrente minore della storiografia ecclesiastica, figlia di Baronio e promossa dagli ordini religiosi, finora poco considerata nella storia dell'arte se non a fini documentari. Se fino ad allora i religiosi raccontavano le loro origini in senso strettamente agiografico o cronachistico, i dubbi protestanti che promossero le risposte baroniane si insinuarono anche sulle congregazioni religiose. Il vertice assoluto di questo movimento storiografico è rappresentato dai Gesuiti bollandisti e dai Benedettini maurini; ma le primissime ricerche si rintracciano nella storiografia dei Servi di Maria, condotta da Arcangelo Giani (1552-1623).

Anche in questo caso, l'eccezionalità dell'ordine risiedeva nelle sue ridotte dimensioni e nella mancata elaborazione storiografica, ben esemplata dal caso iconografico dei Fondatori. Per l'ordine non c'erano sufficienti fonti scritte che permettessero una sufficiente ricostruzione del proprio passato. Ne conseguì che l'opera d'arte sopperì a tali mancanze, sulla scia degli studi antiquariali utili a recuperare la storia romana.

4.1 Vita e opere del primo frate annalista

Raffaello di Giuliano nacque a Dicomano, nel contado fiorentino, il 19 novembre 1552[889]. La madre era sorella di Arcangelo Priorini e indirizzò il figlio a Firenze dallo zio. Giani prese l'abito alla Santissima Annunziata il 6 marzo 1563, la prima domenica di Quaresima, pochissime settimane dopo l'istituzione dell'Accademia del Disegno (13 gennaio). Il giovane converso, di neppure 11 anni, entrò in un convento che in quel momento era il cuore della vita artistica e culturale di Firenze: il Concilio di Trento era in via di conclusione; la memoria di Giovannangelo Montorsoli era viva nei suoi colleghi che frequentavano le funzioni liturgiche, nell'eredità artistica degli allievi come Casali e in quella spirituale del nipote Angelo Maria; Naldini, Biffoli e lo zio Arcangelo erano alla loro acme intellettuale; il governo di Faldossi sarebbe cominciato l'anno successivo, restituendo ai fiorentini la centralità nell'ordine; Michele Poccianti stava raccogliendo informazioni storiche per il suo *Chronicon*. Arcangelo si ritrovò proiettato in ambiente di elevata cultura, accudito dallo zio («più che dolcissimo padre») e condusse con profitto i suoi anni di formazione. Se si pensa allo spessore culturale di Paolo Sarpi, confratello e coetaneo di Giani ma formatosi a Venezia, evidentemente in quegli anni l'educazione dei novizi era particolarmente efficace in tutti gli *studia* serviti. Al di fuori della ricerca e della scrittura, la vita di Arcangelo Giani fu priva di eventi politicamente rilevanti: nel settembre 1569 emise la professione solenne, nel 1572 completò gli studi a Bologna e l'anno dopo fu

[889] Il migliore riferimento per ricostruire la vita di Arcangelo Giani è stato scritto da Davide M. Montagna in *Bibliografia dell'ordine dei Servi* 1971-1973, III, 1973, pp. 457-521. Busolini 2000 fa ampiamente riferimento a questo testo e non apporta novità, perciò si preferisce citare il testo di Montagna come Montagna 1973.

ammesso al presbiterato e in ottobre morì lo zio. Nel 1579 fu promosso al baccellierato e nel 1582 ottenne la licenza per il magistero. Fu a Napoli tra il 1588 e il 1589, dove stampò il suo primo lavoretto, un foglio di indulgenze del santuario fiorentino e concepì la *Vera origine del sacro Ordine de' Servi di santa Maria*, stampata a Firenze nel 1591 appresso Giorgio Marescotti. Nel 1591 ottenne anche il suo primo incarico amministrativo come priore del convento napoletano di Santa Maria del Parto a Mergellina[890].

Risiedette nella città partenopea fino al 1594, lavorando sotto l'amico Fulvio Passerini, vescovo di Avellino. Nel maggio di quell'anno fu eletto priore della Santissima Annunziata e a Cortona fu priore dal 1598 al 1600. Su insistenza di Angelo Maria Montorsoli cominciò la redazione *Della historia del b. Filippo Benizii* (Firenze, per gli heredi di Giorgio Marescotti, 1604), opera che il priore generale non vide alla luce, essendo mancato nel 1600. Priore provinciale di Toscana dal 1606 al 1609, a partire dal capitolo generale di Roma del 1609 la vita di Giani fu interamente dedicata alla ricerca e alla stesura degli *Annales*, due volumi editi nel 1618 e nel 1622 per i tipi Giunti. Negli ultimi anni della sua vita proseguì con l'attività storiografica nonostante le sue condizioni di salute richiedevano che fosse affiancato dal fidato Gregorio Alasia. Altri suoi collaboratori nell'amministrazione conventuale e provinciale e nella stesura delle belle copie furono i frati Vincenzo Puccini, Lorenzo Picciuoli, Gaspare da Corneto e Cipriano Savelli. Morì all'Annunziata di Firenze il 23 dicembre 1623, lasciando ai suoi confratelli una vita esemplare spesa nella ricerca e un metodo critico costruito sulla verifica delle fonti, sulle ricognizioni in loco e sulla capacità di collaborazione[891].

I testi da lui posseduti o le raccolte documentare a lui afferenti sono riconoscibili dal suo *ex libris* (fig. V.21): uno scudo ammezzato al centro da una banda con tre stelle, due palle nella parte superiore, una in quella inferiore, inquadrata da libri, coronata da un calamaio, due lanterne, due motti «Pasco mia mente di si nobil cibo» (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, sonetto 193, incipit) e «Ne turbata volent» (Virgilio, *Eneide*, VI, 75), siglato MR. G.O.S. (Magister Raffaellus Giulianii Ordo Servorum). Escludendo gli scritti amministrativi, la produzione culturale di Arcangelo Giani si può riassumere nel seguente elenco[892].

Testi a stampa:

Sacri trilogii. De divina, coelesti, et ecclesiastica hierarchia assertiones theologicae, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1590.

[890] Montagna 1973, pp. 458-470.
[891] Ivi, pp. 471-489.
[892] Un primo elenco è ivi, pp. 517-521.

La vera origine del sacro Ordine de' servi di santa Maria, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1591.

Regola che diede papa Martino V e confirmò Innocenzio VIII a fratelli e le sorelle della Compagnia de' Servi di santa Maria, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1591.

Essequie dell'illustre signor Alessandro Abate Pucci celebrate in Fiorenza con divota pompa per l'anima sua nella Chiesa della Nunziata, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1601.

Della historia del b. Filippo Benizii, nobile fiorentino dell'Ordine de' Servi di Maria, Firenze, per gli heredi di Giorgio Marescotti, 1604.

Annalium sacri ordinis fratrum Servorum b. Mariae virginis […] *Pars prima* […] *complectens ab anno 1233, usque ad annum 1433*, Firenze, ex typographia Cosmi Iuntae, 1618.

Annalium sacri ordinis fratrum Servorum b. Mariae virginis […] *Pars secunda* […] *complectens ab anno ab anno 1433 usque ad annum 1610*, Firenze, apud Iuntas, 1622.

Volumi manoscritti:

Notulae historicae, BNCF, Conv. Soppr., A.VIII.1486/I-IV; BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1484.

Supplementum ad Annalium Ord. Servorum, BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485 (supplemento con eventi storici post 1610, vita di Anna Giuliana Gonzaga, uomini illustri).

Supplementum ad Annalium Ord. Servorum, BNCF, Conv. Soppr., B.I.1487 (con supplemento al *Tractatus de coenobiis*, appunti sul processo di canonizzazione di Filippo Benizi e appunti sparsi di Luigi Garbi).

De censuris ecclesiast., BNCF, Conv. Soppr., D.VIII.1488.

De canonizatione B. Philip., BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1482.

Monumenta Ordin. Servorum, BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483.

Lettere e appunti di ricerca:

BNCF, Conv. Soppr., G.IX.690/I-II (lettere di diversi ad Arcangelo Giani).

AGOSM, Annalistica, A. Filza 1. Conventi.

AGOSM, Annalistica, B. Filza 2. Beati.

AGOSM, Annalistica, C. Filza 3. Uomini illustri e privilegi.

AGOSM, Annalistica, Collectanea Alasia.

AGOSM, Annalistica, *Originum et fondationum nostris conventis Ordinis Servorum B.M.V.*, A-B.

AGOSM, Annalistica, Q^3 III, 11, *Storie di conventi e supplemento agli Annales a cura di Michelangelo Salvi*; 13, *Libretti autografi segnati A-F, spese per sopralluoghi 1613-1615*.

Altri lavori:

Agiografia di Giuliana Falconieri pubblicata negli *Acta sanctorum iunii*, III, 1701, pp. 917-925. Bozza manoscritta da Giani in BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, ff. 202r-251r.

Collaborazione alla stesura delle *Constitutiones et decreta sacrae Universitatis theologorum*, Firenze, presso Bartolomeo Sermartelli e fratelli, 1614.

Registro e atti trattati nel capitolo provinciale del Regno di Napoli dell'ordine de' Servi, AGOSM, Misc. 1889, 1.

Arcangelo Priorini detto Bruscoli, *Conciones variae*, BNCF, Conv. Soppr. G.IX.1354; A.V.1670/I-V (sei volumi pronti per la stampa contenenti le prediche di Priorini, raccolte e fatte rilegare da Giani).

Miscellanea di vari scritti di frati Servi di Maria, tra cui Giani (faldone non visionato), BML, Conv. Soppr. 351.

Postille di Giani a testi storico-agiografici:

Damiano Grana, *Vita b. Philippi Benicii*, AGOSM, Annalistica, B. filza 2, 9.

Michele Poccianti, *Chronicon*, BNCF, Conv. Soppr., B.IX.1654.

Cosimo Favilla, *De origine Ord. Servorum*, BNCF, Conv. Soppr., C.I.1458.

Taddeo Adimari, *De origine Ord. Servorum*, BNCF, Conv. Soppr., C.VIII.1250.

4.2 Gli esordi di Giani come committente e i suoi interventi iconografici alla Santissima Annunziata

Nonostante la sua importanza, la figura di Arcangelo Giani è stata schivata dai frati studiosi, che sfruttarono ampiamente i suoi scritti come fonte per la storia dell'ordine ma non ne ripercorsero la figura storiografica. Sulla scia dei primi studi promossi da Dal Pino, Davide Montagna colmò questa lacuna e tracciò il profilo biografico dell'annalista, lo inserì nel suo contesto religioso e ne raccolse la produzione; invece, spetta alla tesi di laurea di Maria Cecilia Fabbri la messa a fuoco del ruolo di Giani nella direzione artistica delle commissioni alla Santissima Annunziata.

A tal proposito, il periodo napoletano fu formativo. Il 23 maggio 1593, allo scadere del suo priorato conventuale a Santa Maria del Parto per l'anno 1592-1593, Giani scrisse una lettera a Fulvio Passerini, nella quale confidò che «qui so ben io di certo che la sagrestia e la chiesa si ritrova in assai

miglior stato e ornando e arriedo come da me non fu trovata»[893]. Il riferimento dovrebbe implicitamente riferirsi agli affreschi absidali firmati da Paolo Guidotti da Lucca e datati al 1593. Questi affreschi sono noti in quanto sono l'unica attestazione di un soggiorno napoletano dell'artista e sono tra i dati più sicuri della attività del lucchese allo scadere del secolo[894]. Gli affreschi riguardano storie mariane che si compongono di tre episodi nella calotta absidale, *Visitazione*, *Adorazione dei pastori* e *Presentazione al Tempio*, di una sommitale *Incoronazione della Vergine* e, sull'arco absidale, di un'*Annunciazione*. Lo spiccato carattere mariano e quanto scritto da Giani a Passerini spingono nel considerare l'abside una prima committenza del giovane annalista (fig. V.22)[895].

Al suo rientro a Firenze diresse le campagne di ammodernamento della chiesa, a partire dalla cappella dell'Antella. Donato dell'Antella fu il primo nobile fiorentino a promuovere attivamente uno dei Sette Fondatori come proprio avo. Nel 1602, dedicò al beato Manetto, quarto priore generale, la cappella gentilizia e rinnovò completamente lo spazio su disegno di Alessandro Allori, ormai anziano. La cappella, la prima della tribuna *a cornu evangeli*, è intitolata alla Natività della Vergine, come si evince dal soggetto della pala di Alessandro Allori. Ai lati della *Natività della Vergine*, vi sono quattro tele che seguono un ritmo narrativo preciso (fig. V.23). Per dipingerle furono selezionati quattro artisti: Domenico Passignano per l'*Elezione del beato Manetto a priore generale*; Cristofano Allori per *Il beato Manetto risana uno storpio muto*; il padre Alessandro dipinse *I Sette fondatori ascendono a Monte Senario*; a Jacopo Ligozzi fu data la tela di *Papa Clemente IV conferisce al beato Manetto privilegi per l'Ordine* (figg. V.24-27)[896]. Il dipinto di Alessandro Allori recupera l'iconografia dell'incisione di Tempesta: i Sette sono mostrati in movimento, verso il colle che ospita il loro futuro cenobio, in dialogo tra loro e guidati da quello che, nella tela di Firenze, è probabilmente Manetto. Non vi sono accoliti, un gruppo di angeli consegna gigli ai futuri frati e le tre Virtù teologali assistono gli eremiti; la città scompare in favore del colle e i protagonisti non si stanno spogliando ma sono carichi dei loro nuovi beni, un libro e un rosario. L'unico frate che nel 1602 avrebbe potuto suggerire una simile composizione era Arcangelo Giani, che ben conosceva la *Vita b. Philippi*, avendola postillata con aspre critiche dirette a Damiano Grana, definito «Bue che non sapeva leggere, nonché fare di queste pìstole [riferita a quella a Santori]»[897]. E il ruolo di Giani potrebbe estendersi anche all'affresco della conca absidale della cappella dell'Antella, dipinto da Bernardino Barbatelli, detto

[893] BNCF, Conv. Soppr., G.IX.690/II, f. 3r.
[894] D'Amico 1984, p. 82; Zuccari 2018, p. 24; Nicolaci 2020, pp. 93-94. La firma e la data non sono state riscontrate dallo scrivente.
[895] Gli affreschi absidali sono stati associati a un precoce interesse arcadico-virgiliano di Guidotti in Nicolaci 2017, pp. 184-185. È plausibile che gli interessi virgiliani del maturo Guidotti derivino dalla frequentazione giovanile della tomba di Jacopo Sannazzaro, collocata dietro l'altare maggiore di Santa Maria del Parto, ma questa non può essere la chiave interpretativa del ciclo mariano nell'abside napoletana.
[896] S. Lecchini Giovannoni in *Seicento fiorentino* 1986, *Pittura*, p. 86 cat. 1.4; M. Bacci, ivi, p. 91 cat. 1.7; J. L. Nissman, ivi, pp. 120-122 cat. 1.25; C. Pizzorusso, ivi, p. 182 cat. 1.65.
[897] AGOSM, Annalistica, B. filza 2, 9, f. 3v, e citato anche in Giani 1618-1622, II, 1622, c. 82v.

Poccetti (1548-1612). Il catino absidale raffigura la *Gloria dello Spirito Santo* e un consesso di figure veterotestamentarie, Adamo ed Eva, al centro, Iesse, Davide e Salomone, a destra e i profeti Isaia, Balaam e un altro non identificato a sinistra (fig. V.28). La scena non ha mai ricevuto interpretazioni specifiche ma gli elementi presenti corrispondono a un'Immacolata Concezione disposta diversamente dalla classica pala d'altare. Infatti, i Progenitori, la discendenza Iesse-Davide-Salomone, Isaia e Balaam si ritrovano in pale per la quali non sorge alcun dubbio sull'identificazione teologica del soggetto, a partire dalla famosa *Immacolata Concezione* di Vasari per l'altare Altoviti ai Santi Apostoli di Firenze[898]. Mancherebbe la figura della Vergine, ma essendo già presente nella pala d'altare con la Sua natività, sarebbe stata ridondante e poco efficace nella composizione dello spazio absidale. Infatti, l'Immacolata Concezione riguarda proprio l'immunità di Maria dal peccato originale all'istante del concepimento, mistero mariano che i Servi di Maria promossero ben prima che diventasse dogma[899]. In questo modo, il progetto di Alessandro Allori elabora una cappella unitaria, dove ogni singolo dettaglio comunica con l'altro, in un insieme unitario che, agli inizi del Seicento, alla Santissima Annunziata poteva essere elaborato soltanto da Arcangelo Giani o da Giovan Angelo Lottini.

E lo stesso annalista avrebbe potuto suggerire a Giambologna, e quindi ancora a Poccetti, di affrescare i *Quattro arcangeli* nella volta della cappella del Soccorso, cappella privata dello scultore e centrale nella tribuna, inaugurata il Natale del 1598 (fig. V.29). Anche in questo caso gli arcangeli e il tripudio di angioletti servono ad accogliere il *Cristo risorto* della pala di Passignano (fig. V.30), ma la rara presenza di Uriele sembra quasi una "firma" del frate servita Arcangelo Giani, posta in capo all'intera chiesa. Che le due decorazioni di Poccetti siano state ideate da Giani lo suggerisce la terza cupola affrescata dal pittore, quella della cappella Pucci (figg. V.31-32), per la quale vi è l'intero programma iconografico:

> La cupola è ornata di madreperle dorate d'intorno in campo di azzurro oltramarino, dove per dimostratione di Martirio e di Gloria vi sono rose di madreperle traversate da frecce e verghe di ferro et corone gioiellate, traversate da palme e frecce. Sotto la cupola d'intorno alla base di essa, un coro d'angioli, come discesi dal cielo per accompagnare l'anima di S. Bastiano al Paradiso. Sotto la base, dove sono detti angioli, nelli quattro canti della cappella sono quattro mandorle et in ciascuna è dipinta una figura. Et in quella mandorla sopra la statua del Martirio vi è dipinto il Momentaneo, con il motto di S. Paolo «Quod in presenti est momentaneum». Et nell'altra mandorla al rincontro pur dal medesimo lato vi è dipinto il Leve, con il motto che seguita: «et Leve tribulationis nostrae». Et queste due qualità sono attribuite al

[898] Basta scorrere i principali cataloghi sull'iconografia dell'Immacolata Concezione per reperire gli elementi presenti nella cappella Antella: Francia 2004, *Una donna vestita di sole* 2005, *La disputa sull'Immacolata Concezione* 2022.
[899] Sulla devozione all'Immacolata Concezione nei Servi di Maria cfr. Roschini 1954.

Martirio, che è cosa momentanea et leggieri rispetto alla Gloria, che è eterna et immensa. Et il Momentaneo si dimostra per una donna di mezza età, vestita di colore celeste, sparsa di stelle, con ali alle spalle che sta in atto di volare, con una ghirlanda in testa, parte di rose e parte di tronchi secchi. Il Leve si esprime da una giovane allegra che riguarda verso il cielo, donde gli viene un splendidissimo raggio; et è con le mani giunte et legate insieme con un giogo sopra il collo, retto da due ali dorate, et il suo vestito è vermiglio. Doppo il Leve al rincontro dall'altra parte vi è l'Immensità, che viene dimostrata per una donna con vestito bianco, cinta di un velo d'oro con un paio di bilance in mano, delle quali una è piena di strumenti di martirio e pene e l'altra piena di palme e corone; la qual bilancia, dove è piena di premio celeste, è molto pesante, et va in basso; et l'altra delle pene, come leggieri rispetto al premio celeste, se ne va in su senza proportione: col motto pur di S. Paolo: «supra modum in sublimitate». Nell'altra parte poi al rincontro della Immensità, pur dalla medesima banda, vi è l'Eternità, significata da una donna in piedi in habito di matrona, che tiene con la destra mano il mondo, cinta con un lungo velo, che le cuopre ambe le spalle; con il motto dell'istesso S. Paolo: «Eternum gloriae pondus operatur in nobis». Sotto dette mandorle sopra li frontespitii delle tre tavole vi sono le sottoscritte figure. Nello spatio sopra in frontespitio della tavola di testa vi è la Clementia e la Giustitia con angeli sopra d'intorno con trofei di rose, frecce, palme, verghe di ferro et corone in mano. Sopra il frontespitio della tavola dalla parte dell'Evangelio in quello vano vi è nel mezzo una finestra invetriata con campo di sotto in argentato, brunito, e nelli due angoli che vi avanzano, in quello verso l'altare vi è dipinto il Desiderio di star sempre unito al Sig.re Dio e per lui patire in questa vita per goderlo poi nell'altra. E questo si dimostra per un giovanetto con le ali alle spalle et il viso rivolto al cielo, e con la man sinistra al petto donde gli esce una fiamma et con la destra distesa pur verso il cielo: et ha a' canto un cervo e una fontana; con il motto: «Ita Anima mea ad te Deus». Nell'angolo dell'altro canto verso la porta della chiesa vi è il Giubilo di patire per il Si(gno)re Dio, dimostrato per un giovane di bello aspetto, vestito di bianco, dipinto di frondi e coronato di fiori rossi e gialli e di varii altri colori; il quale con affetto abbraccia una croce et altri strumenti di dolore et afflitione come bastoni, frecce et mazze ferrate con il motto: «superabundo gaudio in omni tribulatione». Sopra il frontespitio della tavola dalla parte dell'Epistola nello spatio del mezzo vi è la finestra invetriata, che risponde nella strada, et nell'angolo verso l'altare vi è l'Amore verso Dio, significato da un huomo, che sta in atto di riverentia con la faccia volta al cielo; il quale con una mano addita verso detto cielo, e con l'altra mostra aperto il petto con il motto: «Ut Christum lucri faciam». Nell'altra parte della detta finestra verso il corpo della Chiesa vi è il Dispregio del mondo, il quale si dimostra per uno huomo d'età virile, armato, con un ramo di palma in mano, con la testa rivolta al cielo, coronato d'alloro; che con li piedi calpesta scettri e corone e particolarmente un'insegna di Capitani di Cavalli con il motto: «Omnia arbitratus sum ut stercora»[900].

Apparentemente semplici, lineari e conformi alla tradizione fiorentina del disegno e del buon fresco, gli affreschi di Poccetti si rivelano carichi di significati che soltanto un presbitero colto quanto Giani

[900] In Fabbri 1992 sono pubblicati il programma iconografico e i conti della cappella.

avrebbe potuto elaborare. Bisogna ricordare come Giani o i Servi non ebbero alcuna esclusiva su Poccetti, che fu un pittore estremamente prolifico e lavorò per molti ordini religiosi. Per esempio, a lui spettano le decorazioni nella chiesa di San Lorenzo alla certosa del Galluzzo e della navata interna di Santa Maria del Carmine. La sua adattabilità incarnava alla perfezione l'ideale di pittura controriformata fiorentina[901], mentre Giani incarnava l'ideale di erudizione ecclesiastica che programmava ogni singolo dettaglio della composizione artistica.

4.3 I programmi iconografici di Arcangelo Giani

Alla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento, i principali ordini religiosi promossero le storie del proprio ordine attraverso la decorazione claustrale. A Roma, i domenicani affrescarono il chiostro di Santa Maria sopra Minerva con *Storie di san Tommaso d'Aquino*, i Minimi di san Francesco da Paola quello di Trinità dei Monti con *Storie di san Francesco da Paola*, loro fondatore, e i frati Minori fecero affrescare alcune *Storie francescane* nei chiostri dei loro conventi, dipinti da Francesco Allegrini ai Santi Cosma e Damiano e da Niccolò Circignani in San Pietro in Montorio. La chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, in quel secolo dei Gerolamini, poteva vantare ben due cicli affrescati, le *Storie di sant'Onofrio* nel chiostro e le *Storie di san Girolamo* nel portico d'ingresso, queste ultime dipinte da Domenichino. Firenze non fu da meno e Poccetti fu il protagonista assoluto della tipologia dell'affresco claustrale. Lavorò le *Storie di san Domenico* nel chiostro grande di Santa Maria Novella, insieme a Santi di Tito e a tanti altri artisti nel 1582-1584; dopo il 1602 a San Marco iniziò le *Storie di sant'Antonino da Firenze*, poi completate dal bolognese Alessandro Tiarini e da altri giovani artisti fiorentini, come Lorenzo Cerrini, Sigismondo Coccapani e Fabrizio Boschi. Per i camaldolesi di Santa Maria degli Angeli dipinse le *Storie di san Romualdo* nel 1600-1601, poi completate da Donato Mascagni e da Bernardino Monaldi.

I Servi di Maria non rimasero estranei a tutto ciò. Se la mancanza di spazi conventuali costrinse i frati romani a limitarsi alla produzione a stampa, in Toscana i Servi occuparono Poccetti in due occasioni. Questi cominciò a dipingere il chiostro dell'Annunziata di Pistoia, incaricato dal frate Cornelio Peraccini che descrisse la committenza nelle memorie conventuali[902]. Poccetti affrescò sei lunette, dal settembre 1601 ai primi mesi del 1602: l'*Incoronazione della Vergine a Regina del Cielo*; l'*apparizione della Vergine e vocazione dei Sette Fondatori a ritirarsi dal mondo e fondare il nuovo Ordine*; *ritiro dei Sette a Villa Camarzia*; *i Sette ricevono dal vescovo fiorentino Ardingo la*

[901] Come agevolmente dimostrato in Dow 2023.
[902] Le memorie di Peraccini sono edite in Chiappelli 1903; storia e contesto in Cappellini 1992, pp. 54-56, documentazione a p. 246.

regola agostiniana; la Vergine dona l'abito ai Sette; *il Volto della Annunziata dipinto da mano celeste* (figg. V.33-34). Questo programma fu dettato da Arcangelo Giani stesso, che «venne anco a posta qui [a Pistoia] a informare il pittore di molte cose che gli furono carissime et esso ancora durò non poca fatica nell'ordinare et scrivere questa historia per ventisei lunette»[903]. Quindi, il chiostro di Pistoia fu preparatorio sia per il grande progetto fiorentino, che per la ricerca annalistica. La meticolosa preparazione iconografica dovette convincere Poccetti a imbarcarsi nell'impresa, sebbene si interruppe precocemente interrotta per eseguire l'incarico del chiostro di San Marco a Firenze, a sua volta interrotto dai lavori nel chiostro grande della Santissima Annunziata. Secondo il progetto di Giani, il programma pistoiese sarebbe dovuto proseguire con storie beniziane ma la campagna decorativa riprese soltanto vent'anni dopo, con le storie del beato locale, Bonaventura da Pistoia, affrescate da Cecco Bravo nel 1633 e concluse nel 1654 da Giovanni Martinelli, affiancati dai pistoiesi Alessio Gimignani e Francesco Leoncini.

Invece, il ciclo di affreschi fiorentino emerge nel panorama qui presentato grazie alla conservazione del programma iconografico, manoscritto dall'annalista nei *Monumenta Ordinis Servorum*. I *Monumenta* sono un quadernetto che funge da prontuario iconografico per i temi che più stavano a cuore a Giani: i Sette Fondatori, Filippo Benizi e il suo maestro spirituale, Angelo Maria Montorsoli. Il volume è così ripartito:

BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483 (cfr. Appendice 6)

– *Idea del chiostro della Nonziata di Firenze*, 1604, ff. 1r-49v.

– *Lunette della Camera del priore generale dipinte da padre Arsenio* [Mascagni], Firenze, 1607, ff. 50r-50v.

– *Gesta B. P. N. Philippi florentini in claustro conventus Viterbii depingenda*, Firenze, 4 agosto 1608, ff. 51r-56r.

– *Esegesi della vita di Filippo Benizi*, dedicata ad Angelo Maria Montorsoli, Cortona, 1 giugno 1598, tre pagine non numerate inserite tra i ff. 56v-59r.

– *Vita di Angelo Maria Montorsoli*, composta da Vincenzo Puccini, 1601, ff. 59r-87r.

– *Lettera* di fra Giovan Angelo [Lottini?] a padre Ottaviano [non identificato] in morte di Angelo Maria Montorsoli, ff. 89r-96r.

– *Vita e miracoli di Filippo da Firenze*, scritta da Cosimo fiorentino [Favilla], ff. 97r-144v.

La raccolta è una fonte ricca e di rara qualità, un *unicuum* nel panorama della Controriforma mendicante. Questa testimonia la precocità degli interessi storiografici e iconografici di Giani e

[903] Chiappelli 1903, pp. 4-5.

dimostra come l'iconografia avesse acquisito un interesse autonomo, parallelo, se non di poco precedente, alla ricerca storica per gli *Annales*, cominciata nel 1609, e agli studi teologici. Agli inizi del Seicento la prospettiva di Giani era pienamente concentrata su Firenze e su Monte Senario, non era aperta ad altre esperienze italiane e si generava direttamente dai suoi maestri, Arcangelo Priorini, Michele Poccianti e Angelo Montorsoli. L'*Idea del chiostro* promuove una storia dell'ordine fiorentinocentrica, a partire dalla valorizzazione della *Madonna del Sacco*, un capolavoro assoluto e una reliquia della migliore maniera fiorentina del secolo precedente che viene considerata l'inizio ideale della narrazione, proponendo una consapevolezza critica che combina stile e storia[904].

Il ciclo del chiostro comprende ventiquattro lunette seicentesche, tutte finanziate da nobili famiglie fiorentine. L'esecutore principale fu ancora una volta il Poccetti, che eseguì quattordici storie, dal 1604 al 1612: *Morte di Bonagiunta Manetti; Apparizione della Madonna al vescovo di Firenze e ai Sette; Fondazione del convento di Monte Senario; Il vescovo di Firenze assegna al nuovo ordine la regola di S. Agostino; I Sette si ritirano a villa Camarzia; La vocazione alla vita eremitica; Nascita del nuovo ordine nella Compagnia dei Laudesi; Morte di Alessio Falconieri; Filippo Benizi converte due peccatrici; Morte di Uguccione e Sostegno; Uguccione alla presenza di Rodolfo I conte d'Asburgo; Sostegno a Parigi davanti al re Filippo; Manetto rinunzia al governo dell'ordine in favore di Filippo Benizi; Amadio degli Amidei risuscita un fanciullo annegato* (figg. V35-37).

Ventura Salimbeni operò tra il 1606 e il 1608, accanto a Poccetti, dipingendo quattro lunette: *Manetto dell'Antella e il Pontefice Clemente IV; Ampliamento di Santa Maria di Cafaggio; Morte di Bonfiglio Monaldi, primo priore generale; Visione beniziana del carro* (figg. V.38-39). Alla morte del Poccetti il ciclo non era ancora concluso e il progetto passò a Donato Mascagni, eremita di Monte Senario, che dipinse due storie in due anni, dal 1612 al 1614, il *Volto della Nunziata dipinto da un angelo* e *Posa della prima pietra di Santa Maria di Cafaggio* (figg. V.40-41). Mascagni fu sostituito da Matteo Rosselli che nei quattro anni successivi concluse il ciclo con quattro scene: *Bonfiglio rassegna le dimissioni da superiore; Approvazione dell'ordine dei Servi di Maria; Innocenzo IV e il cardinale Fieschi; Manetto alla presenza del re di Francia* (fig. V.42).

La pubblicazione della monografia sugli affreschi del chiostro grande di Sabine Hoffmann permette a questa ricerca di rimandare in quella sede le principali vicende decorative[905]. Tuttavia, il testo edita soltanto l'*Idea del chiostro* e in questa sede si ritiene utile correggere tale trascrizione e aggiungere i programmi per le lunette della camera del generale e l'ipotesi di dipintura per un chiostro a tema beniziano (Appendice 6.1). L'errore più rilevante della trascrizione è la mancata lettura delle postille autografe di Giani a f. 15r, che riporta: «Nota per queste 2a e 3a lunette impedite dalle finestre

[904] Si veda nota 374.
[905] Si veda almeno Hoffmann 2013, pp. 341-367.

e porta del Capitolo che, stante l'ostinazione de' Macinghi, quando quei ci habbino ragione, si potranno lasciar le pitture e farvi le cartelle perché il filo dell'istoria cammini». In tal modo si spiega l'interruzione tra le due prime lunette della seconda ala». Il ciclo fu completato dai ritratti dei Servi di Maria illustri, per la cui descrizione si rimanda all'*Idea*, ma che vede la partecipazione di altri pittori oltre a quelli già presentati, come Ottavio Vannini, Domenico Pugliani e Jacopo Vignali (figg. V.43-44)[906].

Accanto all'istituzionalizzazione dei Fondatori e delle origini, nei pensieri di Giani vi era il tentativo di canonizzare il beato principale, Filippo Benizi. Per tale ragione, nei *Monumenta* vi è la progettazione per decorare un ulteriore chiostro, questa volta con storie beniziane. Il progetto sembra fosse destinato al chiostro di Santa Maria della Verità a Viterbo («Gesta B. P. N. Philippo florentini in claustro conventus Viterbij depingenda et infrascriptis elogiis delineanda», Appendice 6.3), ma tale ornamento non fu mai realizzato. Un confronto con le altre decorazioni claustrali a tema beniziano in Italia centrale, come quelle nei conventi serviti di Santa Maria dei Servi a Sansepolcro, San Giacomo a Foligno, San Pier Piccolo ad Arezzo e Santa Maria delle Querce a Lucignano, tutte precedenti la canonizzazione del 1671, dimostra che il contenuto rimase negli appunti dell'annalista, messo in secondo piano dalla pubblicazione della *Vita del B. Filippo Benizi, nobil fiorentino,* scritta da Pandolfo Ricasoli Baroni ed edita nel 1626 coi tipi di Pietro Cecconcelli[907].

4.4 Donato Mascagni, ovvero frate Arsenio, il pittore della storia servitana

Un giovane che nel 1605 prendeva l'abito dei Servi di Maria nel convento della Santissima Annunziata poteva respirare l'avanguardia della pittura controriformata, ammirando opere di Stradano, di Santi di Tito e di Poccetti, poteva incontrare i professori dell'Accademia che andavano in chiesa per le funzioni liturgiche e poteva conoscere Arcangelo Giani e i suoi esuberanti programmi iconografici. Quindi non stupisce se Donato Mascagni, allievo di Jacopo Ligozzi e immatricolato all'Accademia del Disegno dal 1593, a 26 anni, nel 1605 scelse di farsi frate servita. Nel 1605 Mascagni aveva già condotto una fortunata stagione artistica per l'ordine camaldolese, per il quale dipinse la *Natività della Vergine*, la *Madonna col Bambino e i santi Benedetto e Romualdo* e le *storie dei santi Giusto, Clemente e Ottaviano* per il monastero di San Giusto a Volterra e alcune lunette delle *storie di san Romualdo* in Santa Maria degli Angeli a Firenze[908]. In quest'ultimo lavoro, il

[906] Per le attribuzioni e la cronologia del ciclo dei ritratti di Servi di Maria illustri si rimanda a Fabbri 2015.
[907] Ricasoli 1626.
[908] Rott-Freund 1994, pp. 21-33.

naturalismo lenticolare di Ligozzi si fuse con la lineare narrazione di Poccetti, perfezionando la capacità di Mascagni nel declinare la storia religiosa.

È futile ricercare le ragioni personali che condussero Donato Mascagni ad abbracciare la vita religiosa col nome di fra Arsenio, ma è possibile comprendere quelle che lo spinsero nell'ordine servita piuttosto che in quello camaldolese. Farsi monaco non limitava la pratica artistica, basti pensare alla fortunata stagione tre-quattrocentesca che vide i camaldolesi al centro della vita artistica toscana, nelle figure di Lorenzo Monaco, Bartolomeo della Gatta, il miniatore Simone e Romualdo da Candeli. Giovan Angelo Montorsoli sperimentò l'esperienza camaldolese ma si risolse a farsi servita per l'asprezza della condizione monastica, fattore che Mascagni inizialmente sembrava non temere, essendo entrato come eremita a Monte Senario. Ma le condizioni all'eremo erano alquanto aspre e Mascagni resistette fino al 3 luglio 1608:

> […] ritrovandosi egli gravemente indisposto col pericolo della vita, chiedeva in detto Memoriale a' detti padri alcune grazii e concessioni e, sono gl'infrascritti, con ciò sia cosa che il detto padre fra Arsenio Mascagni nel pigliar l'habito dell'eremo nostro di Monte Senario et alla professione della vita eremitica ottenessi (come appare per partiti) di poter esercitare l'arte della pittura e che il guadagno servisse per sovvenire alla madre e nipoti sua […][909].

Passato alla più confortevole vita conventuale tornò alla piena attività artistica. Dal 1614 al 1631 visse la sua stagione più fortunata a Salisburgo e in Trentino, dove fu il principale esportatore della maniera fiorentina, rientrando in Italia saltuariamente. In questo periodo lavorò per gli arcivescovi principi di Salisburgo, Marco Sittikus von Hohenems e Paris Lodron, nel duomo di San Ruperto, in S. Maria Assunta a Villa Lagarina e in palazzo Lodron a Nogaredo. Sono queste le imprese che, insieme al periodo volterrano, hanno dato fama a Mascagni. Infatti, la monografia di Susanne Rott-Freund ha approfondito soprattutto questi cicli decorativi e ha soddisfatto l'aspetto documentario e catalografico, al quale vanno integrate importanti aggiunte, come l'*Episodio della vita di san Salvatore da Horta* (chiesa di Santa Croce in Fossabanda, Pisa) e un *Ecce Homo* (Palazzo Inghirami, Volterra)[910]. Nonostante una buona ricerca documentaria che traccia la vita conventuale di Mascagni, in questa monografia, il convento della Santissima Annunziata resta marginale e la figura di Arcangelo Giani non è neppure accennata. Eppure, l'attività di Mascagni per i Servi è centrale nella biografia scritta da Filippo Baldinucci, anche grazie alla sua fonte di riferimento, un foglio di un anonimo frate ora in Archivio Generale dell'Ordine (Appendice 8.1).

[909] ASF, CRSGF, 119, 36, f. 98v, edito in Rott-Freund 1994, pp. 247-248.
[910] Per un sunto catalografico dopo il volume di Rott-Freund cfr. Bellesi 2009, pp. 194-195. A questo lavoro si aggiungano le proposte attributive in Papi 2020, pp. 32-37, e in Sorrentino 2023.

Dal 1605 al 1614 Mascagni dipinse per il suo ordine, a partire dalla sua permanenza a Monte Senario, dove eseguì una *Madonna del Rosario* e il ritratto di fra Agostino Gabrielli[911]. Ritornato a Firenze dipinse le due teste della *Nunziata* e dell'*Angelo* (fig. V.45); il *Cristo portacroce*, ancora in convento («Dipinse un'ancona per l'altare della nostra infermeria, dove è un Cristo che porta la croce; che in hoggi è nel noviziato», fig. V.46); un perduto *David* nell'orto conventuale e un *San Francesco* per il convento di San Godenzo; i *Beati Pellegrino e Gioacchino*, «quadri grandi per la devotione del popolo» in occasione della loro beatificazione nel 1609 e i *Beati Filippo e Giuliana* destinati all'arciduchessa d'Austria[912]. L'affresco della *Caduta della manna* nel refettorio, commissione di Giovan Angelo Lottini, ebbe luogo nel 1611 e oggi è coperto dalle pitture di Gian Domenico Ferretti[913]. Già questi esempi basterebbero per comprendere quanto Mascagni fosse attivo nel diffondere l'immagine servitana, ma i suoi confratelli avevano in mente per lui altri lavori più significativi, soprattutto Arcangelo Giani.

Le «Lunette cinque della Camera de' R.mi Padri Generali diposte e dipinte dal Padre fra' Arsenio Mascagni nostro fiorentino de' Servi», datate Firenze 1607, sono il primo programma iconografico che Giani pensò per Mascagni, fattosi frate due anni prima e ancora di stanza a Monte Senario. L'annalista non si lasciò sfuggire l'occasione di avere un artista maturo come confratello e ideò cinque lunette a partire dalla storia della carica generalizia nei Servi:

> Nella prima lunetta sopra la porta vi si rapresenta quando Alessandro 4° concede il primo breve di poter fare il generale, governi e corregga la religione […]. Nella 2° sopra il camino quando il cardinale di S. Marcello Androino consegna al generale la prepositura e arcipresbiterato di S. Marcello con tutte le sue apartenenze […]. Nella terza quando Bonifacio 9° concede facultà a generali de Servi di poter addottorare de' suoi frati […]. Nella 4° a rincontro quando Innocenzo 8° dà il Maremagno e facultà al generale di assolvere i suoi sudditi […]. Nella quinta e ultima lunetta rincontro al camino quando Pio quinto unisce i padri della congregazione all'Ordine e sotto l'obedienza del Generale […][914].

Questo programma non sembra essere stato realizzato se non in formato ridotto, nella spezieria: «Colorì ancora a fresco quattro lunette nella prima stanza della spezieria, con alcuni ritratti di generali,

[911] Entrambi i dipinti sono perduti. La *Madonna del Rosario* potrebbe essere cercate nelle numerose tele di stesso soggetto e di inizio Seicento, ma di autore ignoto, conservate nelle varie pievi del contado fiorentino e del Mugello.
[912] Gli ultimi quattro dipinti non sono stati rintracciati. Il *San Francesco* potrebbe essere quello recentemente passato nel mercato antiquario: *Giovanni Pratesi. Homo Faber parte I* 2024, p. 104 cat. 67.
[913] Rott-Freund 1994, pp. 176-177 cat. 8, pp. 180-181 cat. 11-12, p. 223 cat. 2, pp. 228-231 cat. 11-16, p. 234 cat. 22. Su Ferretti: Spinelli 2014a, pp. 220-204.
[914] Appendice 6.2.

stati figliuoli di quel convento»[915], ma non rimane alcunché. Rott-Freund ha editato questo programma senza capire che l'autore fosse Arcangelo Giani, mentre Hoffmann ha ignorato il testo benché si subito collocato dopo l'*Idea del chiostro*[916]. Eppure, le *Storie del generalato* integrano magistralmente l'*Idea* e mostrano come Giani intendesse rappresentare la riforma dell'ordine. Il proposito storico delle lunette ricollocava la carica del priore generale al vertice della struttura istituzionale dell'ordine, ma non senza doverosi ammodernamenti. Per esempio, la seconda storia – la consegna della chiesa romana di San Marcello al Corso –, con la ripresa di un evento storico avvenuto nel 1369, preannuncia un cambio netto di politica interna: a partire dal 1619 la curia generalizia non sarà più a Firenze bensì a Roma[917]. Anche la quinta e ultima storia – il reintegro della congregazione dell'Osservanza nell'ordine – era un richiamo all'unità, all'espansione e alla promozione dei diritti dei confratelli. La direzione intrapresa e manifesta era chiara: i Servi di Maria non avranno più scissioni, a scapito dell'autonomia conventuale, ridotta e gerarchizzata, e il ruolo del priore generale non si limitava più al governo dell'ordine ma alla sua stessa correzione.

Senza le *Storie del generalato*, le opere più famose di Mascagni a soggetto servitano rimangono le due lunette nel chiostro, per le quali i frati concessero licenza di pittura nel 1612, dopo la morte di Poccetti. In realtà, l'impegno di Mascagni in questo complesso fu minimo e il lavoro fu interrotto nel 1614 per andare in Austria. Nonostante ciò, eseguì due storie molto importanti sul piano identitario, come la *Fondazione di Santa Maria di Cafaggio* e lo *Scoprimento dell'affresco della Nunziata*. Entrambe ripropongono due dei tre temi presenti nell'arco della Religione del 1565, mentre l'abbandono dell'abito secolare da parte dei Sette era stato dipinto da Poccetti nella lunetta del *Ritiro a Villa Camarzia*. La raffigurazione di avvenimenti storico artistici era comune in quegli anni a Firenze – le *Storie michelangiolesche* di Casa Buonarroti sono esemplari – e lo *Scoprimento della Nunziata* segue questa moda. Il bozzetto preparatorio per questa lunetta (fig. V.47) fu ripreso con minime varianti nell'incisione di apertura dei *Miracoli scelti della Nunziata* di Giovan Angelo Lottini (fig. V.48). Tale impresa editoriale, stampata nel 1619, in Firenze, per i tipi di Piero Cecconcelli, intendeva «comporre in buona forma e ricopiare» le tele degli ex-voto e offrire una narrazione storica dei miracoli e della devozione verso la *Nunziata* che sviluppasse quella proposta da Luca Ferrini nel 1593. Gli 80 miracoli composti da Lottini erano corredati da figure in rame intagliate da Jacques Callot. L'invenzione delle scene figurate è una fatica corale, che vide Arsenio Mascagni con sette illustrazioni, Matteo Rosselli col frontespizio e diciotto illustrazioni firmate, Antonio Pomarancio (tre

[915] Appendice 8.1.
[916] Rott-Freund 1994, pp. 221-223 cat. 1.
[917] Dias 1970, pp. 15-17.

miracoli), Antonio Tempesta (con quattro miracoli) e un miracolo a testa per Giovanni Bilivert e Fabrizio Boschi[918].

Il *Ritratto di Angelo Maria Montorsoli* – iniziatore della serie dipinta di priori generali nel convento fiorentino – e l'*Elezione a generale di Angelo Maria Montorsoli*, oggi conservata nel refettorio dei Sette Santi Fondatori a Firenze, pur essendo due opere databili agli anni Trenta del Seicento, sono parte di quel culto a Montorsoli promosso nel decennio precedente (figg. V.49-50). Montorsoli morì a Roma alla fine di febbraio dell'anno giubilare 1600 e fu sepolto a San Marcello. L'anno successivo, a Firenze, il frate Vincenzo Puccini compose una biografia, sicuramente su richiesta di Arcangelo Giani, essendo inserita nei suoi *Monumenta Ordinis Servorum*. Il 10 marzo 1620, Gregorio Alasia predispose la traslazione della salma di Montorsoli e inaugurò una memoria funeraria a lui dedicata, ancora esistente[919]; in quest'occasione, Diodato Mando, già segretario e assistente di Montorsoli durante il generalato di questi, raffigurò il priore generale, probabilmente da schizzi precedenti[920]. Da questo prototipo perduto è derivato il ritratto nel monumento funebre, pittura su lavagna di buona qualità esecutiva (fig. V.51). Nel 1623 Pandolfo Ricasoli pubblicò una biografia del venerabile Montorsoli e, in questa, testimoniò un ritratto del generale di mano di Deodato Mando nella nuova biblioteca della Santissima Annunziata di Firenze, probabilmente lo stesso dipinto che funse da prototipo per il ritratto romano[921]. E questo prototipo di Mando fu selezionato dal capitolo generale del 1625 come vera effigie di Montorsoli[922]. Serafino Lupi, un frate molto vicino a Montorsoli, tradusse in volgare il libro di Ricasoli e lo stampò nel 1632[923]; lo stesso anno Lupi commissionò a Cecco Bravo un'effigie del venerabile, cioè una sua figura in ginocchio davanti al Crocifisso. Sempre Lupi, due anni dopo, commissionò a Cecco Bravo il *Transito del venerabile* ed entrambi i dipinti furono esposti nella cappella del Capitolo il 23 agosto 1635, insieme a un terzo dipinto di «molto maggior grandezza»[924]. In questo ultimo riferimento si deve riconoscere l'*Elezione a generale*, citata anche nella vita di Mascagni di Baldinucci («Nel capitolo è un quadro, di quattro braccia d'altezza, dove egli dipinse a olio una storia dell'elezione al generalato dell'ordine, del padre Angiol Maria Montorsoli religioso di santa vita»), eseguito dal pittore rientrato dall'Austria, che chiudeva l'interessante ciclo pittorico di storie montorsoliane, del quale rimane l'unico superstite[925]. Il *Ritratto di Montorsoli* è dato a Mascagni in virtù della scritta coeva sul retro della tela «Vera effigie

[918] Casalini 1971, pp. 51-70; P. Scapecchi, in *Tesori d'arte* 1987, p. 526 cat. 146; Cecchi 2016 e anche Rott-Freund 1994, pp. 214-216 cat. 3 e 4 (disegni preparatori), 1 (incisione); questi ripresi da Hoffmann 2013, pp. 268-285.
[919] La sepoltura era in preparazione nel 1619, come riferì Giani ad Alasia: «[…] e ditegli che già s'è veduto il secondo disegno del deposito del p. Montorsoli, e piace assai», AGOSM, Instrumenta miscellanea, 2, foglio sparso.
[920] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, p. 477.
[921] Ricasoli 1623, p. 308.
[922] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, pp. 566-567.
[923] Moreni 1805, p. 245.
[924] Fabbri 1990b, pp. 372-374.
[925] Rott-Freund 1994, p. 209 cat. 39.

del P. M. Angelo Maria Montorsi fiorentino, general dell'Ordine Serv. Dipinta dal P. F. Arsenio Mascagni Serv.», affermazione confortata dallo stile pittorico che si confà al frate pittore. Come il ritratto romano, anche questo deriva dal prototipo perduto di Deodato Mando, ma non è chiara la data di esecuzione. Rott-Freund propende per il 1634-1636, coevo all'*Elezione*, mentre Garbi, negli *Annales*, riferisce all'anno 1631 una «veram eius [Angelo Maria Montorsoli] effigiem, hoc anno egregie delineatam, in sacello seu capitulo de Macinghis, publice exsposuere […] Anno 1720 translata fuit ad aulam eidem capitulo proximam»[926]. Ma se il dipinto descritto da Giani fosse la tela nella serie dei ritratti dei priori generali, allora è possibile che nel 1631 fosse stata soltanto esposta nel capitolo e fosse stata dipinta in precedenza, poiché in quell'anno Mascagni era ancora in Trentino. Il pittore avrebbe potuto benissimo copiare il ritratto-prototipo di Mando in precedenti occasioni, come nel suo soggiorno romano del 1622, occasione più consona all'esecuzione della tela in esame[927].

La pittura servitana di Mascagni è il corrispettivo artistico della ricerca storica di Giani, entrambe derivate dalle idee riformatici di Angelo Maria Montorsoli. Questa breve disamina intendeva riportare al centro del catalogo del pittore opere di scarsa visibilità e di difficile contestualizzazione se poste fuori dalla sfera storiografica di Giani. In Mascagni, la pittura di storia è degna di corrispondere alla severa decorazione del duomo di Salisburgo o al patetismo delle tele di soggetto "miserabile", come il *Giuseppe venduto dai fratelli*, le tre versioni di *Giobbe sul letamaio* (Volterra e mercato antiquario) o la *Morte del conte Ugolino* (acquistata dallo Stato Italiano nel 2022 e depositata agli Uffizi). Queste opere, soprattutto l'ultima citata, rimangono i capolavori del frate pittore, ma le fonti dimostrano che l'impegno di Mascagni per il suo ordine non fu secondario: l'atmosfera rarefatta degli ambienti, la geometrizzazione prospettica delle composizioni e le figure sofferenti non sono esemplari soltanto della Controriforma salisburghese e lagarina ma sono anche la contemplazione visiva dell'immaginario dell'identità servitana nella Firenze di inizio Seicento.

5. L'opera d'arte nella ricerca storiografica di Arcangelo Giani: fonte per la storia religiosa e strumento di riforma identitaria

5.1 Il binomio arte e annalistica da Cesare Baronio a Luke Wadding

A cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, la storia dell'architettura ecclesiastica e delle immagini cultuali acquisirono importanza nella narrazione storiografica grazie alle due edizioni delle

[926] Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725, II, 1721, p. 616; Rott-Freund 1994, pp. 210-211 cat. 40.
[927] Tale soggiorno non è da sottovalutare nella carriera di Mascagni, in quanto il suo stile acquisì magniloquenza e maturò nella pittura che portò successivamente in Austria.

Vite di Giorgio Vasari, alle scoperte archeologiche romane e alle necessità dettate dal Concilio di Trento di riflettere sul ruolo dell'immagine sacra. Infatti, in quel torno di anni, la critica d'arte e gli studi archeologici erano oggetto di dibattito tra i trattatisti d'arte sacra e profana e gli studiosi dell'Urbe paleocristiana[928]. Il cardinale oratoriano Cesare Baronio, storico ufficiale della Chiesa romana, coniugò scrittura storica, ricerca filologico-antiquariale e committenza artistica, incarnando il modello esemplare di intellettuale della Controriforma. Il titolo dell'*opera magna* di Arcangelo Giani, *Annalium sacri ordinis fratrum Servorum B. Mariae virginis*, dimostra quanto l'annalista fiorentino fosse debitore agli *Annales ecclesiastici* baroniani. Nei loro scritti, entrambi gli storici vagliarono la materia storico-artistica sia come fonte che come oggettualità ma, a differenza dei trattatisti d'arte, il loro compito era ripensare criticamente la storia della Chiesa o dei Servi di Maria, non ripercorrerne la storia artistica.

A questo riguardo è significativo come Giani riformulasse il ruolo delle immagini nella circolare da inviare ai conventi dell'ordine – stampata a Cesena nel 1611, poi ristampata a Firenze nel 1615 – per comunicare efficacemente le disposizioni anche ai frati privi della sua sensibilità. Così recitano la terza indicazione: «Cappelle, altari e imagini della beata Vergine, sotto qual si voglia titolo di Nuntiata, Concezione, Assunta, etc: quando, da chi dipinte o scolpite; con i loro miracoli e gratie (se ve ne siano) antiche o moderne» e la quattordicesima: «Benefattori singulari o fondatori o ristauratori de' conventi e chiese de' Servi, con le memorie de' loro sepolchri, pittaffii o immagini loro, overo d'altri religiosi e beati e persone illustri del medesimo Ordine». Nelle seconde istruzioni, sebbene molto simili alle precedenti, la centralità delle immagini viene meno, divenendo un'utile fonte tra le tante possibili[929].

Giani riprese la metodologia baroniana per la materia storica ma si distaccò sensibilmente per quella storico-artistica, ove le differenze tra i due annalisti sono talmente vistose da essere difficilmente comparabili. Innanzitutto, Baronio studiò un periodo che va dall'età augustea al 1099 in una prospettiva romano-cattolica che abbracciava tre continenti, mentre Giani cominciò la sua trattazione a partire dalla metà del Duecento e mantenne una prospettiva italocentrica. Undici secoli contro quattro, l'Orbe contro l'Italia, le origini della Chiesa contro gli inizi di un piccolo ordine mendicante. Baronio si approcciò con interesse antiquariale a una materia archeologica lontanissima nello spazio e nel tempo e che era costretto a studiare filologicamente, senza mai andare sul campo

[928] Si faccia riferimento primariamente a Barocchi 1960-1962 e a Barocchi 1971-1977. Tra i trattatisti d'arte si annoverano: Benedetto Varchi, Paolo Pino, Lodovico Dolce, Raffaello Borghini, Francesco Bocchi e Giovanni Paolo Lomazzo. Discorsero di arte sacra: Giovanni Andrea Gilio, Gregorio Comanini, Gabriele Paleotti, Carlo e Federico Borromeo, Giovanni Molano e Antonio Possevino. Gli studiosi di Roma antica furono: Alfonso Ciacconio, Carlo Sigonio, Antonio Gallonio, Pompeo Ugonio, Onofrio Panvinio, Antonio Bosio, Giovanni Macario e Ottavio Panciroli. Tra questi ultimi, i Servi di Maria avevano un esponente in Felini 1610, ove si descrive la città di Roma nei suoi aspetti archeologici, cultuali e moderni.

[929] Esemplare trascritto in Montagna 1973, pp. 507-509.

al di fuori delle dirute antichità romane. Giani invece, cresciuto a Firenze e nel prosperare della Maniera moderna, girò l'Italia, lesse le *Vite* di Vasari e vide personalmente i capolavori promossi dal suo ordine. Baronio si interessò dell'immagine di Cristo e del primitivo rapporto tra i cristiani e le immagini, descrivendo una cultura greco-romana intenta a superare l'aniconismo ebraico. Gli esempi considerati dal cardinale sono immagini fondative e prototipiche della cristianità: il *Mandylion*, il gruppo bronzeo cristologico nella città di Panneade, la Veronica e i ritratti dipinti da san Luca[930]. Nei Servi di Maria l'unica immagine che può assurgere a tanta fama è la *Nunziata* di Firenze. Le restanti opere d'arte studiate dall'annalista potevano interessare più i trattatisti d'arte piuttosto che gli annalisti ecclesiastici. Infatti, cinquant'anni dopo la morte di Giani si accese uno scontro tra gli storici eruditi e i conoscitori d'arte proprio attorno alla cronologia della *Nunziata* stessa, rispettivamente considerata pre-giottesca o post-giottesca dai sostenitori di Giani, nel primo caso, e di quelli vasariani, nel secondo.

Il valore della ricerca dell'annalista servita non si limita alla mera ripresa di Baronio, ma piuttosto nella precedenza, produttiva e metodologica, rispetto agli altri ordini religiosi e per la quantità e la qualità dei riferimenti storico-artistici. Per esempio, gli Eremitani di Sant'Agostino seguirono i Servi nella produzione annalistica, nonostante nel Cinquecento potessero vantare personalità eccellenti nel panorama artistico-culturale come il priore generale Egidio da Viterbo e lo storico Onofrio Panvinio. Il *Monasticon Augustinianum* (Monaco di Baviera, 1623) di Nicolao Crusenio limita i richiami artistici ai miracoli della *Madonna* di Genazzano e a un *Crocifisso* in Ratisbona[931], mentre i due tomi dell'*Alphabetum Augustinianum* (Madrid, Gregorii Rodriguez, 1644) di Tommaso da Herrera hanno una cinquantina di riferimenti utili al contesto storico-artistico, ma sempre in minor misura rispetto agli *Annales* serviti. L'unico religioso che, al pari di Giani e sull'esempio di Baronio, svolse l'attività di annalista parallelamente a quella di committente, dimostrando un vivo interesse verso le materie artistiche, è il francescano irlandese Luke Wadding, di due generazioni più giovane rispetto al fiorentino[932]. I suoi *Annales minorum* (Lione, Landry, 1625-1654) contengono diffusi riferimenti storico-artistici, composti in un momento in cui il metodo era oramai stato acquisito. Entrambe le esperienze, quella agostiniana e quella francescana, meriterebbero approfondimenti autonomi ma, in sede, si consideri che Giani cominciò le sue ricerche a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento (1590-1622), quasi in contemporanea alle edizioni di Baronio (1588-1607) e con un approccio inedito per l'epoca.

5.2 L'arte come fonte e le fonti per l'arte

[930] Ronca 1985, p. 428.
[931] Crusenio 1623, pp. 134, 176.
[932] Per la sua attività di committente e annalista cfr. Fidanza 2016 e Spoltore 2019.

In una lettera del 1609 inviata da Arcangelo Giani a Gregorio Alasia si coglie quanto le opere d'arte ricoprissero un ruolo di prim'ordine nella ricerca storiografica dell'annalista. Nelle sedici «osservationi per l'Istoria della Religione de' Servi, da notarsi per i conventi» allegate alla lettera, la sesta osservazione recita di comunicare: «Cappelle e imagini in honore della b. Vergine, sotto qualsivoglia titolo, o di Nontiata o Natività o Assuntione, Concetione e notabili: quando, da chi scolpite o dipinte; e loro miracoli o antichi o moderni» e la sedicesima chiede di segnalare: «Elogi, pitaffi, imagini antiche di beati o d'altri segnalati religiosi, sepolchri, marmi, etc.»[933]. Le due brevi sentenze esplicitano l'innovativa percezione che Arcangelo Giani aveva delle opere d'arte, sfaccettata in molteplici interessi qui presentati.

La considerazione che Giani ebbe per l'arte non derivò dalle letture baroniane. Tale interesse nacque autonomamente, in modi squisitamente fiorentini e ben prima della redazione degli *Annales*. La fiorentinità si misura, da una parte, nel *milieu* culturale post vasariano nel quale Giani si formò e, dall'altra, nelle origini stesse dell'ordine. Infatti, l'affresco miracoloso della *Nunziata* aveva ormai assunto un valore mitopoietico ribadito nel decimo capitolo della *Vera origine del sacro ordine de' Servi*[934].

Le due osservazioni del 1609 esplicitano un metodo storico-artistico moderno, che si interroga su punti quali autorialità, cronologia e materialità e considera i contesti e le iscrizioni epigrafiche. Anche le restanti indicazioni sono complementari alla storia dell'arte: i titoli e l'antichità delle chiese, le compagnie laiche, le reliquie dei beati, i benefattori, gli uomini illustri e l'impiego dei registri e delle ricordanze archivistiche sono elementi che oggigiorno gli storici dell'arte includono nel loro metodo al fine di intendere un'opera d'arte nel suo contesto più completo. L'assenza del confronto stilistico non permette di definire Giani uno storico dell'arte *tout-court* ma le modalità con le quali raccolse le sue informazioni storico-artistiche sono le medesime di quelle vasariane, cioè sopralluoghi e osservazione diretta, comunicazioni epistolari e memoria personale.

Giani lesse con attenzione le *Vite* di Vasari (reso nel latino degli *Annales* come *De clariis pictoris* di "Georgius Vasarius") come confermato dai rimandi nelle note nella *Historia del beato Filippo* e nel secondo tomo degli *Annales*, dove il testo vasariano è impiegato in tre contesti: il convento dei Servi di Arezzo, la biografia di Montorsoli e il passaggio storico dalla pittura greca e tedesca allo stile italiano e giottesco[935]. A partire da queste note è sicuro che l'annalista possedesse

[933] Lettera datata Firenze, 30 agosto 1609, in AGOSM, Annalistica, Collectanea Alasia, f. 277r, trascritta in Montagna 1973, pp. 491-493.
[934] Giani 1591, pp. 54-65. L'ambiente culturale della formazione di Giani si interrogava abitualmente sulle origini della città di Firenze, stimolando inevitabilmente la sua educazione; a tal riguardo cfr. Moyer 2003.
[935] Su Arezzo: Giani 1604 pp. 111, 200 e Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47v. Per Montorsoli: ivi, cc. 136v-137r. Per il contesto artistico duecentesco: Giani 1604, p. 32, ripetuto in Giani 1618-1622, I, 1618, c. 21r.

una copia delle *Vite*; se si pensa che esse sono uno dei libri più postillati in assoluto e che lo stesso Giani era un postillatore seriale è molto probabile che la sua copia avesse una notevole quantità di postille[936].

Come notò Davide Montagna, Giani parlò poco della propria adolescenza ma, in due occasioni, i richiami alla propria giovinezza erano legati alla tribuna dell'Annunziata, come nel caso del modello ligneo e negli ex-voto all'altare della *Nunziata* del committente della tribuna, Ludovico Gonzaga. In tali occasioni la dicitura «propriis oculis» dimostra pieno affidamento alla propria memoria[937].

Inoltre, la raccolta di informazioni in prima persona qualifica Giani come ricercatore moderno e l'itinerario percorso per preparare gli *Annales* assegna ai sopralluoghi un valore più da epigono vasariano che da studioso baroniano. Da novembre 1610 a febbraio 1611 visitò i conventi serviti di Faenza, Forlì, Cesena, Forlimpopoli e Imola, passò la Quaresima a Budrio, e tra aprile e maggio girò la pianura Padana: Ferrara, Sermide, Quistello, Mantova, Guastalla, Novellara, Carpi, San Martino in Rio, Reggio Emilia, Scandiano, Sassuolo, Modena, Formigine e Bologna. A giugno visitò Arezzo, il lago Trasimeno, Perugia e Cortona, a ottobre Pistoia e Pisa, tra novembre e dicembre 1611 ritornò nel bolognese (San Giorgio in Poggiale e Sant'Elena in Sacerno) e percorse il Po (Sabbioneta e Casalmaggiore). Il 1612 fu più parco di spedizioni: Giani si limitò a visitare Pavia, Soragna e Piacenza in febbraio, forse Genova e Milano tra maggio e giugno e, nello stesso mese, Montepulciano. L'anno successivo, il 1613, nella Serenissima compì il suo secondo importante itinerario. Tra aprile e giugno si recò nei conventi serviti delle seguenti località: Vicenza, Udine, Gradisca, Mestre, Treviso, Oderzo, Portobuffolè, Brugnera, Porcia, Valvasone, Castelfranco, Godego, Bassano, Soave, Verona, Brescia, Montecchio, Passirano, Rovato, Castiglione dello Stiviere, Cologna Veneta[938]. Anche se tali sopralluoghi avevano il compito di cercare fonti storiche, Giani poté osservare in prima persona molte opere d'arte.

Parallelamente, l'annalista ricavò molte notizie anche per via epistolare. Sono esemplari la lettera di Filippo Ferrari che descrive il polittico pavese di Agostino da Vaprio, con protagonista il beato Bertoni:

---

[936] Per questa ricerca è stata cercata la versione posseduta da Giani, che si immagina riccamente postillata, considerata la serialità di Giani postillatore e la ricca tradizione di postillatori vasariani. Purtroppo, la ricerca non ha avuto successo. Innanzitutto, si è seguito un percorso storico-filologico a partire dagli studi di Casalini 1984-1985; Scapecchi 1987 e di Scapecchi 2014, che hanno condotto alla lettura dei documenti in AABAFi, Soppressioni, Inventari, Catalogo dei libri e manoscritti (Catalogo Tassi, parte I). Da questo è emerso che l'edizione Giuntina delle *Vite* che era nella biblioteca conventuale fu depositata presso la Biblioteca Marucelliana. I volumi sono ancora lì conservati (collocazione R.e 66) ma non sono quelli posseduti da Giani, bensì erano di proprietà di Francesco Bocchi e da lui postillati (come recentemente studiato in Carrara 2013, la quale non traccia la provenienza dalla Santissima Annunziata). Il contenuto di queste postille è di scarso interesse per il presente lavoro.

[937] Montagna 1973, p. 461.

[938] Le tappe dei viaggi sono ricostruite ivi, pp. 479-480.

> […] In Pavia altro non c'è da notificarle se non l'altare del b. Jacopo Filippo da Favenza, nelle cui icone sono scritte queste parole in lettere maiuscole: «Hoc opus fecit fieri d. Jo. Ambrosius de Podio, qui ex voto facto b. Jacobo Philippo de Faventia liberatus fuit a mortali infirmitate, 1496 die 9 septembris. Augustinus de Vaprio pinxit 1498 die 4 aprilis». C'è anco a canto all'altare di s. Gioseffo la pittura del b. Gio. Angelo da Milano, da petto in su, dentro un circolo con queste parole: «B. Jo. Angelus da Mediolano». Nell'icone antica dell'altare maggiore c'è la pittura intiera del b. Filippo. Ch'è quanto le posso dire […][939].

E una lettera di Gregorio Alasia, sulle immagini miracolose nei conventi istriani:

> «Per dare alla P. V.m. R. qualche relatione della miracolosa Madonna di Capo d'Istria le dico ch'è una Madonna di rilievo col figlio in grembo morto, come una pietà, et è in stampa, antica, e di grandissima divotione in una bellissima chiesa della forma qui di S. Marcello, et io vi fui col P. R.mo Filippo, egli restò stupito della bellezza, e grandezza sua, rispetto all'altre fabriche di quei paesi: ha operato grandissimi miracoli, benché non ne sia stato tenuto conto, e vi sono attorno tavolette antiche di 170 anni […]. In Umago v'è parimente una nostra chiesa di S. Giacomo con una imagine delle B. V. di gran devotione, nella stessa provincia dell'Istria; come anco in Montona sotto il titolo della Concettione, con un'altra statua di M. V. di grandissima divotione, così mi scrive il provinciale della Marca Travisana, il quale si vede molto affettuoso in sodisfare a chi desidera queste cose, e se V. P. ha bisogno di qualche cosa di quella provincia le scriva pure, che lo sodisfarà a pieno. Il deposito del P. R.mo Montorsoli già è cominciato […]»[940].

Le due missive sono esempi virtuosi di ricerca per la qualità dei dettagli e l'importanza dei mittenti. Il contenuto descritto dal priore generale Filippo Ferrari sarà ripetuto uguale negli *Annales*[941], mentre la lettera sull'Istria permette di comprendere quanto l'ordine si fosse mosso per il suo annalista e Alasia abbia collaborato nella raccolta di informazioni. Un caso ulteriore si rintraccia per il santuario della Fontana di Locate, dove il priore Carlo Trivulzio, descrive: «l'ancona della Beata Maria Vergine, dipinta come hora si vede con san Sebastiano da un lato e dal'altro [*sic*] san Girolamo di cui facio mentione [nel paragrafo precedente, reputando miracolosa tale immagine]»[942].

[939] Datata Pavia, 18 ottobre 1611, in AGOSM, Annalistica, B. Filza 2, inserto 37, f. 1r, edita in Montagna 1973, p. 461, p. 497.
[940] Datata Roma, 30 agosto 1619, in AGOSM, Annalistica, B. Filza 2, f. 493r.
[941] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47v. Filippo Ferrari, priore generale dei Servi di Maria e figura di riferimento per Giani nella redazione degli *Annales*. Per la sua attività agiografica cfr. almeno Spanò Martinelli 2014 (con bibliografia), mentre per quella politica si rimanda a Ulianich 1967.
[942] Datata Milano, 2 maggio 1622, in AGOSM, Annalistica, B. Filza 2, f. 232r.

Negli *Annales* la storia servitana è scandita da eventi storici, da personalità di rilievo – tra i quali si segnalano beati che necessitano di essere opportunatamente rappresentati e descritti –, da miracoli di immagini mariane e, eccezionalmente, dall'esecuzione di opere d'arte. Ne consegue che le committenze o i miracoli di queste ultime divengano sia evento storico che fonte che attesta la santità nell'ordine. In quest'ultimo caso, l'immagine e lo spazio cultuale garantiscono una devozione storicizzata che integra la mancanza di fonti scritte. Per esempio, agli altari beniziani è dedicato un capitolo della *Historia del beato Filippo* (quarto libro, nono capitolo: «Degli altari, cappelle, oratorii, compagnie e altri divoti luoghi dedicati in honore del beato Filippo») e negli *Annales* sono frequenti le descrizioni di come i beati dovrebbero essere rappresentanti, a volte traendole da immagini esistenti, altre volte sotto forma di consigli da parte dell'autore[943]. In entrambi i casi, le opere d'arte sono utili fonti per codificare la storia dell'ordine e rifondarne il carisma. Quando le virtù morali e intellettuali dei frati non erano sufficienti a delineare il percorso storico negli *Annales*, la capacità di giudizio estetico dei singoli frati provvedeva ai passaggi storici fondamentali.

5.3 La storia dell'arte come identità culturale e la riforma del carisma attraverso le immagini

«Grandezza di dignità, eccellenza di lettere e in un certo splendore di santità»: così il dodicesimo capitolo della *Vera origine* si elogia attraverso «i tre gradi di varia eccellenza», storicizzando le figure preminenti del passato ed elencandone gli incarichi, senza esplicitarne i nomi. In questa lista di virtuosi, dopo gli alti prelati, gli insigni dottori e i pubblici lettori, ma prima dei predicatori, Giani annovera tra i frati serviti la presenza di validissimi architetti e scultori:

> Potrebbesi per arroger molto più alle sue lode raccontar di coloro che in fino delle più eccellenti meccaniche e rarissime arti particolarmente di Scultura e d'Architettura hanno con i lor pellegrini ingegni e arrecato e fama decoro a quest'Ordine e fino al presente giorno con molta lor riputatione e nostra comune gloria in maneggi importantissimi al servitio del più possente e più glorioso re de' Christiani con ufitio ragguardevole s'adoperano; ma di ciò lasciene rendere eterna testimonianza, alto stabilimento delle più bell'opere loro. Dove i marmi delle più belle fontane d'Italia, de' famosi sepolchri, de' sacri altari, delle reali cappelle, le fabriche de' moli, de' gl'arsanali, de' baluardi e delle fortezze con tutte le più bell'opere loro i lor nomi conserveranno tacendogli noi eternamente vivi[944].

[943] Giani 1604, pp. 339-347.
[944] Giani 1591, pp. 73-74.

Gli impliciti riferimenti riguardano Giovanni Angelo Montorsoli e Giovanni Vincenzo Casali. Per il primo si portano le fontane di Genova e di Messina, la tomba di Sannazaro a Napoli, il faro di Messina, l'altare dei Servi di Bologna, per Casali le strutture militari che realizzò in Portogallo.

Giovanni Angelo Montorsoli ricoprì un ruolo centrale nella storia servitana, in quanto è grazie al suo cospicuo guadagno messinese che egli pagò gli studi al nipote Angelo Maria, poi diventato priore generale e, soprattutto, padre spirituale dello stesso Giani. L'annalista è pienamente consapevole di quanto il giusto compenso dell'attività artistica cambiasse le sorti culturali di un'istituzione religiosa: senza lo stipendio dello zio, Angelo Maria non avrebbe avuto i mezzi per ritirarsi a vita contemplativa e influire autonomamente sulle riforme dell'ordine. Negli anni della celebrazione di Michelangelo Buonarroti da parte del pronipote Michelangelo il giovane, Giani poté elogiare il collaboratore di Michelangelo attraverso la storicizzazione delle gesta del nipote. Nella *Vita di Angelo Maria Montorsoli* manoscritta dal frate Vincenzo Puccini e postillata da Giani stesso, il legame familiare acquista un valore fondante:

> […] quivi [al convento della Santissima Annunziata] era frato [fratello del padre di Angelo Maria] chiamato fra Gio. Angelo, il quale a nostri giorni è stato notabile molto nell'arte della scultura e dell'architettura come le sue opere di questo a pieno fanno fede*. Apena haveva finiti dieci anni quando il zio un giorno per diporto lo vestì da fratino de' Servi di Maria, hora vedendolo il padre in quello abito si travagliò molto e si accese in tanta collera che gli voleva stracciare i panni indosso procurando tuttavia di riavere il figliolo a sua casa. Ma a poco a poco mitigato et addolcito il suo sdegno da persone divoti e dal Generale dell'ordine** se tal bene malagevolmente pur si piegò alla fine, et contentossi che e' restasse dove il santo volere di Dio lo chiamava.
>
> *[Postilla autografa di Giani] In Messina e Palermo due fontane. In Napoli la sepoltura di Sannazaro, in Genova la scultura del Doria e la sua sepoltura. In Bologna l'altare de' Servi, in Fiorenza il s. Cosmo di S. Lorenzo e altre opere.
>
> **[Idem] Era frate maestro Zacharia Faldossi[945].

Il nuovo corso della storia servitana si originò dalle vicende dei Montorsoli. È indiscutibile che entrambi i frati eccellessero nei loro campi: lo zio fu stimato da Michelangelo e onorato con una vita vasariana, il nipote fu uno dei più sensibili contemplativi post tridentini e maestro dello stesso Giani. Entrambi rappresentavano anche la moderna manifestazione della primigenia *fiorentinitas* servitana. Non è un caso se il giovanissimo Angelo Maria compare indirettamente in un passo vasariano:

[945] BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, ff. 59v-60r. Il riferimento a Palermo deve essere frutto di un errore, credendo probabilmente la fontana Pretoria di Palermo di sua mano, ma in realtà opera di Francesco Camilliani sulla scia dei successi messinesi del frate. La notizia è ripetuta anche in Appendice 1.4.

«[Giovanni Angelo] al suo convento de' Servi [di Firenze] lasciò mille scudi per comperare un podere, e quello di Montorsoli stato de' suoi antecessori: con questo, che a due suoi nipoti frati del medesimo Ordine fussino pagati ogni anno, durante la vita loro, venticinque scudi per ciascuno»[946]. Il vitalizio descritto da Vasari permise ad Angelo Maria di prendere posizioni estreme verso la politica interna del suo ordine, rigettando la mondanità in favore del ritiro contemplativo e ragionando sul carisma servitano. L'eredità montorsoliana non è soltanto quella pecuniaria tra zio e nipote, o quella spirituale tramandata da quest'ultimo all'annalista, ma è anche quella artistica, trasmessa dallo scultore a Casali e a sua volta riproposta ad altri frati artisti, ben indicati negli *Annales*, modesto vanto da condividere: Tiberio Sandrini, Zanobi Pitti, Iacopo da Viterbo e Tommaso da Firenze[947].

I capolavori del passato sono il terreno fertile nel quale innestare i virgulti della novella identità servitana. Tale pensiero è espresso dall'annalista nell'*Idea del chiostro della Nonziata*, dove la *Madonna del Sacco* di Andrea del Sarto trascende la sua funzione di ex-voto e la sua natura iconografica di *Riposo durante la fuga in Egitto* per diventare il principio di un nuovo corso storico:

> E perché la bellissima Vergine del Sacco già dipinta in quel Chiostro dall'eccellentissimo Andrea del Sarto sopra la porta, che entra in chiesa con felicissimo auspicio, par che sia per appunto la gioia di tutto quel rigiramento delle quattro facciate, e come si può dire l'Alfa e l'Omega delle più rare pitture di questa città, così essendo Maria la guida e il felice principio di questo nostro Ordine, come benissimo fu dimostrato da noi nel nostro trattato della Vera Origine de' Servi, così da quella per ridurre – come ci richiede alla servitù nostra – alla fine di quella il tutto, prenderemo il nostro principio della prima lunetta a man' ritta[948].

Se la storia dei Servi nacque dalla volontà della Vergine, allora anche il ciclo dipinto che raffigura le storie dell'ordine principierà da un'immagine mariana di indiscusso valore. Giani fu un riformatore, non un fondatore, e guardare le opere antiche gli consentiva di agganciare la riforma ai quattro secoli di storia precedente. Rifondare l'ordine significava rileggere in chiave critica il passato e valorizzare ciò che di utile e di bello era stato realizzato.

La riforma si espresse attraverso immagini che riepilogassero l'attività storiografica. In una lettera del 1617 che Alasia inviò a Giani si tratteggia un'ampia incisione («un'intaglio d'un foglio reale») di cui non rimane altro se non la descrizione, essendo andato perduto lo schizzo che accompagnava la lettera («in forma dell'incluso schisso») e non sapendo se la composizione sia poi stata effettivamente realizzata (Appendice 7.1). Il testo è esemplare dell'inventiva iconografica dei

[946] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, p. 505.
[947] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 170r.
[948] BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, ff. 3r-3v, trascritta in Hoffmann 2013, pp. 418-419.

due frati che riassumono in un'icastica immagine le devozioni verso le quali i Servi si sarebbero dovuti votare: la Vergine addolorata con le sette spade nel petto e i sette misteri dolorosi che l'accompagnano, ognuno di essi assegnato a uno dei sette Fondatori, «sopra le nuvole». In una dimensione terrena Filippo Benizi guida una teoria di uomini e, simmetricamente, Giuliana Falconieri conduce le donne. Non sopravvivono testimonianze visive della composizione in oggetto, tuttavia, le illustrazioni degli *Officia Propria* del 1609 e del 1629 esemplificano il testo grazie alle incisioni di Matthäus Greuter riguardanti i miracoli di Filippo Benizi, Pellegrino Laziosi, Gioacchino Pellacani, l'Addolorata e i Sette Fondatori, mentre una *Madonna della Misericordia* del 1616 offre un'idea delle due teorie – in questo caso di beati e beate – guidate da Filippo e da Giuliana (fig. V.52)[949].

5.4 «Christiparae Virginis admirandi cultus imagines»: le immagini miracolose come motore della Storia

Le immagini mariane sono il cuore della spiritualità servitana e Giani ne formalizzò la storia:

> Ha per suo particolare verso quest'ordine de Servi dalla sua prima fondazione di non havere oratorio e chiesa in qual si voglia luogo che non habbia o titolo principale della Vergine o almeno particolar capella dedicata alla Madonna; e cominciando dalla Nunziata di Firenze tra le prime insino alla moderna Madonna miracolosissima di Reggio sempre è stato quest'Ordine con felicissima sucessione di tempi favorito dal Signore di qualche miracolosa imagine di Maria Vergine; alla quale furono ancora fin da que' primi Sette Fondatori (come era dovere) ordinate particolari orazioni e solenni cirimonie e commemorazioni diurne e notturne in tutta questa religione che sempre si sono per ordinaria constituzione osservate[950].

In seguito alla Riforma protestante si accese un intenso dibattito sul ruolo dell'immagine sacra e se essa fosse lecita o meno. Giani prese una posizione nettissima a riguardo, che sviluppa il trattato dello zio Arcangelo Priorini (cfr. Appendice 5): l'arte non soltanto è importante, quindi lecita, bensì è essa stessa protagonista della Storia. La rilevanza dell'immagine è soprattutto legata al suo culto e Giani non si pose il dilemma della liceità delle immagini e del duplice ruolo della devozione fondata sull'investitura divina e sulla tradizione storica, come invece fece Baronio[951]. Una volta che l'immagine era consona all'accezione di decoro proposta da Paleotti, ha le carte in regola per

[949] Massoni 2022a, pp. 118-119.
[950] Giani 1604, p. 111.
[951] Ronca 1985, pp. 428-429.

diventare protagonista della storia dell'ordine[952]. E lo ribadisce apertamente nel sottotitolo degli *Annales* «Christiparae Virginis admirandi cultus imagines (il culto e le immagini della Vergine, Madre di Cristo, da ammirare)», un evidente manifesto ideologico.

Il decimo capitolo della *Vera origine* è dedicato a «la fondazione del primo oratorio di Santa Maria de' Servi in Cafaggio e dell'edificatione del nuovo tempio e imagine miracolosa della Nunziata di Firenze»[953]. La miracolosa esecuzione dell'affresco, la sua fortuna devozionale e la straordinaria importanza che l'immagine assunse nella pietà popolare sono motivo di prosperità per l'ordine. Se pontefici, principi e condottieri hanno avuto positivi rapporti coi Servi di Maria, molto lo si deve a questo affresco piuttosto che alla sola capacità diplomatica dei singoli frati. Cuore della fiorentinità civica e religiosa, per Giani l'affresco è importante tanto quanto i Fondatori, poiché favorì l'espansione dell'ordine.

In secondo luogo, nella *Historia del beato Filippo*, Filippo e i beati a lui più vicini interagirono con le immagini in più occasioni, a partire dalla vita del quinto generale:

> Haveva dunque la chiesa vecchia d'Arezzo ancora essa in tal tempo la sua particolar cappellina della Vergine, dove era una divota Madonna col Santissimo Giesù Bambino in Collo di bassorilievo in un tondo di un braccio per diametro (così dando la povertà di quel tempo) di terracotta, che forse fu opere di Margaritone o di Marchionne aretini assai famosi scultori di quel secolo. Questa benedetta imagine habbiamo noi veduta conservarsi fino al dì d'hoggi con qualche particolar divozione in quella moderna fortezza della città detro a un tabernacolo a man destra dello altar maggiore nella chiesa vecchia di San Donato, dove ella, disfatto questo convento, fu come per un rimedio posta in conserva con disegno, che poi rifattosi altrove quella chiesetta si dovesse rimettere nel luogo del medesimo Ordine, tutto che fino a questo tempo ella così se ne stia nella istessa fortezza. Dinanzi a questa Vergine per alquanto spazio sollevato in spirito il B. Filippo insieme con gli altri frati oranti, ecco che alla porta s'udì un certo strepito insolito […][954].

Il passo è interessante sotto molti aspetti. La statuetta lignea, ancora in Duomo, sotto la cantoria di Vasari, è la coprotagonista insieme al beato Filippo e Giani ne traccia le vicende conservative e la attribuisce a Margaritone o a Marchionne con un rimando in nota alle *Vite* di Vasari. In questo modo l'arte diventa protagonista della Storia, l'oggetto sopravvissuto è fonte storica di un miracolo passato e il rimando all'evento permette all'autore di fare storia dell'arte attraverso le vicende conservative dell'oggetto. Nonostante non ci sia alcuna testimonianza della statua lignea prima del Cinquecento, quando compare nella cattedrale aretina, la scultura è databile all'ultimo quarto del Duecento,

[952] Sulla liceità delle immagini sacre cfr. Scavizzi 1992, pp. 225-259; su Paleotti: Prodi 2014 e Cieri Via 2020.
[953] Giani 1591, pp. 56-65.
[954] Giani 1604, pp. 111-112.

coerentemente alla presenza aretina di Filippo Benizi, risalente al 1273 (fig. V.53). Non sono stati trovati riferimenti di una statua simile tra i documenti del convento dei Servi di Arezzo, eppure Giani collocò con precisione la cronologia della statua[955]. Il passo di Giani ispirò i confratelli, che fecero riprodurre la statua nel pannello del miracolo di Arezzo in una tela di iconografia beniziana ai Servi di Città di Pieve, opera di Alessandro Brunelli del 1613 (fig. V.54)[956].

L'interazione tra i beati e le immagini sacre prosegue nei successori spirituali di Filippo: Gioacchino da Siena si rivolge a un'immagine mariana dopo aver ricevuto dai suoi confratelli la richiesta di pregare per loro; gli angeli calano nella dimensione terrena la *Madonna della Santoreggia*, affresco ancora esistente (fig. V.55), su invocazione di Margherita da Montepulciano, per favorire la fondazione del convento poliziano dei Servi; il neonato Francesco da Siena, durante il battesimo, riceve una precocissima vocazione dopo aver osservato un'immagine mariana e aver riso, mostrando il primo segno di un fervente ardore mariano[957]. Pellegrino da Forlì interagisce due volte con le opere d'arte: nella cattedrale forlivese, ove un'immagine della Vergine gli intima di proseguire la strada della Salvezza, e nel convento dei Servi, quando attraverso una rappresentazione di Gesù Crocifisso gli guarisce la cancrena alla gamba, episodio che diventerà il miracolo identificativo del beato[958].

L'opera d'arte influisce direttamente sulle vicende storiche e agiografiche: a volte le immagini intercedono miracoli, altre volte promuovono il destino di un frate o il successo di un convento. Ovviamente, nel caso dei miracoli, non sono le immagini in sé a fare il prodigio, bensì l'azione della Vergine o del Figlio veicolata dall'opera d'arte, fulcro materiale di una Chiesa nella Storia. Nell'orbe cattolico i Servi di Maria non hanno mai avuto alcuna prerogativa specifica sulle immagini sacre, nonostante queste si incontrino con più frequenza rispetto agli altri ordini religiosi. Come ricorda André Vauchez, il fenomeno delle immagini miracolose è entrato nella storiografia contemporanea da oramai mezzo secolo e molte pubblicazioni ne hanno compendiato la storia, la genesi e l'importanza, in particolare per le immagini mariane, tra Tre e Seicento, in Italia e in Europa[959]. Se in alcune miscellanee di studi – come *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* (L'Erma di Bretschneider, 2004) e *L'image miraculeuse dans le christianisme occidental (Moyen Âge*

[955] Giani doveva essere a conoscenza che la statua fu collocata nella posizione attuale il 23 luglio 1520, dipinta da Angelo di Lorentino e che la Madonna veniva dal Cassero o Cittadella: «M. Niccolò di Matteo di [*vacat*] lengnaiolo in citadella d'Arezzo dè avere fino a 15 di marzo 1519 lire otto che sono per un tabernaculo fè per la Nostra Donna rehata dal Cassero d'Arezzo e collocata in veschovado nella cappella di San Girollimo a stantia de l'opera» e «Angelo di Lorentino dipintore dè avere per fino a questo dì 23 di luglio 1520, lire quarantacinque sono per sua fatigha di aver fato a tutte sue spese uno adornamento a oro sullo tabernachulo di pietra concia dove s'è missa la Nostra Donna che fu portata di Cittadella d'Arezzo», edizione in Del Vita 1914, p. 51. Poiché il primo convento dei Servi, San Salvatore (cfr. nota 492), era nei pressi del Cassero di San Donato, Giani associò, con una logica coerente ma non stringente, la statua al miracolo beniziano.
[956] Dias 2023, p. 82.
[957] Per i tre episodi cfr. rispettivamente: Giani 1604, pp. 411, 442-443, 471.
[958] Ivi, pp. 461, 465-466.
[959] Vauchez 2004, p. 9.

- *temps modernes)* (PUFR editions, 2020) – i contesti serviti compaiono più frequentemente rispetto agli altri ordini religiosi è merito della loro capacità di promuovere l'immagine come miracolosa e di accentrarne localmente il culto[960]. Purtroppo, tale peculiarità non è stata evidenziata in siffatte ricerche, lasciando l'ordine ancora una volta in ombra.

5.5 Topografia delle immagini miracolose nei Servi di Maria

Nei suoi appunti Giani segnalò quasi tutte le immagini mariane miracolose nei conventi dei Servi di Maria: la loro promozione sostenne le basi spirituali ed economiche per l'espansione e la loro presenza segnò profondamente la storia servitana, quella trascorsa, quella contemporanea all'annalista e anche quella futura del Sei-Settecento. Al tempo di Giani, una cinquantina di opere ebbero favorito o stavano favorendo l'apertura di un convento o la ristrutturazione chiesastica in forme sontuose. In questa sede non si può approfondire ogni singolo caso ma si propone la panoramica che Giani aveva in mente e che ha riportato nei suoi scritti. I passi riguardanti le immagini miracolose sono raccolti nell'Appendice 9. Ripercorrere le tracce storiografiche e presentare la varietà di immagini miracolose è una ricerca inedita, ostacolata dall'assenza di validi studi locali e che si propone come punto di partenza per letture più puntuali.

Se la quasi totalità delle immagini miracolose mariane servite non gode di un buono stato degli studi, i due casi principali, la *Nunziata* di Firenze e la *Ghiara* di Reggio Emilia (fig. V.56), sono talmente importanti da avere ricevuto ricerche approfondite, mostre dedicate e monografie apposite. Nel pieno Seicento entrambe le immagini assursero a simbolo statale, la prima per il Granducato mediceo di Toscana e la seconda per il Ducato estense di Modena e Reggio, entrambe ottennero un'immediata diffusione di copie di alta qualità e, in entrambi i casi, i miracoli da loro interceduti furono monumentalizzati nelle basiliche: come ciclo di affreschi a Firenze, opera di Cosimo Ulivelli (1669-1670) e come ciclo di tele a Reggio, poste nei bracci della chiesa, cominciate nel 1619 da Michele Mattei e concluse nel triennio 1646-1648 da Pietro Desani, Pietro Armani, Giulio Cesare Mattei e Francesco Burani[961]. In questi ambienti storia, azione miracolistica e decorazione barocca si incontrarono in un proficuo dialogo. La *Nunziata* e la *Ghiara* emergono come esempi eccellenti nel panorama globale dell'immagine miracolosa e sono interessanti anche nel contesto di Giani. Secondo la sua prospettiva, la *Nunziata* è posta alle origini dell'ordine, come si è ripetuto più volte, mentre la

[960] Oltre al caso della *Nunziata* di Firenze studiato monograficamente da Holmes in *The Miraculous Image* 2004, nello stesso volume compaiono anche i casi servitani della Madonna di Vico a Spello (p. 60), della Madonna delle Grazie a Todi (pp. 55-56) e della Madonna del Pozzo di Santa Maria in Via a Roma (p. 132). In *L'image miraculeuse* 2020, Biggi, a p. 59, considera i miracoli occorsi a Monte Berico, mentre la Ghiara è in Lecercle, p. 223.
[961] Gobbo 1983, pp. 28-29.

Ghiara è il frutto di una contemporaneità i cui risultati si sarebbero visti soltanto dopo la morte dell'annalista. Il convento di Reggio sorse nel 1313, uno dei primi insediamenti serviti della provincia lombarda, eppure acquisì la sua fama soltanto a partire dal 29 aprile 1596, in seguito alla guarigione del giovane sordomuto Marchino, dopo aver chiesto l'intercessione davanti a un affresco della *Madonna in adorazione del Bambino*, dipinto sul muro esterno dell'orto conventuale. Il dipinto, che vede la Madre e il Bambino incastonati in un paesaggio roccioso, è invenzione di Lelio Orsi in un disegno del 1569 donato al cittadino reggiano Ludovico Pratissoli (ora conservato al Museo della Ghiara, Reggio Emilia, fig. V.57). Lo stesso anno Giovanni Bianchi detto il Bertone riportò il disegno, dipingendolo sul muro di cinta dell'orto del convento reggiano[962]. Nonostante le due opere catalizzassero – e catalizzino ancora oggi – la sostanza devozionale dei Servi di Maria, per Giani erano tutt'altro che uniche. Il novero dei restanti santuari ove si venerava un'immagine miracolosa, quasi sempre dal carattere mariano, si ricava dal testo degli *Annales*, dal *Tractatus de coenobiis*, nella sua inedita prosecuzione manoscritta e nelle postille di Gregorio Alasia al primo tomo degli *Annales*.

Alcuni dei principali santuari mariani sono già stati trattati nella presente ricerca perché citati nelle *Vite* di Vasari: le Grazie di Città di Castello, la Fontana di Casalmaggiore e le Grazie di Udine (figg. V.58-60). In questi casi la fortuna artistica del santuario si doveva proprio all'immagine miracolosa, che attraeva patronati e sepolture. Altri luoghi di notevole importanza artistica sono la Verità a Viterbo, dove l'immagine miracolosa era conservata nella cappella Mazzatosta, e Santa Maria in Via, nel cuore di Roma. Accanto a questi esempi, nei due tomi degli *Annales* sono proposti ulteriori e numerosi casi di conventi serviti sorti o valorizzati attorno a un'immagine. La loro presenza permise all'ordine di espandersi in Italia meridionale, come a Sieti, Giffoni, Bellona, Benevento e Barletta. Quella dei Servi di Maria nel Regno di Napoli fu un'espansione molto ridotta rispetto ad altri ordini, ma fu intelligentemente indirizzata seguendo il culto delle immagini mariane. In Toscana la devozione mariana si consolidò attraverso immagini miracolose servite a Lucignano, a Legoli, a Marradi e a Santa Maria del Sasso a Fiesole. Simili esperienze si ritrovavano anche nella periferia della geografia servitana, a Umago, in Istria, e a Centuri, in Corsica. L'immagine miracolosa tracciava l'espansione geografica dell'ordine e promuoveva la crescita numerica dei frati, garantendo all'ordine una crescita altrimenti limitata alla casualità della beneficienza. L'insistente riferimento delle immagini miracolose nella narrazione storica degli *Annales* conferma la validità di tale attenzione. In pochi casi, il santuario non deve la sua devozione a un'immagine della Vergine, ma a un'apparizione mariana (Crocetta di Godego e Monte Berico a Vicenza), a una sorgente d'acqua miracolosa (Lavello di Calolzio) o a uno spontaneo concorso di popolo (Montorfano a Rovato)[963].

[962] Recenti studi attribuiscono l'affresco a Girolamo Mirola: cfr. Gandolfi 2021, p. 279.
[963] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 29v-30r (Godego), 2v-3r (Monte Berico), 45r (Rovato), 45v (Lavello).

Nell'ordine dei Servi di Maria, tale fenomeno assunse una dimensione poderosa soltanto in età moderna. Nel primo tomo degli *Annales* (1233-1433), sono segnalati i casi della *Nunziata* di Firenze e dell'affresco di Turone de Maxio alla Scala di Verona (fig. III.45), mentre tutti gli altri, posteriori al 1433, si ritrovano nel secondo tomo[964]. Il *Tractatus*, essendo un'appendice al primo tomo, presentò a stampa i conventi fondati entro il 1433, concludendo con le descrizioni di Sant'Alessandro a Brescia, di San Salvatore a Tradate e di Santa Maria del Paradiso a Sieti[965]. In questa sezione sono state inserite altre immagini miracolose non trattate nel testo principale, come quelle delle chiese conventuali di Gubbio, Treviso, Mestre e il *Crocifisso* di Donatello ai Servi di Padova. Nelle postille al *Tractatus*, Giani segnalò il recente miracolo (1622) di un'immagine mariana nel convento servita di Imola. Nel manoscritto del *Supplementum*, Giani aveva preparato altre schede sulle fondazioni conventuali, arrivando fino al 1613 e chiudendo la lista con il primo convento della Congregazione Germanica, San Giuseppe a Innsbruck, con un'ulteriore addenda che include il caso di Maria Waldrast. Il manoscritto riparte dal 1435 e dalla fondazione del convento di Monte Berico. Alcune immagini miracolose presentate in queste schede furono aggiunte come eventi storici nel testo principale ma più di una ventina di opere miracolose sono citate per la prima volta. Questi riferimenti si estendono per tutta l'Italia centro-settentrionale, da Santa Maria Ohé in Brianza a Ischia di Castro e a Montefiascone in Tuscia, toccando il Veneto, il Piemonte, l'Umbria e presentando un caso abruzzese, a L'Aquila (figg. V.61-64).

Di fronte a una così folta presenza di eventi è spontaneo domandarsi se il protagonista della narrazione sia l'immagine o il miracolo. Considerando che in molti casi l'inserimento narrativo non è altro che una sintetica frase e in pochissimi casi si elencano i miracoli avvenuti, l'immagine emerge come protagonista assoluta, tanto che la storia servita secondo Giani sarebbe gravemente mutila senza le immagini mediatrici di miracoli. È evidente che nel Quattrocento e nel Cinquecento, prima della devozione verso l'Addolorata, i frati serviti avessero indirizzato il proprio carattere mariano nella promozione di immagini miracolose.

Oltre alla figura mariana vi erano altre opere miracolose: in San Marcello al Corso a Roma lo è un *Crocifisso* ligneo, così come ai Servi di Padova, chiesa che in questo modo può vantare due immagini miracolose, insieme alla *Madonna col Bambino* di Rinaldino di Francia (figg. V.65-66)[966]. Nella chiesa di Sant'Anna a Piacenza si sviluppò un tiepido culto verso una statua di *San Rocco*, ancora in loco e annoverata tra i capolavori di Giovanni Angelo del Maino (1534, fig. V.67)[967]; e anche a Salsomaggiore il convento servita conservava una scultura di *San Rocco* tenuta in gran conto

[964] Per Verona cfr. nota 953.
[965] In realtà chiuderebbe con i monasteri delle Mantellate a Colonia e a Lovanio, ma la loro esistenza non è accertabile.
[966] I due crocifissi lignei godono di una fortuna storiografica notevole, alla quale è dedicata la monografia di Meneghetti 2020, in particolare pp. 15-112.
[967] D. Gasparotto, in *Maestri della scultura in legno* 2005, p. 208 cat. III.17.

dalla popolazione, mentre a Solarolo il convento sorse intorno a un'edicola dei santi Sebastiano e Rocco. La panoramica di Giani si chiudeva con due immagini mariane promosse contemporaneamente alla sua stessa attività. La statua mariana a Maria Waldrast, in Tirolo compì miracoli a partire dal 1407 ma i Servi ottennero il patronato della devozione a partire dal 1621, in virtù della loro specifica competenza mariana. A Camogli vi fu una storia simile: nel 1518 la Vergine apparve a una fanciulla, a testimonianza di ciò fu eretta una cappella e il dipinto prodotto per quello spazio cominciò a intercedere miracoli dal 1558. La notorietà dei miracoli garantì un afflusso continuo di fedeli e, a partire dal 1612, la diocesi dovette affidare la gestione cultuale all'ordine che garantiva il maggior successo votivo: i Servi di Maria. Nel 1650, quando si avviò l'indagine sullo stato dei conventi in Italia, i Servi di Maria potevano vantare 65 immagini miracolose su un totale di 260 insediamenti: poco meno di un quarto dei conventi aveva come attività principale la promozione del culto di un'immagine miracolosa[968]. Di questo sontuoso contesto attualmente sopravvivono pochissime comunità conventuali: alla Santissima Annunziata di Firenze, alle Grazie di Udine, alla Ghiara di Reggio, ai Servi di Padova, alle Grazie di Pesaro, a Maria Waldrast e a Santa Maria in Via a Roma. La constatazione che una cinquantina delle 65 opere siano ancora esistenti, ritracciabili e, a volte, ancora valorizzate, permette di comprendere quanto l'impegno dell'ordine nel promuovere tali immagini sia stato efficace e abbia resistito alla secolarizzazione, sia in contesti urbani che rurali. L'affidabilità degli scritti di Giani garantisce un solido punto di partenza per ulteriori ricerche, mentre il senso storico e devozionale delle immagini miracolose è spiegato da Gregorio Alasia in due voci del suo *Alfabeto historico* (1622): *Imagine sacra* e *Lagrime miracolosamente gettate da imagini* (Appendice 10), che concludono degnamente il percorso storico-geografico che Giani voleva tracciare.

5.6 «Quando, da chi scolpite e dipinte»: Giani e l'autorialità

Ed è l'attribuzione del *Crocifisso* ai Servi di Padova alla mano di Donatello a stimolare i quesiti sulla formazione storico-artistica di Giani[969]. Scorrendo gli scritti dell'annalista, emerge quanto Giani padroneggiasse il panorama artistico antico e contemporaneo, anche grazie alla lettura delle *Vite* vasariane; nelle osservazioni del 1609, l'esigenza di sapere «da chi scolpite e dipinte» è un evidente influsso vasariano. Ancora una volta, la riflessione metodologica parte dall'affresco della *Nunziata*. Giani era consapevole che ci fosse un problema sulla datazione dell'affresco e sul suo

[968] A questi casi se ne possono includere altri non considerati da Giani, alcuni a lui sconosciuti come quelli di Pesaro e di Clusone, altri di poco posteriori alla morte dell'annalista, cioè quelli di Pietralba e di Cibona.
[969] Caglioti 2008, pp. 55-57, note 9-16 (pp. 86-88).

contesto, oggigiorno pacificamente collocato nel sesto decennio del Trecento[970]. Secondo l'annalista, la *Nunziata* è «di rara bontà», forse un po' troppo: «molto eccellente, massimo in quei tempi, dove la pittura pareva per altri del tutto smarrita, ne forse ancora per quel famosissimo Giotto ritrovata, quando questa fu fatta, massimo se un simil tempo del 1252»[971]. Giani, imbevuto di letture vasariane, non è uno sprovveduto e nota che il dipinto è «di rara bontà» per essere di metà Duecento, vi recepisce l'innovazione giottesca, eppure, per ragioni devozionali, l'esecuzione sarebbe dovuta risalire alla fondazione dell'oratorio fiorentino e i committenti essere i Sette Fondatori, «e non altro tempo dopo s'assegna a questa divina imagine»:

> Onde par bene che molto indietro dal veri rimanghino coloro che forse pigliando a indovinare, o per altre verisimili cognietture in questo inesplicabil fatto vanno tra loro divisando, e quasi alla scoperta altrui accennando che de i seguaci e imitatori di maestro Giotto, come di Pietro Cavallino pittore nel vero non meno d'Iddio timoroso che nell'arte eccellente, o di quei de' Gaddi, che di tal opere buoni maestri furono così fatta imagine sia, poiché noi molt'inanzi a costoro che fiorirono là oltre al 1300 per le memorie de' nostri antichi la ritroviamo circa cinquant'anni prima; ma sia pur come si voglia: la somma è questa, che l'imagine, massimo quanto al volto che non fu opera del pittore s'aspetta, è veramente mirabile[972].

Costretto a constatare la presenza di opinioni divergenti, queste sono taciute senza alcun dibattito. Secondo l'annalista l'affresco sarebbe un'icona conclusa come acheropita: ne consegue che nel dipinto vi siano più mani, quella del pittore e quella divina, e l'autorialità si fa forte di tale distinzione. La mano umana è all'altezza di Giotto, Cavallini e Taddeo Gaddi, ma nella *Vera origine* non si azzardano attribuzioni. Infatti, il nome di Bartolomeo come pittore compare nella *Historia del beato Filippo* e negli *Annales*[973]. Nella *Historia* l'artista avrebbe alcune caratteristiche che, secondo Giani, ne confermerebbero l'autorialità:

> Bartolomeo è forse di nazione todesco o greco, come anco mostra la maniera di simil pittura, perciò che in tal tempo avanti Cimabue e Giotto essendo che già tanti secoli più che smarrite appo de Toscani e per tutta Italia perdute affatto le buone arti della pittura e scoltura, simili huomini o di Lamagna o dalla Grecia si conducevano gran pena a queste parti a lavorare[974].

[970] Anche Francesco Bocchi compì delle simili letture stilistiche (Frangenberg 2017), parallele a quelle di Giani.
[971] Giani 1591, p. 58.
[972] *Ibidem*.
[973] Giani 1618-1622, I, 1618, cc. 21r, 152r.
[974] Giani 1604, p. 32.

I riferimenti vasariani sono utili per descrivere il pittore Bartolomeo: che fosse greco o tedesco ciò che conta è che fosse precedente a Cimabue. Il pittore Bartolomeo descritto da Giani è più simile a un iconografo greco-ortodosso piuttosto che a un artista tedesco, essendo costui talmente devoto alla Vergine, più religioso dei religiosi, da essere ricompensato dagli angeli. La parzialità dell'annalista e l'evidente errore di datazione – ed è lecito supporre che questo fosse percepito anche dallo stesso autore – non sminuiscono la squisita contestualizzazione artistica espressa in un testo storiografico, portata avanti con metodo rigoroso, pur partendo dal presupposto errato.

Altri esempi di autorialità sono meno problematici. La *Madonna col Bambino* lignea del Duomo di Arezzo è inserita nel contesto vasariano tra Margaritone e Marchionne: in questo caso non c'è pretesa attributiva bensì vi è la necessità di collocare la scultura all'epoca di Filippo Benizi[975]. La firma di Agostino di Vaprio nel polittico pavese è presa in considerazione pur essendo un pittore poco noto, a riprova di quanto Giani tenesse all'autorialità e alla valorizzazione delle fonti epigrafiche disponibili; infine, a partire dal testo vasariano, il *Ritratto del beato Bertoni* in San Pier Piccolo ad Arezzo è assegnato correttamente a Bartolomeo della Gatta[976].

Gli autori degli importanti lavori nella chiesa e nel convento della Santissima Annunziata a metà Quattrocento sono esplicitati più volte: Michelozzo, Pagno di Lapo, Leon Battista Alberti e Antonio Manetti meritano una citazione in virtù del servizio fatto ai Servi fiorentini. Anche un intagliatore importante come Baccio d'Agnolo trova spazio negli *Annales*, per lavori assenti nella vita vasariana a lui dedicata, la carpenteria lignea dell'altare maggiore e il progetto del coro marmoreo dell'Annunziata[977]. Il pittore di riferimento rimane indubbiamente Andrea del Sarto, del quale sono stimatissimi gli affreschi nel quadriportico d'ingresso all'Annunziata e la *Madonna del Sacco*, icastiche ed efficaci icone mariane. Laconicamente citato nell'*Historia del beato Filippo*, il Sarto riceve sommi elogi negli *Annales*, definito «preclarissimi pictoris» nel *Tractatus de Coenobiis* e lodato perché «quem ars ipsa pingendi magistra dignum aeterna laude aluit» nella narrazione storica all'anno 1509-1510: le sue pitture nel quadriportico dell'Annunziata meritano di essere annoverate tra gli eventi fondamentali della storia servitana[978].

Tra le immagini miracolose, la perduta statua lignea della *Madonna col Bambino* di Marradi fu scolpita da un certo Bartolomeo di Aquipendio (Acquapendente?): «Ad ripam igitur qua fluvius ille Lamonius praeterlabitur, in loco, qui tunc dicebatur *Il Casone*, erat quaedam venerabilis imago B. V. lignea, quam author Bartholomeus de Aquipendio sub quo dam tabernaculo effinxerat»[979].

[975] Cfr. nota 955.
[976] Entrambi i casi riguardano il beato Bertoni in Giani 1618-1622, II, 1622, c. 47v.
[977] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 78v, 106r.
[978] Giani 1604, p. 338; Giani 1618-1622, I, 1618, c. 152v; ivi, II, 1622, c. 78v.
[979] Giani 1618-1622, II, 1622, c. 68v.

Inoltre, Giani menzionò gli artisti fiorentini suoi contemporanei, come Giambologna, Giovanni Caccini, Domenico Passignano, Francesco Curradi, Bernardino Poccetti e Jacopo Ligozzi. Costoro non ricevono particolari elogi critici ma la loro menzione in testi storiografici dimostra che la conoscenza artistica dell'annalista non si limitava alla lettura delle *Vite*, ma era un'esperienza complementare al suo ruolo di committente[980]. Parallelamente, a Roma, un'operazione simile la intraprese il confratello servita Pietro Martire Felini che, nel suo *Trattato nuovo* (1610) – un'agevole guida ai monumenti e alle sacre reliquie dell'Urbe – segnalò accanto alle antichità romane l'attività di alcuni artisti a lui contemporanei o di poco precedenti, quali Passignano, Giovanni Baglione, Ferraù Fenzoni, Girolamo Muziano, Giuseppe Cesari, Pietro Paolo Olivieri e un'altra dozzina di pittori e di scultori[981].

È evidente quanto l'apporto dei singoli artisti permettesse ai frati di ripensare le proprie vicende storiche. Così come Giovanni Angelo Montorsoli inaugurò una tradizione plastica all'interno del convento fiorentino, la presenza di pittori di rilievo a inizio Seicento agevolò la formazione di frati pittori come Arsenio Mascagni e Giovanni Battista Stefaneschi, sempre tra Firenze e Monte Senario. Si nota come Giani vedesse nel rapporto diretto tra i frati e gli artisti, esplicitato nel riconoscimento della mano o nella valutazione della qualità, un fondamento della storia stessa[982]. Giani dimostrò una vasta percezione del panorama artistico contemporaneo e, seppur le citazioni siano limitate nella quantità oggettiva, si dovranno attendere le *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (Firenze, 1845-1846) di Vincenzo Marchese per trovare una così assidua presenza di artisti in un testo di storiografia religiosa.

5.7 «Imagini antiche di beati»: l'ordine attraverso le raffigurazioni dei beati

Nella sedicesima osservazione del 1609 Giani chiese di raccogliere «imagini antiche di beati». Poteva sembrare una richiesta di facile esecuzione, ma non fu così. A parte per i casi di Filippo da Firenze, Pellegrino da Forlì e per alcuni beati moderni come Jacopo Filippo Bertoni e Giovanni Angelo Porro, i Servi si trovarono di fronte a una penuria di raffigurazioni della propria santità. Nella sua teoria storiografica, Giani dovette soddisfare necessità pratiche, quali capire come dipingere i

[980] Giani 1601, p. 15 (Caccini e Passignano, cfr. nota 738); Giani 1618-1622, II, 1622, c. 200r (Poccetti), Giani 1604, pp. 38 (Ligozzi), 353 (Giambologna).
[981] Il *Trattato nuovo* di Felini (Felini 1610) meriterebbe uno studio critico che sia parallelo alla presente indagine storiografica in virtù della qualità percettiva del panorama artistico contemporaneo. Ai due si potrebbero aggiungere anche i capitoli 58-63 del *Vago e curioso ristretto dell'Istoria bresciana* di frate Leonardo Cozzando (Brescia 1694), più inoltrato rispetto ai due frati di inizio Seicento ma tentò un'impresa di stampo vasariano per gli artisti bresciani: Cozzando 1694, pp. 107-135.
[982] Giani 1604, p. 338: «per lo vero si tiene e di buona mano».

Sette Fondatori, la santità locale, la santità femminile e i *viri illustri* dell'ordine. Senza una risposta concreta i Servi di Maria non sarebbero stati al passo dei nuovi ordini religiosi, come i Gesuiti, gli Oratoriani e i Cappuccini che, nati nel Cinquecento, già alla fine del secolo aveva promosso nuove raffigurazioni identitarie assecondando le esigenze controriformate e missionarie. Basti pensare che i Servi di Maria non furono inseriti nel programma iconografico degli affreschi nella volta della Sacrestia della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1610 circa), dove il Passignano dipinse le grazie della Vergine dispensate a quattro ordini a lei devoti: Agostiniani, Cistercensi, Certosini e Carmelitani[983]. È probabile che tale esclusione si dovesse alle incertezze nel raffigurare un ordine poco conosciuto, nonostante i quattro secoli di storia alle spalle. Di fronte al rischio di emarginazione, Arcangelo Giani, coadiuvato da Gregorio Alasia, si assunse la responsabilità di promuovere un'immagine servitana moderna, a partire dall'*Historia del beato Filippo*.

In questo testo, l'autore descrive la figura del beato Filippo, in un paragrafo dedicato alle sue immagini, e quella del beato Bonaventura da Pistoia, rappresentato col teschio in mano[984]. L'aspetto del beato fiorentino è delineato attraverso le sue reliquie e a partire dalle immagini esistenti e visibili. Dalle reliquie, quali la tonaca, i sandali, il cappuccio e la cappa, Giani ricava che fosse di statura mediocre e bassa, dal braccio corto e dalla mano affusolata, dai piedi piccoli e dalle ossa sottili, gracile di membra ma dai lineamenti gentili. Questo tentativo di ricostruire la figura a partire dagli oggetti esistenti è integrato dalle raffigurazioni artistiche di Filippo: quella del *Purgatorio* di Todi, quella accanto alla *Nunziata* di Firenze e il ciclo di Andrea del Sarto nel quadriportico d'ingresso[985]. Gli esempi più antichi e illustri guidano la ricostruzione dell'immagine del beato. A oggi non sono state recuperate immagini beniziane – a figura intera e fedeli alla fisiognomica del santo – più antiche di quelle di Todi e di Firenze, le quali sono state rivelate recentemente (1975 e 2020), a dimostrazione di quanto fosse completa la ricerca iconografica di Giani. Le immagini antiche come quella di Todi possono essere filologicamente copiate come *exempla*, come fece fare Giuseppe da Montefano per la sua cella perugina e come dimostra una copia tuderte di Pietro Paolo Sensini (fig. V.68)[986]. Oltre all'affresco medievale, a Todi furono valorizzati pure i sandali di Filippo, che Giani impiegò per calcolare l'altezza del beato. Sensini dipinse un ex-voto, serie di quattro dipinti, una volta giunto in possesso dei disegni che Antonio Tempesta aveva scartato per la *Vita b. Philippi* (figg. V.69-71)[987].

Anche il busto beniziano in terracotta, ora davanti all'ingresso della sacrestia della Santissima Annunziata (fig. V.72), per Giani era un reperto eccezionale:

[983] Prosperi Valenti Rodinò 1985, p. 523.
[984] Giani 1604, p. 444.
[985] Ivi, pp. 335-337.
[986] Ivi, pp. 337-338; cfr. Cicinelli 1985, pp. 88-89, fig. 105.
[987] Leuschner 2003.

> Ritrovasi nella cappella del b. Filippo in Fiorenza una sua vera imagine di rilievo sino al petto, la quale si ha per antichissima tradizione essere stata formata a contemplazione de suoi mentre egli ancora viveva, si come più particolarmente dichiara il pitaffio in detta cappella. Questa benedetta imagine tenuta per più di 320 anni con grandissima riverenza de' suoi discendenti nella medesima stanza da lui (dicono) habitata nel secolo, venne ultimamente (mancata sua famiglia) in potere de' signori Iacopo e Gualterotto fratelli Guicciardini, i quali a persuasione del padre maestro Tito Nasi de' Servi molto cortesemente la dedicarono a publica divotione l'anno 1592 nell'altare della sua cappella[988].

Per secoli il busto fu creduto la *vera imago* di Filippo grazie a queste parole, e soltanto recentemente è stato ricondotto alla mano di Sandro di Lorenzo, eseguito nel 1521 ed effettivamente comprato dai Guicciardini[989]. Il busto, opportunamente valorizzato ai tempi di Giani, fu di riferimento per un ritratto del beato da parte di Francesco Curradi, per l'esecuzione di una «testa di questo beato nella parte superiore della gran croce d'ariento con molta eccellenza lavorata da lui [Egidio Leggi] per nostro altare maggiore», e per alcuni reliquiari ancora esistenti (fig. V.73)[990].

Giani fu il primo frate servita a rispondere filologicamente agli interrogativi sulle modalità di raffigurazione dei beati dell'ordine, cercando opere d'arte che li ritraessero. Ma non fu il primo a porsi domande su come si potessero rappresentare, in che pose e con quali attributi. Il primo frate a occuparsi di questa materia sembra essere Filippo Sgamaita, nel perduto *Campione novo* del convento dei Servi di Bologna. Di questo testo sopravvivono due copie, una in latino, risalente all'8 dicembre 1698[991], e una che traduce malamente in italiano il testo, commettendo vistosi errori come tradurre *Urbeveteri* (Orvieto) in Città Vecchia. Quest'ultima versione, inedita, scritta tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, era nota ad Arcangelo Giani, che la spedì al procuratore generale Aurelio Raffaelli da Faenza il 3 febbraio 1611 (Appendice 7.4)[992]. Il testo riportava le modalità raffigurative di 26 beati e 9 beate dell'ordine servita, antichi e moderni e dalla sua lettura emerge come l'autore, Sgamaita, visse con il beato Giovan Angelo e il beato Cedonio e conobbe la beata Angelica da Perugia, morta il 6 dicembre 1535, *post quem* dell'elenco. L'annalista, in cerca di materiale storico per la stesura degli *Annales*, rimase stupito di un simile materiale, che precedeva i suoi stessi interessi che aveva autonomamente sviluppato già qualche anno prima.

Infatti, nell'*Idea del chiostro della Nonziata* (1604), si osservano simili preoccupazioni quando Giani spiega all'ipotetico pittore come si potessero vestire i primi padri: «Quanto poi a gl'abiti

[988] Giani 1604, p. 334.
[989] Principi 2020, pp. 388-391 cat. 53.
[990] Giani 1604, p. 338. Su Egidio Leggi all'Annunziata cfr. Cipriani 1987, pp. 329-331. I due reliquiari esistenti sono studiati in Sebregondi 2003, pp. 78-81.
[991] Edita in MOS 1897-1930, XII, 1911, pp. 125-128, e citata in Dal Pino 1972, I.1, pp. 78-79 nota 94.
[992] AGOSM, collocazione provvisoria, Instrumenta miscellanea 1, foglio sparso.

se sono di frati faccinsi di panno grosso senza alcuna vanità, ma che rapresentino gravità, esempio e decoro religioso»[993]. E nel paragrafo precedente si istruisce come raffigurare i Sette Fondatori: prima in abito secolare, quindi eremitico, infine con l'abito nero donato loro dalla Madonna, fino alla loro morte. La loro età al momento dell'istituzione dei Servi di Maria (1233 secondo Giani) sarebbe di 33 anni per Alessio, 49 per Bonfiglio, 40 per Manetto, 30 per Amadio, 26 per Uguccione, 23 per Sostegno e 52 anni per Bonagiunta (che risulterebbe coetaneo di san Francesco)[994]. Giani non dichiara dove abbia preso tali date di nascita. Negli stessi *Monumenta Ordinis Servorum*, nel programma iconografico del chiostro di Viterbo, datato a Firenze nel 1607, si consiglia al pittore la raffigurazione del protagonista nel ciclo di storie beniziane, pitture mai realizzate: «In molte queste pitture avertiscasi che il B. Filippo fu di statura piccola, d'aria gentile, ochi vivaci, prelo [*sic*] rossiccio, barba rasa, persona estenuada e non visse più di 52 anni [1233-1285]» (Appendice 6.3).

Ai beati principali si affiancava l'evidenza dei santorali dipinti, come nel caso di Orvieto, descritto da Alasia a Giani:

> In Orvieto poi, havendo visto tanti nostri beati diversamente da quello che lei ha ordinato ne suoi Annali son stato quasi ammirato, che pure devono havere qualche fondamento, se lei gli considerò quando vi fu, come il b. Giovanni d'Alemagna c'ha duoi demonii che con bastoni gl'hanno fatto tutto il capo sanguinolento, il b. Vittore da S. Angelo che ne ha un'altro che lo beffegia con un moto che dice *Me victorem de demone fecit virgo domina gentium*, e di molti altri, et il b. Bonaventura da Forlì che da la benedictione ad un fanciulino in mezo le fiamme [etc.] ma mi potria dire che gli ha trovati altrove dipinti diversamente, e con magior fondamento, pure queste cose devono almeno accennare qualche attion loro, o miracolo: ma chi lo sa? Notai similmente alcuni nomi di quelli che sono dipinti attorno alla chiesa vicini al tecto: ma con stento; cercai l'occhiale del Galileo: ma non lo trovai, e son questi. Frater Ioannes Iacobus Alexandrinus huius ecclesiae restaurator, doctor Philippus de Cremona, d. Sebastianus de Florentia, d. Elias de Brixia, d. generalis [*sic*] Ioannes de Urbeveteri [etc.] et un b. Franciscus de pa. [*sic*] se fosse mai de Patritiis conforme che va cercando monsignor tesauriero, che vuole far beatificar il b. Francesco da Siena[995].

Ancora, in una lettera del 1618, Giani e Alasia discussero su come decorare il convento di San Marcello, appena edificato su progetto di Antonio Casoni[996], proponendo che i soprapporta delle stanze fossero affrescati con dei ritratti di beati e beate serviti. Nella fabbrica erano già stati dipinti 21 ritratti di beati ma i restanti 24 non si sapeva come dipingerli. Per questa ragione l'annalista si

[993] BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, f. 5r.
[994] Ivi, ff. 4v-5r.
[995] Gregorio Alasia ad Arcangelo Giani, Roma, 17 maggio 1619, AGOSM, Annalistica, A. Filza 1, ff. 551r-551v.
[996] Gigli 1996, pp. 168-171.

premurò di descriverne 21, in un felice guizzo di inventiva storiografica (Appendice 7.3). L'autore dei ritratti fu Antonio Andrini e nel convento sopravvivono dieci ritratti[997]: Giuliana Falconieri, Elisabetta Picenardi, Andrea da Borgo Sansepolcro, Jacopo Filippo Bertoni, Giovanna Soderini, Domenica Romana, Tommaso da Orvieto, Matteo da Città della Pieve, Giovanna Benizi, Gianna da Firenze. La conservazione della *beata Picenardi* e del *beato Bertoni*, descritti nella lettera, assicura che il ciclo di beati fu completato secondo le indicazioni (fig. V.74).

Il vezzo descrittivo assunse dimensioni poderose negli *Annales*, dove Giani inserì sempre una descrizione della figura del beato in conclusione al paragrafo a lui dedicato, dopo vita, morte e miracoli, sia nel caso che ci fosse un'effettiva immagine di riferimento oppure che questa mancasse. Nel caso non esistesse alcun esemplare artistico si dichiarava: «admodum rapraesentare poterit» oppure «rapraesentari possit» (in questo modo si potrà rappresentare o potrà essere rappresentato)[998]. I due indici degli *Annales* sono molto esplicativi a riguardo: alla voce «Imagines BB. Ord. Serv. quomodo delineandae» nel primo tomo sono indicizzati 32 casi, 42 nel secondo.

Il beato più famoso descritto a partire dalle opere d'arte – oltre a Filippo Benizi – è Jacopo Filippo Bertoni[999], ma, in generale, sono rare le opere che ritraggono beati serviti. L'affresco di Enea da Faenza è delineato in una nota: «Huius imaginem cum suo nomine antiquitus depictam vidit aliquando author in quadam icona pervetusta in ecclesia Servorum Faventiae»; quello di Elisabetta Picenardi è interessante perché l'immagine è un "prototypo" «in sacello Picenardi» in San Barnaba a Mantova; il ritratto di Bonaventura da Forlì visto a Monte Berico è andato distrutto durante i rifacimenti seicenteschi ma era ancora visibile dall'annalista: «Eius veram imaginem vidimus aliquando in columna ecclesiae S. Mariae Bericae de Vicentia»[1000]. Il metodo di lavoro di Giani, sebbene non si possa definire storico-artistico in senso stretto – anche se nel caso beniziano lo sarebbe ampiamente –, è assimilabile agli studi iconografici proposti tre secoli dopo da Erwin Panofsky, poiché l'annalista descrive pre-iconograficamente i lineamenti del beato, ne qualifica la figura con degli attributi ben precisi, infine delinea iconologicamente la santità del personaggio.

Alla luce di quanto esposto, ben si spiega il sottotitolo degli *Annales*: l'immagine è sempre da ammirare e a essa ci si deve approcciare con curiosità e devozione. Che l'opera d'arte fosse mariana, cristologica o raffiguri un beato, Giani si interroga su chi, come, quando e perché essa sia stata

[997] «si dipinsero li beati sopra le porte di mano d'Antonio Andrini fiorentino, qual dipinse il san Carlo miracoloso nella chiesa di detto santo al Corso» (Archivio conventuale di San Marcello al Corso, Campione, f. 137). Definito fiorentino da Angelo Freddi, estensore del *Campione di San Marcello* nel 1667, in Andrini è da riconoscervi Antonio Andreini (o Andrini), pittore romano, legato alle parrocchie di San Marcello e Santa Maria in Via dal 1607 al 1623. Per ulteriori approfondimenti sul ciclo di affreschi cfr. Massoni 2022b, pp. 121-122.
[998] A titolo di esempio si porta l'immagine del beato Domenico da Firenze, in Giani 1618-1622, II, 1622, c. 35v.
[999] Per Filippo: ivi, I, 1618, c. 48v; per Bertoni: ivi, II, 1622, cc. 47v-48r. Per le opere di Agostino da Vaprio e di Bartolomeo della Gatta cfr. note xx e xx.
[1000] Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 5v (Enea da Faenza), 35v (Elisabetta da Mantova), 66v (Bonaventura da Forlì).

eseguita. L'annalista fiorentino è il primo storico a impiegare le opere d'arte come fonte: in assenza di altri documenti le immagini assumono un valore probante di evento storico e di testimonianza di culto. E questa concezione farà scuola tra gli annalisti degli altri ordini religiosi, nella pratica di lavoro dei Bollandisti e dei Maurini e, soprattutto, nelle *positiones* per le cause di canonizzazione in seguito alla regolamentazione di Urbano VIII (*Coelestis Hierusalem cives*, 1634)[1001].

In secondo luogo, Giani, cresciuto nella Firenze granducale, recepì proficuamente la storiografia vasariana. Favorito da un'elevata qualità di committenze e dalle ridotte dimensioni dell'ordine, la commissione di un'opera assurge a evento storico-annalistico. Pertanto, il cantiere della tribuna dell'Annunziata, le opere di Andrea del Sarto e l'attività di Giovanni Angelo Montorsoli sono passaggi fondamentali della storia dei Servi. Ma non solo: la presenza dell'immagine mariana favorì uno strettissimo connubio tra miracolo e prosperità economica.

Infine, la relazione tra storiografia, committenza e riforma istituzionale pone Giani come epigono di Baronio e precursore di Wadding, collocabile tra i pochi religiosi che compresero quanto attività artistica e storiografia andassero di pari passo. Purtroppo, la necessità di interpretare l'arte nelle vicende storiche creò alcuni errori di datazione, come quella della *Nunziata* o del busto di *Filippo Benizi*. Almeno il primo caso piuttosto che ingenuità pare un errore voluto e quasi dichiarato, nella speranza che la teoria potesse essere una realtà che si confacesse *in toto* alla direzione che la storia servitana avrebbe dovuto intraprendere per una proficua riforma aperta alla modernità.

[1001] Per l'ultimo punto cfr. Carletti, Massoni 2022, pp. 120. Il *Ritratto di Enea Utili* non dovrebbe essere quello ancora esistente, affrescato da Biagio d'Antonio, poiché a Giani era sconosciuto quello gemello ritraente il beato Bertoni (Bartoli 1999, p. 206 cat. 60).

Conclusioni

1. Conclusioni sulla presenza dei Servi di Maria nelle *Vite* di Vasari

Nel caso dei Servi di Maria, la differenza tra le due versioni è talmente poderosa da vanificare qualsiasi tentativo di confronto testuale che vada oltre gli specifici casi indicati nella disamina fin qui condotta. Le uniche due differenze a scapito della Giuntina sono la correzione della collocazione della cappella Ovetari dai Servi agli Eremitani – che elimina i Servi padovani dalla narrazione – e la "censura" della *tomba di Mario Nari.* Il resto del confronto è impari: nella Torrentiniana i Servi di Maria sono un ordine mendicante tra i tanti; hanno un ruolo rilevante a Firenze ma niente di più. I frati citati (Mariano del Canto alle Macine, fra Iacopo) piuttosto che a dei committenti a tutto tondo corrispondono alla maschera machiavelliana di fra Timoteo, un frate che tenta di convincere con belle parole e vane speranze gli ingenui fedeli. Tali passi non ebbero grosse variazioni nella Giuntina, ma l'aver affiancato altri frati ai quali è assegnata una statura morale più solida consegna nuova austerità anche alle figure di fra Mariano e di fra Iacopo, attenuando i loro aspetti macchiettistici. E i riferimenti positivi non si limitano ai nomi eccellenti di priori generali o di priori conventuali, bensì partono dal primo frate servita introdotto nella vita montorsoliana, Martino, sconosciuto ma capace di placare l'inquietudine spirituale dello scultore.

Nel 1550 la panoramica geografica è ridotta e le chiese dei Servi di Maria sono contenitori indifferenti all'ordine religioso che le officiava, come nei casi della cappella Bolognetti o degli affreschi di Perino a San Marcello. Nella Giuntina non sono soltanto la vita di Montorsoli e la fondazione dell'Accademia del Disegno a fare la differenza; certamente, questi due fattori hanno offerto un nuovo senso compiuto al testo vasariano, senza il quale questa tesi sarebbe stata una mera elencazione di opere più o meno note; ma, anche senza la vita montorsoliana, sono state aggiunte dieci presenze conventuali (più altre tre in Montorsoli) e alcuni capolavori che potevano essere considerati nella prima edizione, su tutti la *Madonna dal collo lungo* e la *pala Ansidei*, ma anche le pale perugine di Perugino. Moltissimo si deve alla ricerca vasariana, fattasi nettamente più vasta, alla presenza di più artisti e all'espansione geografica degli interessi. Così, tra i conventi eccellenti, compaiono la Scala di Verona, i Servi di Venezia e le Grazie di Città di Castello; ed è superfluo sottolineare nuovamente quanto la vita di Montorsoli giovasse alla dimensione geografica servitana.

A parte Giovan Angelo Montorsoli, brevemente considerato nella vita torrentiniana di Michelangelo, tutti gli altri frati artisti compaiono nella Giuntina; in totale, costoro sono cinque: Mariano d'Arezzo, Tommaso di Stefano da Firenze, Montorsoli, l'unico con una vita dedicata, Giovan Maria Pichi, Giovan Vincenzo Casali. A questi si aggiungono due beati, Filippo Benizi e

Jacopo Filippo Bertoni, presentati per la loro iconografia già nella prima edizione, e i Sette Fondatori, descritti da Cini in quanto inseriti nell'iconografia dell'arco della Religione; i frati dell'Annunziata di Firenze sono: un non meglio specificato "parente del Francia", Valerio di Fruosino, Mariano dal Canto alle Macine, Iacopo de' Rossi. Tre priori generali hanno l'onore di essere menzionati: Angelo d'Arezzo, Dionisio Laurerio e Zaccaria Faldossi. Nella vita di Montorsoli compaiono altri frati della Santissima Annunziata: il Martino che porta lo scultore all'ordine, Michelangelo Naldini, il frate dell'orazione inaugurale dell'Accademia del Disegno (molto probabilmente Arcangelo Priorini piuttosto che Eliseo Biffoli), due anonimi nipoti di Montorsoli, Angelo Maria e Buonaiuto. Se il secondo morì poco dopo l'ingresso in convento, la menzione a stampa di Angelo Maria nel 1568 non può che solleticare l'immaginazione di un frate ventunenne: la sua anonima comparsa nelle *Vite* preannuncia il fulgido destino del futuro generale dell'ordine e riformatore del carisma servitano. Infine, una brevissima e anonima menzione spetta a Gioacchino da Siena, priore di San Marcello al Corso nel 1523.

In totale, ben ventuno frati sono presentati, più o meno approfonditamente, nelle *Vite* di Vasari, non un numero elevato, ma comunque considerevole se si pensa alle dimensioni dell'ordine e alla sintesi offerta dalle *Vite*. Le opere d'arte servita sono conservate in diciotto conventi: Firenze, San Godenzo, Roma (San Marcello), Bologna (Servi e San Giuseppe), Napoli, Parma, Modena, Venezia (Servi), Arezzo, Pisa, Perugia (Servi e San Fiorenzo), Città di Castello, Verona (Scala), Udine, Ravenna, Budrio; Casalmaggiore è presentato per la sepoltura di Parmigiano, Padova compare per errore nella Torrentiniana. Da dove prese Vasari tutte queste informazioni? Innanzitutto, moltissime notizie servite riferite da lui sono di prima mano e frutto della visione diretta, altre notizie fiorentine sono recuperate dai *Commentari* di Ghiberti, mentre per Verona provengono da Marco de' Medici. Nel caso servita molte notizie si devono a comunicazioni orali ottenute dalla frequentazione fiduciaria con esponenti religiosi, e altre volte dalla visione diretta di disegni o progetti. Emergono due dati nel rapporto tra Vasari e i frati serviti: innanzitutto la Torrentiniana non fu letta in convento o, comunque, la pubblicazione circolò in modo limitato. Ne sono esempio sia gli errori storico-artistici a riguardo degli affreschi del chiostrino nel *Chronicon* di Poccianti, evitabili se il frate avesse letto la prima edizione, o il fatto che Jacopo Filippo Bertoni sia detto "di Piacenza" anche nella Giuntina, sintomo di una mancata lettura da parte dei frati e di una conseguente segnalazione. In secondo luogo, nella seconda edizione Vasari aggiunse moltissime informazioni che sarebbe stato possibile inserire già nella prima: la materia servitana aumentò indipendentemente dall'estensione del testo, in un crescendo continuo proteso alla fondazione dell'Accademia del Disegno. Questa volta, la Giuntina fu letta eccome dai frati, e con moltissimo profitto.

Alla lettura quantitativa ne segue una qualitativa, a riguardo di cosa emerga dalla narrazione servitana in Vasari. Innanzitutto, emergono chiari sviluppi iconografici di un ordine che, nonostante le radici medievali, si destò soltanto con l'Umanesimo: Filippo Benizi, il beato Bertoni o, meglio ancora, i Sette Fondatori sono figure che furono sviluppate in una fase già avanzata della storia servita, e Vasari conferma tutto ciò. Nelle *Vite* compaiono frati interessati in prima persona alla committenza artistica e un livello culturale medio-alto diffuso nei conventi. Accanto alla pura committenza fratesca, si affiancano temi considerati in questa tesi: il ruolo delle confraternite, i rapporti tra le signorie e i frati, i rapporti col patronato laico. Il primo fattore vede frati e laici relazionarsi con profitto: a Firenze per i casi della compagnia di San Sebastiano, dello Scalzo e dei Tedeschi, a Roma per l'arciconfraternita del Crocifisso. Anche a Verona, a Udine e a San Godenzo, delle principali commissioni sappiamo che sono confraternali in quanto sono state studiate a fondo, mentre per Vasari erano semplicemente opere "de' Servi". Anche i rapporti tra le signorie e i frati sono poco esplicitati, facendo emergere soltanto le relazioni coi Medici e, tramite loro, coi Gonzaga. Il loro rapporto è simbiotico: ai Medici convenne sostenere i Servi, ai frati convenne legarsi al loro potere; invece, i restanti legami coi Vitelli o i Farnese rimasero oscuri a Vasari, o meglio, non erano per lui così interessanti da renderli espliciti.

Il quadro dei rapporti col patronato laico è molto complesso: qual è il limite della committenza patrizia e di quella fratesca? Vasari non specifica un limite o un ruolo, e predilige affidare alle famiglie laiche la committenza in seno ai loro patronati: tra tutti si pensi alla committenza Baiardi a Parma, a quella Montauto a Firenze o agli Ansidei a Perugia. Alcune commissioni hanno l'interessamento diretto dei frati, come nel caso delle opere di Andrea del Castagno all'Annunziata; altre volte le idee della comunità religiosa sono sostenute da generose donazioni, come quella Bovio per l'altare maggiore dei Servi di Bologna o quella Arrigucci per la *Natività* di Alesso Baldovinetti. In alcuni casi importanti sono i laici a sostenere l'originalità dei lavori, come i Medici per l'altare della Nunziata o Jacopo Sannazzaro a Mergellina. Era prassi comune che un ordine mendicante consegnasse i patronati alle varie famiglie facoltose delle città, ma, come dimostrato dal conflitto Servi-Falconieri, sul lungo periodo furono le comunità conventuali a guadagnarci di più, appropriandosi di opere e di simboli che modificarono al cambio di stagione politica.

Per contro, si vuole sottolineare come alcune delle principali commissioni artistiche furono portate avanti dai conventi in completa autonomia, a volte con risultati notevoli: così è per gli affreschi nel quadriportico d'ingresso dell'Annunziata, per la pala dell'altare maggiore della stessa chiesa, per la cappella delle Grazie affrescata da Perin del Vaga a Roma o per l'*Assunta* veneziana di Giuseppe Porta. Fin dove possibile, il buon gusto dei frati promosse la Maniera moderna. In molti di questi casi le opere nelle chiese servite permettono a giovani artisti di rendere noto al mondo il proprio valore:

Perugino, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Pontormo, Perin del Vaga; altre volte sono ricordate soltanto le opere nelle chiese servite, come per Zaccaria Zacchi, Alvaro Pirez e Luca Monverde

Come si è visto analizzando la ricerca di Giani, i Servi di Maria valorizzarono numerose immagini miracolose, ma poche sono quelle presenti nelle *Vite*: di fatto l'unica citata è la *Nunziata* di Firenze, mentre indirettamente ma contestualmente sono presentate le immagini di Udine, di Città di Castello, di Casalmaggiore, di Verona e il *Crocifisso* di San Marcello al Corso, senza le quali non avrebbero avuto luogo le opere descritte nei passi vasariani. Due sono gli ex-voto presentati, pochi ma significativi per la storia dell'arte: la *Madonna del sacco* di Andrea del Sarto e il *Beato Bertoni* di Bartolomeo della Gatta. In alcuni casi, gli studi hanno genericamente ricondotto il fine teologico dei complessi artistici alle storie della Salvezza, dal Peccato originale all'Incarnazione che lo moda, in maniera sì stringente ma anche alquanto scontata (si pensi ai dipinti nella cappella Montauto a Firenze, alle storie vetero-testamentarie poste sullo sfondo dello *Sposalizio* di Franciabigio, alla cappella del Crocifisso a Roma, o alla *Madonna dal collo lungo* o all'altare maggiore di Bologna). Piuttosto che concentrarsi su questi argomenti si è preferito ricercare la specifica componente servita dell'opera, alcune volte emersa attraverso accostamenti testuali specifici (Agostino Bonucci nella cappella Frangipane) e attraverso il programmatico intervento degli stessi frati (Michele Poccianti nelle *Storie dei Sette fondatori* per l'arco della Religione). Da questi esempi nasce il notevolissimo interesse di Giani nella redazione di appositi piani iconografici manoscritti.

Infine, in una lettura retrospettiva, la Giuntina ha cristallizzato lo stato dell'arte della Congregazione osservante due anni prima che essa fosse riassorbita nell'ordine. Ovviamente, Vasari non lo poteva sapere né era minimamente interessato ai destini dei frati osservanti, e se anche avesse avuto notizie a riguardo sarebbe sicuramente stato dalla parte dei frati suoi amici, fortemente convinti della necessità del riassorbimento della Congregazione nell'ordine e di sostenere la centralità dei conventi toscani. Infatti, furono due cari amici di Vasari, Zaccaria Faldossi e Stefano Bonucci, a chiudere la questione osservante. Per l'appunto, Vasari non specifica se le opere d'arte da lui considerate fossero effettivamente di pertinenza osservante; questo lo si deduce dal contesto. Soltanto tre conventi tra i diciotto segnalati furono tali: i Servi di Venezia, San Fiorenzo a Perugia e le Grazie di Udine. E da questi non emerge nulla di dirimente che li distingua in qualche modo dal resto del panorama conventuale, anzi nessun frate citato fu osservante e l'esperienza fiorentina negli anni Quaranta del Quattrocento è taciuta nonostante la presenza narrativa dei Gonzaga; nelle *Vite* l'Osservanza servita è indistinta dal ramo principale, a riprova dei destini che l'avrebbero segnata di lì a breve.

Nelle *Vite* i Servi di Maria emergono soprattutto per Firenze, anzi, quattro luoghi principali spiccano su tutti per originalità e qualità: la cappella della Nunziata, la tribuna, il quadriportico

d'ingresso e la cappella del Disegno. Ma la chiesa di San Marcello, la *Madonna dal collo lungo* e l'attività di Montorsoli non sono meno importanti, almeno nell'economia della narrazione vasariana. Pur con meno risorse, meno frati, una ridotta espansione geografica e pochissima esperienza curiale i Servi di Maria godono ancora ai nostri giorni di luoghi unici, capaci di rivaleggiare con le grandi fabbriche degli ordini mendicanti principali. A tal riguardo, un'analisi della presenza artistica degli ordini religiosi a partire dalle *Vite* aprirebbe infinite possibilità di ricerca, sulla scia dei padri Vincenzo Marchese e Achille Fosco per i propri confratelli (Predicatori e Minori). Ancora molto materiale attende di essere vagliato ed esaminato all'interno delle *Vite*, e ci si augura che questa ricerca abbia proposto una prospettiva esegetica utile sull'analisi di un ordine religioso nel testo vasariano. Si è consapevoli che i Servi di Maria sono stati quella via di mezzo ponderata che ha permesso qui una visione d'insieme attraverso importanti aspetti di originalità. Non può essere così per tutti, difficilmente lo è per i mendicanti maggiori, troppo ricchi e importanti per essere racchiusi in una tesi, e non è assicurato neppure per le congregazioni religiose di minore dimensione, come i Silvestrini, i Gesuati (detti anche Colombini), i Certosini, gli Scopetini, i riformati Zoccolanti, i Minimi (detti da Vasari calavresi o franciosi), i monaci di Badia (della congregazione di San Giustina) o i Gerolamini (noti in Vasari come frati di San Girolamo di Siviglia). Ma queste sono altre storie.

Accanto alla loro presenza in Vasari è stata condotta anche una disamina parziale dei Servi di Maria in Baldinucci, percorso che non è stato concluso per la mancata presentazione dell'attività pittorica e miniatoria dell'eremita Giovan Battista Stefaneschi, ma che ha avviato uno studio sulle fonti baldinucciane la presenza dei frati-artisti nelle *Notizie*, quali Giovan Vincenzo Casali, Donato Mascagni e Giovan Angelo Lottini, le cui notizie sono il naturale svolgimento della vita vasariana di Montorsoli. Il ruolo del frate-artista emerge per la sua importanza: questa tesi non è la prima e non sarà l'ultima a occuparsi di questo argomento che ha avuto importanti tentativi di indagine[1002], ma che necessiterebbe di uno spoglio sistematico della letteratura artistica a riguardo, da Vasari a Marchese, segnalando i vari artisti, i loro compiti, le componenti della loro arte e, soprattutto, come si è evoluta la figura dell'artista religioso dal Duecento alle Soppressioni. E si potrebbe estendere anche alla contemporaneità, perché gli artisti religiosi sono ben lungi dall'estinguersi. Studiare costoro significa immettersi in dinamiche conventuali complesse, che si aprono alla politica, alla liturgia, alla ricerca di finanze e ai conflitti di opinioni.

[1002] Si pensi al fascicolo 764/765, settembre-dicembre 1994, volume LXXXII, della rivista «Arte Cristiana», integralmente dedicato alla vocazione artistica dei religiosi, o agli studi di Megan Holmes (1999, pp. 81-97).

2. Conclusioni generali

Smarcarsi dal fiorentino-centrismo promosso da Vasari e da Giani è un'ardua impresa: Firenze offre ancora materiale da studiare mentre molti piccoli conventi sono irrimediabilmente perduti oppure sono stati poco propositivi. Ancora troppi argomenti mancano all'appello, su tutti la Lombardia e l'Europa, che sono i primi territori che necessiterebbero di essere affrontati per una piena comprensione dell'ordine. Ma, innanzitutto, in questa sede si è tentato di dare una struttura logica e consequenziale ai maggiori eventi storico-artistici dei Servi di Maria, col fine di offrire a chi studiasse una singola opera servita di poterla collocare agevolmente nel suo contesto, almeno dalle origini fino al 1623. In questo esercizio, il testo vasariano si è scoperto guida autorevole, miniera inesauribile e punto di riferimento imprescindibile.

Approdare ad Arcangelo Giani non è stato peregrino: la sua presenza ha permesso di introdursi in un metodo storiografico innovativo per l'epoca, valido ancora oggi, ispiratore di lavori più monumentali, la cui attenzione alle opere d'arte ispirò i padri Bollandisti e i padri Maurini, oltre che essere profittevolmente applicabile ai contesti giuridici dei processi di canonizzazione. Nella ricerca di Giani l'opera d'arte acquisì un valore storiografico e documentario; nella necessità di costruire un immaginario figurativo che riformasse l'identità servitana, l'arte diventò il mezzo per rappresentare le origini, attraverso puntuali programmi iconografici che materializzassero visivamente la storia dell'ordine, con rigore sia storiografico che devozionale.

Il primo passo della Riforma istituzionale e spirituale dei Servi di Maria è stato compiuto da uno scultore, Giovan Angelo Montorsoli, e fu proseguito da uno storico, Arcangelo Giani. Certamente non si possono dimenticare i riformatori spirituali, Angelo Maria Montorsoli, Bernardino Ricciolini, Agostino Bonucci, Lorenzo Mazzocchio, Arcangelo Priorini e Michele Poccianti, ma nessuna delle loro esperienze è così significativa nel proprio contesto culturale come quelle di Montorsoli e Giani nei loro. Altrettanto non si può negare che tale Riforma fosse un affare di poche famiglie toscane, i Bonucci, i Montorsoli e i due frati di Dicomano, Priorini e Giani. Il loro intento di ristabilire il primato fiorentino era chiaro e palese, ma oramai l'orizzonte degli eventi si era spostato a Roma. Ed è nella dimensione italiana che la storia dell'arte servita è osservatrice privilegiata di molti argomenti per i quali l'apporto dei frati fu determinante. Moltissime sono le immagini miracolose promosse, l'anelito mariano è motore di una ricerca artistica costante, l'erudizione – benché interessasse pochissimi membri interni all'ordine – contemplò gli aspetti figurativi con inedita attenzione.

Cosa sarebbe stata la Riforma dei Servi di Maria senza le finanze procurate da Montorsoli? Senza l'estro confraternale, senza la Controriforma o senza la promozione dell'Accademia del Disegno? Non è un caso se, alla fine del percorso, si sia giunti a essa e alla nascita dell'annalistica religiosa. Da

Andrea del Sarto si arriva ad Arcangelo Giani con coerente linearità, perché ogni movimento è frutto di una paziente, e spesso silenziosa, stratificazione di intenti che si sono espressi nell'arte e nelle lettere. Il ruolo dei frati nella promozione della Maniera moderna, della Controriforma e dell'Accademia del Disegno andò di pari passo con la propria capacità di riforma e con il valore dei singoli. Di questo Vasari ne era davvero consapevole:

> E perciò che non solo in questo buon padre [Montorsoli], ma in altri ancora de' quali si è ragionato di sopra, si è veduto e vede continuamente che i buoni religiosi (non meno che nelle lettere, nei publici studii e nei sacri concilii) sono di giovamento al mondo e d'utile nell'arti e negl'esercizii più nobili, e che non hanno a vergognarsi in ciò dagl'altri, si può dire non essere per aventura del tutto vero quello che alcuni, più da ira e da qualche particolare sdegno che da ragione mossi e da verità, affermarono troppo largamente di loro: cioè che essi a cotal vita si dànno, come quegli che per viltà d'animo non hanno argomento, come gl'altri uomini, di civanzarsi. Ma Dio gliel perdoni.

APPENDICI DOCUMENTARIE

1. Profili biografici di Giovan Angelo Montorsoli

1.1.
Michele Poccianti, *Chronicon*, Firenze, Torrentino, 1567, pp. 323-325.

Dum infaelix servitarum respublica tot quassatur procellis R. P. Ioannes Angelus Flo. Huiusmodi dedecus intueri non valens oculos claudens die postrema Augusti religiosiss. migrat ad Christum, ingens sui desiderium cunctis relinquens, statuarius. n. atq; architectus clarissimus extitit; novit id Flor. et Roma, in quibus nobiliss. civitatibus iussu Clementis 7. complures statuas ex marmore elegantissime sculpsit: et licet eo tempore vigesimu(m) sextum ageret annum, maiores tamen superasse uno ore affirmant omnes huius artis periti, et in statua S. Cosmi, (quae hactenus in sacrario novo Divi Laurentii de Flo. conspicitur) antiquos aequas se concludunt, cuius rei fama cum ad illustrissimi Andreae Aurias Aures pervenisset, venerabile, ac magnificam Eccle. quam ad honorem S. Mathei aedificandam ianuae proposuerat, ipsius arti dimittit, ac sepulchrum amplissimu(m), in quo ossa erant reponenda construendum demandat; quòd cum serenissima respublica Ianuensis intueretur architectum generalem totius dictionis constituìt: et statua' illam singuloru(m) oculis admiranda(m), quae adhuc in platea publica reperitur, conficienda imponis quae omnia cum mirabili artificio ad finem perduxisset, nobilissima familia Sanazaria Neapolitana, quae tenebratur monumentum erigere, in quo cineres sapientissimi Iacobi Senazarii conquiescerent, item ei faciundum statuit: quo negocio suscepto, an gloriam sculpturae attulerit, testis est inter caetera, lapis illa marmoreus quadrangularis, quo methaphorice opuscula Senazaria declaravit; satiricium enim compendium in satiris: et piscatorium in piscibus demonstrans: illud verò quod archadia inscribitur, et quod de partu virginis nominatur, in Angelis denotavit: fama haec Siciliae usque pertingens propterea populi illi; praesertim Messinae civitatis magistratus, illuc eum non mediocri proventu deducunt; nec profectò sua ipsorum opinio eos frustrata est, turres. n. munitissimas contra turchas aedificandas studuit, civitatem fortissimis moenibus circundedit, cathedralem Eclesiam à fundamentis erexit; quam duodecim sacellis in honorem duodecim Apostolorum, decoravit; duabus insuper fontibus elegantissime sculptis urbem honoravit; quae ne ingratitudinis vitio denigrata existimaretur tantum patrem inter alios cives ascribit: quod licet sibi periocundum esset, propriam tamen patriam, ac gratissimos fratres revisere nimiopere exoptabat, quapropter fine his imposito, inde discedit, ibidem alumnum relinquens, cum verò erga pauperes pientissimus semper extitisset, Neapolim perveniens hospitali, (infirmis penitus destitutis ascripto) quingentos numos aureos libentissime donat, et alios quingentos hospitali D. A. humaniss. elargitur: quibus bonis operibus peractis discedit, et ingenti omnium patruum letitia ad monasterium tandem D. A. de Flor. pervenit ut ibi Domino serviens, his, quae tantum ad salute(m) animae conducunt, operam navaret; sed cum magnificus Dominus Iulius Bovius de Bononia aram maiorem Serv. Bon. construendam hoc tempore curaret, patrem istum exorat, ut tale opus facundium assummat: cui morem gerens munus hoc libentissimè suscepit, et per duos annos elegantissimè illud absolvens stupore non immodicum cuctos affecit: quo demum aegregiè peracto Florentiam revertitur: propriis sumptibus sacellum (quod est intra septa mon. D. A.) magnifice exhornat atq(ue) id honori sanctissimae trinitatis decernit, illud ve (de patruum consensu) Achademiae, vulgo del disegno nuncupatae, quam ipse hoc eodem tempore

instituerat, assignavit: bonorum deniq(ue) operum repletus civitatem sanctam artificio divino edificat am ingreditur annum 64. suae aetatis agens, et in eodem sacrario ingenti patruum dolore: atq' Achademicorum iactura non immodica reconditur: per multas opes mon. D. A. relinquens: insuper et seminaria suae aeximiae virtutis propagavit.

1.2.
Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi, V, 1984, pp. 491-509.

VITA DI FRA' GIOVANN'AGNOLO MONTORSOLI SCULTORE

Nascendo a un Michele d'Agnolo da Poggibonzi, nella villa chiamata Montorsoli, lontana da Firenze tre miglia in sulla strada di Bologna, dove aveva un suo podere assai grande e buono, un figliuolo maschio, gli pose il nome di suo padre cioè Angelo. Il quale fanciullo crescendo et avendo, per quello che si vedeva, inclinazione al disegno, fu posto dal padre, essendo a così fare consigliato dagl'amici, allo scarpellino con alcuni maestri che stavano nelle cave di Fiesole, quasi dirimpetto a Montorsoli; appresso ai quali continuando Angelo di scarpellare in compagnia di Francesco del Tadda, allora giovinetto, e d'altri, non passarono molti mesi che seppe benissimo maneggiare i ferri e lavorare molte cose di quello esercizio. Avendo poi per mezzo del Tadda fatto amicizia con maestro Andrea scultore da Fiesole, piacque a quello uomo in modo l'ingegno del fanciullo, che postogli affezione, gli cominciò a insegnare; e così lo tenne appresso di sé tre anni. Dopo il quale tempo, essendo morto Michele suo padre, se n'andò Angelo in compagnia di altri giovani scarpellini alla volta di Roma, dove essendosi messo a lavorare nella fabrica di San Piero, intagliò alcuni di que' rosoni che sono nella maggior cornice che gira dentro a quel tempio, con suo molto utile e buona provisione. Partitosi poi di Roma, non so perché, si acconciò in Perugia con un maestro di scarpello, che in capo a un anno gli lasciò tutto il carico de' suoi lavori. Ma conoscendo Agnolo che lo stare a Perugia non faceva per lui e che non imparava, pòrtasegli occasione di partire se n'andò a lavorare a Volterra nella sepoltura di messer Raffaello Maffei detto il Volaterranno, nella quale, che si faceva di marmo, intagliò alcune cose, che mostrarono quell'ingegno dovere fare un giorno qualche buona riuscita. La quale opera finita, intendendo che Michelagnolo Buonarroti metteva allora in opera i migliori intagliatori e scarpellini che si trovassero nelle fabriche della Sagrestia e Libreria di San Lorenzo, se n'andò a Firenze; dove, messo a lavorare, nelle prime cose che fece, conobbe Michelagnolo in alcuni ornamenti che quel giovinetto era di bellissimo ingegno e risoluto, e che più conduceva egli solo in un giorno, che in due non facevono i maestri più pratichi e vecchi; onde fece dare a lui fanciullo il medesimo salario che essi attempati tiravano. Fermandosi poi quelle fabriche l'anno 1527 per la peste e per altre cagioni, Agnolo, non sapendo che altro farsi, se n'andò a Poggibonzi, là onde avevano avuto origine i suoi padre et avolo, e quivi con messer Giovanni Norchiati suo zio, persona religiosa e di buone lettere, si tratten[n]e un pezzo, non facendo altro che disegnare e studiare. Ma venutagli poi volontà, veggendo il mondo sottosopra, d'essere religioso e d'attendere alla quiete e salute dell'anima sua, se n'andò a l'eremo di Camaldoli: dove provando quella vita, e non potendo que' disagi e digiuni et astinenze di vita, non si fermò altrimenti; ma tuttavia nel tempo che vi dimorò, fu molto grato a que' padri, perché era di buona condizione; et in detto tempo il suo trattenimento fu intagliare in capo d'alcune mazze overo bastoni, che que' santi padri portano quando vanno da Camaldoli all'eremo, o altrimenti a diporto per la selva quando si dispensa il silenzio, teste d'uomini e di diversi animali, con belle e capricciose fantasie. Partito dall'eremo con licenzia e buona grazia del Maggiore et andatosene alla Vernia, come quelli che ad ogni modo era tirato a essere religioso, vi stette un pezzo, seguitando il coro e conversando con que' padri. Ma né

anco quella vita piacendogli, dopo avere avuto informazioni del vivere di molte religioni in Fiorenza et in Arezzo, dove andò partendosi dalla Vernia, et in niun'altra potendosi accomodare in modo che gli fusse comodo attendere al disegno et alla salute dell'anima, si fece finalmente frate negl'Ingesuati di Firenze, fuor della Porta Pinti, e fu da loro molto volentieri ricevuto, con speranza, attendendo essi alle finestre di vetro, che egli dovesse in ciò essere loro di molto aiuto e comodo. Ma non dicendo que' padri Messa secondo l'uso del vivere e regola loro, e tenendo per ciò un prete che la dica ogni mattina, avevano allora per capellano un fra' Martino dell'ordine de' Servi, persona d'assai buon giudizio e costumi. Costui dunque avendo conosciuto l'ingegno del giovane e considerato che poco poteva esercitarlo fra que' padri che non fanno altro che dire paternostri, fare finestre di vetro, stillare acqua, acconciare orti et altri somiglianti esercizii, e non istudiano né attendono alle lettere, seppe tanto fare e dire, che il giovane, uscito degl'Ingesuati, si vestì ne' frati de' Servi della Nunziata di Firenze a' dì sette d'ottobre l'anno 1530 e fu chiamato fra' Giovann'Agnolo. L'anno poi 1531, avendo in quel mentre apparato le cerimonie et ufficii di quell'Ordine, e studiato l'opere d'Andrea del Sarto che sono in quel luogo, fece, come dicono essi, professione; e l'anno seguente, con piena sodisfazione di quei padri e contentezza de' suoi parenti, cantò la sua prima messa, con molta pompa et onore. Dopo, essendo state da giovani più tosto pazzi che valorosi, nella cacciata de' Medici, guaste l'imagini di cera di Leone, Clemente e d'altri di quella famiglia nobilissima, che vi si erano posti per voto, deliberando i frati che si rifacessero, fra' Giovann'Agnolo con l'aiuto d'alcuni di loro, che attendevano a sì fatte opere d'imagini, rinovò alcune che v'erano vecchie e consumate dal tempo, e di nuovo fece il papa Leone e Clemente, che ancor vi si veggiono; e poco dopo il re di Bòssina et il signor Vecchio di Piombino; nelle quali opere acquistò fra' Giovann'Agnolo assai. Intanto essendo Michelagnolo a Roma appresso papa Clemente, il qual voleva che l'opera di San Lorenzo si seguitasse e perciò l'avea fatto chiamare, gli chiese Sua Santità un giovane che restaurasse alcune statue antiche di Belvedere, che erano rotte. Per che ricordatosi il Buonarroto di fra' Giovann'Agnolo, lo propose al Papa, e Sua Santità per un suo breve lo chiese al Generale dell'Ordine de' Servi, che gliel concedette, per non poter far altro e malvolentieri. Giunto dunque il frate a Roma, nelle stanze di Belvedere, che dal Papa gli furono date per suo abitare e lavorare, rifece il braccio sinistro che mancava all'Apollo et il destro del Laoconte, che sono in quel luogo, e diede ordine di racconciare l'Ercole similmente. E perché il Papa quasi ogni mattina andava in Belvedere per suo spasso, e dicendo l'ufficio, il frate il ritrasse di marmo tanto bene, che gli fu l'opera molto lodata e gli pose il Papa grandissima affezione, e massimamente veggendolo studiosissimo nelle cose dell'arte, e che tutta la notte disegnava per avere ogni mattina nuove cose da mostrare al Papa, che molto se ne dilettava. In questo mentre essendo vacato un canonicato di San Lorenzo di Fiorenza, chiesa stata edificata e dotata dalla casa de' Medici, fra' Giovann'Agnolo, che già avea posto giù l'abito di frate, l'ottenne per messer Giovanni Norchiati suo zio, che era in detta chiesa cappellano. Finalmente avendo deliberato Clemente che il Buonarroto tornasse a Firenze a finire l'opere della Sagrestia e Libreria di San Lorenzo, gli diede ordine, perché vi mancavano molte statue, come si dirà nella Vita di esso Michelagnolo, che si servisse dei più valentuomini che si potessero avere, e particolarmente del frate, tenendo il medesimo modo che aveva tenuto il San Gallo per finire l'opere della Madonna di Loreto. Condottosi dunque Michelagnolo et il frate a Firenze, Michelagnolo nel condurre le statue del duca Lorenzo e Giuliano si servì molto del frate nel rinettarle e fare certe difficultà di lavori traforati in sotto squadra; con la quale occasione imparò molte cose il frate da quello uomo veramente divino, standolo con attenzione a vedere lavorare et osservando ogni minima cosa. Ora, perché fra l'altre statue, che mancavano al finimento di quell'opera, mancavano un San Cosimo e Damiano che dovevano mettere in mezzo la Nostra Donna, diede a fare Michelagnolo a Raffaello Monte Lupo il

San Damiano et al frate San Cosimo, ordinandogli che lavorasse nelle medesime stanze dove egli stesso avea lavorato e lavorava. Messovi dunque il frate con grandissimo studio intorno all'opera, fece un modello grande di quella figura, che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti, anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari fra le sue più care cose, per memoria di tanto uomo. Ma non mancarono molti invidiosi che biasimarono in ciò Michelagnolo, dicendo che in allogare quella statua avea avuto poco iudizio e fatto mala elezzione: ma gl'effetti mostrarono poi, come si dirà, che Michelagnolo avea avuto ottimo giudicio e che il frate era valentuomo. Avendo Michelagnolo finiti con l'aiuto del frate, e posti sù le statue del duca Lorenzo e Giuliano, essendo chiamato dal Papa, che volea si desse ordine di fare di marmo la facciata di San Lorenzo, andò a Roma; ma non vi ebbe fatto molta dimora, che morto papa Clemente, si rimase ogni cosa imperfetta; onde scopertasi a Firenze con l'altre opere la statua del frate, così imperfetta come era, ella fu sommamente lodata. E nel vero, o fusse lo studio e diligenza di lui, o l'aiuto di Michelagnolo, ella riuscì poi ottima figura e la migliore che mai facesse il frate di quante ne lavorò in vita sua; onde fu veramente degna di essere, dove fu, collocata. Rimaso libero il Buonarroto per la morte del Papa dall'obligo di San Lorenzo, voltò l'animo a uscir di quello che aveva per la sepoltura di papa Giulio Secondo; ma perché aveva in ciò bisogno d'aiuto, mandò per lo frate: il quale non andò a Roma altrimenti prima che avesse finita del tutto l'imagine del duca Alessandro nella Nunziata, la quale condusse fuor dell'uso dell'altre e bellissima, in quel modo che esso signore si vede armato e ginocchioni sopra un elmo alla borgognona e con una mano al petto in atto di raccomandarsi a quella Madonna. Fornita adunque questa imagine et andato a Roma, fu di grande aiuto a Michelagnolo nell'opera della già detta sepoltura di Giulio Secondo. Intanto intendendo il cardinale Ipolito de' Medici che il cardinale Turnone aveva da menare in Francia per servizio del Re uno scultore, gli mise innanzi fra' Giovann'Agnolo; il quale essendo a ciò molto persuaso con buone ragioni da Michelagnolo, se n'andò col detto cardinale Turnone a Parigi. Dove giunti, fu introdotto al re, che il vide molto volentieri e gl'assegnò poco appresso una buona provisione, con ordine che facesse quattro statue grandi: delle quali non aveva anco il frate finiti i modelli, quando, essendo il re lontano et occupato in alcune guerre ne' confini del regno con gl'Inglesi, cominciò a essere bistrattato dai tesorieri et a non tirare le sue provisioni né avere cosa che volesse, secondo che dal re era stato ordinato. Per che sdegnatosi, e parendogli che quanto stimava quel magnanimo re le virtù e gli uomini virtuosi, altretanto fussero dai ministri disprezzate e vilipese, si partì, nonostante che dai tesorieri, i quali pur s'avidero del suo mal animo, gli fussero le sue decorse provisioni pagate infino a un quattrino. Ma è ben vero che prima che si movesse, per sue lettere fece asapere così al Re come al cardinale volersi partire. Da Parigi dunque andato a Lione, e di lì per la Provenza a Genova, non vi fe' molta stanza, che in compagnia d'alcuni amici andò a Vinezia, Padova, Verona e Mantoa, veggendo con molto suo piacere, e talora disegnando, fabriche, sculture e pitture; ma sopra tutte molto gli piacquero in Mantoa le pitture di Giulio Romano, alcuna delle quali disegnò con diligenza. Avendo poi inteso in Ferrara et in Bologna che i suoi frati de' Servi facevano capitolo generale a Budrione, vi andò per visitare molti amici suoi e particolarmente maestro Zacheria fiorentino, suo amicissimo, ai preghi del quale fece in un dì et una notte due figure di terra grandi quanto il naturale, cioè la Fede e la Carità; le quali, finte di marmo bianco, servirono per una fonte posticcia, da lui fatta con un gran vaso di rame, che durò a gettar acqua tutto il giorno che fu fatto il Generale, con molta sua lode et onore. Da Budrione tornatosene con detto maestro Zacheria a Firenze nel suo convento de' Servi, fece similmente di terra, e le pose in due nicchie del capitolo, due figure maggiori del naturale, cioè Moisè e San Paulo, che gli furono molto lodate. Essendo poi mandato in Arezzo da maestro Dionisio, allora generale de' Servi, il quale fu poi fatto cardinale da papa Paulo III, et il quale si sentiva molto

obligato al generale Angelo d'Arezzo, che l'avea allevato et insegnatogli le buone lettere, fece fra' Giovann'Agnolo al detto Generale aretino una bella sepoltura di macigno in S. Piero di quella città, con molti intagli et alcune statue, e di naturale sopra una cassa il detto generale Angelo, e due putti nudi di tondo rilievo, che piagnendo spengono le faci della vita umana, con altri ornamenti che rendono molto bella quest'opera. La quale non era anco finita del tutto, quando, essendo chiamato a Firenze dai proveditori sopra l'apparato che allora faceva fare il duca Alessandro per la venuta in quella città di Carlo V imperadore, che tornava vittorioso da Tunis, fu forzato partirsi. Giunto dunque a Firenze, fece al ponte a Santa Trinita, sopra una basa grande, una figura d'otto braccia che rappresentava il fiume Arno a giacere, il quale in atto mostrava di rallegrarsi col Reno, Danubio, Biagrada et Ibero, fatti da altri, della venuta di Sua Maestà; il quale Arno dico fu una molto bella e buona figura. In sul canto de' Carnesecchi fece il medesimo in una figura di dodici braccia, Iason duca degl'Argonauti; ma questa per esser di smisurata grandezza et il tempo corto, non riuscì della perfezzione che la prima: come né anco una Ilarità Augusta che fece al canto alla Cuculia. Ma considerata la brevità del tempo nel quale egli condusse quest'opere, elle gl'acquistarono grand'onore e nome così appresso gl'artefici come l'universale. Finita poi l'opera d'Arezzo, intendendo che Girolamo Genga avea da fare un'opera di marmo in Urbino, l'andò il frate a trovare: ma non si essendo venuto a conchiusione niuna, prese la volta di Roma; e quivi badato poco, se n'andò a Napoli con speranza d'avere a fare la sepoltura di Iacopo Sanazaro, gentiluomo napoletano e poeta veramente singolare e rarissimo. Avendo edificato il Sanazaro a Margoglino, luogo di bellissima vista et amenissimo nel fine di Chiaia sopra la marina, una magnifica e molto commoda abitazione, la quale si godé mentre visse, lasciò venendo a morte quel luogo, che ha forma di convento, et una bella chiesetta all'ordine de' frati de' Servi, ordinando al signor Cesare Mormerio et al signor conte di Lif, esecutori del suo testamento, che nella detta chiesa da lui edificata, e la quale doveva essere ufficiata dai detti padri, gli facessero la sua sepoltura. Ragionandosi dunque di farla, fu proposto dai frati ai detti essecutori fra' Giovann'Agnolo; al quale, andato egli, come s'è detto, a Napoli, finalmente fu la detta sepoltura allogata, essendo stati giudicati i suoi modelli assai migliori di molti altri che n'erano stati fatti da diversi scultori, per mille scudi; de' quali avendo avuto buona partita, mandò a cavare i marmi Francesco del Tadda da Fiesole, intagliatore eccellente, al quale aveva dato a fare tutti i lavori di quadro e d'intaglio che avevano a farsi in quell'opera, per condurla più presto. Mentre che il frate si metteva a ordine per fare la detta sepoltura, essendo in Puglia venuta l'armata turchesca, e perciò standosi in Napoli con non poco timore, fu dato ordine di fortificare la città, e fatti sopra ciò quattro grand'uomini e di migliore giudizio, i quali per servirsi d'architettori intendenti, andarono pensando al frate; il quale avendo di ciò alcuno sentore avuto, e non parendogli che ad uomo religioso, come egli era, istesse bene adoperarsi in cose di guerra, fece intendere a' detti essecutori che farebbe quell'opera o in Carrara o in Fiorenza, e ch'ella sarebbe al promesso tempo condotta e murata al luogo suo. Così dunque condottosi da Napoli a Fiorenza, gli fu sùbito fatto intendere dalla signora donna Maria, madre del duca Cosimo, che egli finisse il S. Cosimo che già aveva cominciato con ordine del Buonarroto per la sepoltura del magnifico Lorenzo Vecchio. Onde rimessovi mano, lo finì; e ciò fatto, avendo il Duca fatto fare gran parte de' condotti per la fontana grande di Castello sua villa, et avendo quella ad avere per finimento un Ercole in cima che facesse scoppiare Anteo, a cui uscisse in cambio del fiato acqua di bocca che andasse in alto, fu fattone fare al frate un modello assai grandetto: il quale piacendo a Sua Eccellenza, fu comessogli che lo facesse et andasse a Carrara a cavare il marmo. Là dove andò il frate molto volentieri per tirare innanzi con quella occasione la detta sepoltura del Sanazzaro, e particolarmente una storia di figure di mezzo rilievo. Standosi dunque il frate a Carrara, il cardinale Doria scrisse di Genova al cardinal Cibo, che si trovava a Carrara, che

non avendo mai finita il Bandinello la statua del principe Doria, e non avendola a finire altrimenti, che procacciasse di fargli avere qualche valentuomo scultore che la facesse, perciò che avea cura di sollecitare quell'opera. La quale lettera avendo ricevuta Cibo, che molto innanzi avea cognizione del frate, fece ogni opera di mandarlo a Genova; ma egli disse sempre non potere e non volere in niun modo servire Sua Signoria reverendissima, se prima non sodisfaceva all'obligo e promessa che aveva col duca Cosimo. Avendo, mentre che queste cose si trattavano, tirata molto innanzi la sepoltura del Sanazaro et abbozzato il marmo dell'Ercole, se ne venne con esso a Firenze, dove con molta prestezza e studio lo condusse a tal termine, che poco arebbe penato a fornirlo del tutto, se avesse seguitato di lavorarvi; ma essendo uscita una voce che il marmo a gran pezza non riusciva opera perfetta come il modello, e che il frate era per averne difficultà a rimettere insieme le gambe dell'Ercole, che non riscontravano col torso, messer Pierfrancesco Riccio maiordomo, che pagava la provisione al frate, cominciò, lasciandosi troppo più volgere di quello che doverebbe un uomo grave, ad andare molto ratenuto a pagargliela, credendo troppo al Bandinello, che con ogni sforzo pontava contro a colui, per vendicarsi dell'ingiuria che parea che gl'avesse fatto di aver promesso voler fare la statua del Doria, disobligato che fusse dal Duca. Fu anco openione che il favore del Tribolo, il quale faceva gl'ornamenti di Castello, non fussero d'alcun giovamento al frate; il quale, comunche si fusse, vedendosi essere bistrattato dal Riccio, come collerico e sdegnoso, se n'andò a Genova, dove dal cardinale Doria e dal principe gli fu allogata la statua di esso principe che dovea porsi in sulla piazza Doria. Alla quale avendo messo mano, senza però intralasciare del tutto l'opera del Sanazaro, mentre il Tadda lavorava a Carrara il resto degl'intagli e del quadro, la finì con molta sodisfazione del principe e de' Genovesi. E se bene la detta statua era stata fatta per dovere essere posta in sulla piazza Doria, fecero nondimeno tanto i Genovesi, che a dispetto del frate ella fu posta in sulla piazza della Signoria, nonostante che esso frate dicesse che, avendola lavorata perché stesse isolata sopra un basamento, ella non poteva star bene né avere la sua veduta a canto a un muro. E per dire il vero, non si può far peggio che mettere un'opera fatta per un luogo in un altro, essendo che l'artefice nell'operare si va, quanto ai lumi e le vedute, accomodando al luogo dove dee essere la sua o scultura o pittura collocata. Dopo ciò, vedendo i Genovesi e piacendo molto loro le storie et altre figure fatte per la sepoltura del Sanazaro, vollono che il frate facesse per la loro chiesa catedrale un San Giovanni Evangelista, che, finito, piacque loro tanto, che ne restarono stupefatti. Da Genova partito finalmente fra' Giovann'Agnolo, andò a Napoli, dove nel luogo già detto mise sù la sepoltura detta del Sanazaro, la quale è così fatta. In sui canti da basso sono due piedistalli, in ciascuno de' quali è intagliata l'arme di esso Sanazaro, e nel mezzo di questi è una lapide di braccia uno e mezzo, nella quale è intagliato l'epitaffio che Iacopo stesso si fece, sostenuto da due puttini. Dipoi, sopra ciascuno dei piedistalli, è una statua di marmo tonda a sedere, alta quattro braccia, cioè Minerva et Apollo; et in mezzo a queste, fra l'ornamento di due mensole che sono dai lati, è una storia di braccia due e mezzo per ogni verso, dentro la quale sono intagliati di basso rilievo Fauni, Satiri, Ninfe, et altre figure che suonano e cantano nella maniera che ha scritto nella sua dottissima Arcadia di versi pastorali quell'uomo eccellentissimo. Sopra questa storia è posta una cassa tonda di bellissimo garbo e tutta intagliata et adorna molto, nella quale sono l'ossa di quel poeta; e sopra essa, in sul mezzo, è in una basa la testa di lui ritratta dal vivo, con queste parole a piè: ACTIVS SINCERVS, accompagnata da due putti con l'ale a uso d'Amori, che intorno hanno alcuni libri. In due nicchie poi, che sono dalle bande nell'altre due facce della cappella, sono sopra due base due figure tonde di marmo ritte e di tre braccia l'una o poco più, cioè San Iacopo Apostolo e San Nazzaro. Murata dunque nella guisa che s'è detta quest'opera, ne rimasero sodisfattissimi i detti signori esecutori e tutto Napoli. Dopo, ricordandosi il frate d'avere promesso al principe Doria di tornare a Genova per fargli in San Matteo la sua sepoltura

et ornare tutta quella chiesa, si partì sùbito da Napoli et andossene a Genova; dove arrivato e fatti i modelli dell'opera che dovea fare a quel signore, i quali gli piacquero infinitamente, vi mise mano con buona provisione di danari e buon numero di maestri. E così dimorando il frate in Genova, fece molte amicizie di signori et uomini virtuosi, e particolarmente con alcuni medici che gli furono di molto aiuto, perciò che giovandosi l'un l'altro e facendo molte notomie di corpi umani, et attendendo all'architettura e prospettiva, si fece fra' Giovann'Agnolo eccellentissimo. Oltre ciò, andando spesse volte il principe dove egli lavorava e piacendogli i suoi ragionamenti, gli pose grandissima affezione. Similmente in detto tempo, di due suoi nipoti che aveva lasciati in custodia a maestro Zacheria, gliene fu mandato uno chiamato Angelo, giovane di bell'ingegno e costumato, e poco appresso dal medesimo un altro giovanetto chiamato Martino, figliuolo d'un Bartolomeo sarto; de' quali ambi due giovani, insegnando loro come gli fussero figliuoli, si servì il frate in quell'opera che avea fra mano. Della quale ultimamente venuto a fine, messe sù la cappella, sepoltura e gl'altri ornamenti fatti per quella chiesa; la quale, facendo a sommo la prima navata del mezzo una croce, e giù per lo manico tre, ha l'altar maggiore nel mezzo et in testa isolato. La cappella dunque è retta ne' cantoni da quattro gran pilastri, i quali sostengono parimente il cornicione che gira intorno, e sopra cui girano in mezzo tondo quattro archi, che posano alla dirittura de' pilastri; de' quali archi tre ne sono nel vano di mezzo, ornati di finestre non molto grandi; e sopra questi archi gira una cornice tonda, che fa quattro angoli fra arco et arco ne' canti, e di sopra fa una tribuna a uso di catino. Avendo dunque il frate fatto molti ornamenti di marmo, dintorno all'altare da tutt'e quattro le bande, sopra quello pose un bellissimo e molto ricco vaso di marmo per lo Santissimo Sacramento, in mezzo a due Angeli pur di marmo, grandi quanto il naturale. Intorno poi gira un partimento di pietre, commesse nel marmo con bello e variato andare, di mischî e pietre rare, come sono serpentini, porfidi e diaspri; e nella testa e faccia principale della cappella fece un altro partimento dal piano del pavimento insino all'altezza di simili mischî e marmi, il quale fa basamento a quattro pilastri di marmo che fanno tre vani. In quello del mezzo, che è maggior degl'altri, è in una sepoltura il corpo di non so che Santo, et in quelli dalle bande sono due statue di marmo fatte per due Evangelisti. Sopra questo ordine è una cornice, e sopra la cornice altri quattro pilastri minori che reggono un'altra cornice che fa spartimento per tre quadretti, che ubbidiscono ai vani di sotto. In quel di mezzo, che posa in sulla maggior cornice, è un Cristo di marmo che risuscita, di tutto rilievo e maggiore del naturale. Nelle facce dalle bande ribatte il medesimo ordine, e sopra la detta sepoltura nel vano di mezzo, è una Nostra Donna di mezzo rilievo con Cristo morto; la quale Madonna mettono in mezzo Davit re e San Giovanni Battista, e nell'altra è Santo Andrea e Geremia profeta. I mezzi tondi degl'archi sopra la maggior cornice, dove sono due finestre, sono di stucchi con putti intorno, che mostrano ornare la finestra. Negl'angoli sotto la tribuna sono quattro Sibille similmente di stucco, sì come è anco lavorata tutta la volta a grottesche di varie maniere. Sotto questa cappella è fabricata una stanza sotterranea, la quale scendendo per scale di marmo, si vede in testa una cassa di marmo con due putti sopra, nella quale doveva essere posto, come credo sia stato fatto dopo la sua morte, il corpo di esso signore Andrea Doria. E dirimpetto alla cassa, sopra un altare, dentro a un bellissimo vaso di bronzo, che fu fatto e rinetto, da chi si fusse che lo gettasse, divinamente, è alquanto del Legno della Santissima Croce sopra cui fu crucifisso Gesù Cristo benedetto: il qual legno fu donato a esso principe Doria dal duca di Savoia. Sono le pariete di detta tomba tutte incrostate di marmo, e la volta lavorata di stucchi e d'oro con molte storie de' fatti egregii del Doria; et il pavimento è tutto spartito di varie pietre mischi[e] a corrispondenza della volta. Sono poi nelle facciate della crociera della navata, da sommo, due sepolture di marmo con due tavole di mezzo rilievo: in una è sepolto il conte Filippino Doria, e nell'altra il signor Giannettino della medesima famiglia. Ne' pilastri, dove comincia la navata del mezzo, sono due bellissimi pergami di

marmo; e dalle bande delle navate minori sono spartite nelle facciate, con bell'ordine d'architettura, alcune cappelle con colonne et altri molti ornamenti, che fanno quella chiesa essere un'opera veramente magnifica e ricchissima. Finita la detta chiesa, il medesimo principe Doria fece mettere mano al suo palazzo, e fargli nuove aggiunte di fabriche e giardini bellissimi, che furono fatti con ordine del frate; il quale avendo in ultimo fatto, dalla parte dinanzi di detto palazzo, un vivaio, fece di marmo un mostro marino, di tondo rilievo, che versa in gran copia acqua nella detta peschiera: simile al quale mostro ne fece un altro a que' signori, che fu mandato in Ispagna al Granvela. Fece un gran Nettunno di stucco, che sopra un piedistallo fu posto nel giardino del principe. Fece di marmo due ritratti del medesimo Principe e due di Carlo Quinto, che furono portati da Coves in Ispagna. Furono molto amici del frate, mentre stette in Genova, messer Cipriano Palavigino – il quale, per essere di molto giudizio nelle cose delle nostre arti, ha praticato sempre volentieri con gl'artefici più eccellenti, e quelli in ogni cosa favoriti –, il signore abbate Negro, messer Giovanni da Monte Pulvano, et il signor priore di San Matteo, et insomma tutti i primi gentiluomini e signori di quella città, nella quale acquistò il frate fama e ricchezza. Finite dunque le sopra dette opere, si partì fra' Giovann'Agnolo di Genova, e se n'andò a Roma per rivedere il Buonarroto, che già molti anni non aveva veduto, e vedere se per qualche mezzo avesse potuto rapiccare il filo col duca di Fiorenza e tornare a fornire l'Ercole che aveva lasciato imperfetto. Ma arrivato a Roma, dove si comperò un cavalierato di San Piero, inteso per lettere avute da Fiorenza che il Bandinello, mostrando aver bisogno di marmo e facendo a credere che il detto Ercole era un marmo storpiato, l'aveva spezzato con licenzia del maiorduomo Riccio, e servitosene a far cornici per la sepoltura del signor Giovanni, la quale egli allora lavorava, se ne prese tanto sdegno, che per allora non volle altrimenti tornare a rivedere Fiorenza, parendogli che troppo fusse sopportata la prosonzione, arroganza et insolenza di quell'uomo. Mentre che il frate si andava trattenendo in Roma, avendo i Messinesi deliberato di fare sopra la piazza del lor Duomo una fonte con un ornamento grandissimo di statue, avevano mandati uomini a Roma a cercare d'avere uno eccellente scultore; i quali uomini, se bene avevano fermo Raffaello da Montelupo, perché s'infermò quando apunto volea partire con esso loro per Messina, fecero altra resoluzione e condussero il frate, che con ogni instanza e qualche mezzo cercò d'avere quel lavoro. Avendo dunque posto in Roma al legnaiuolo Angelo suo nipote che gli riuscì di più grosso ingegno che non aveva pensato, con Martino si partì il frate e giunsono in Messina del mese di settembre 1547; dove accomodati di stanze, e messo mano a fare il condotto dell'acque che vengono di lontano et a fare venire marmi da Carrara, condusse con l'aiuto di molti scarpellini et intagliatori con molta prestezza quella fonte, che è così fatta. Ha, dico, questa fonte otto facce, cioè quattro grandi e principali e quattro minori; due delle quali maggiori, venendo in fuori, fanno in sul mezzo un angolo, e due, andando in dentro, s'accompagnano con un'altra faccia piana, che fa l'altra parte dell'altre quattro facce, che in tutto sono otto. Le quattro facce angolari, che vengono in fuori facendo risalto, danno luogo alle quattro piane che vanno in dentro; e nel vano è un pilo assai grande, che riceve acque in gran copia da quattro fiumi di marmo, che accompagnano il corpo del vaso di tutta la fonte intorno alle dette otto facce. La qual fonte posa sopra un ordine di quattro scalèe che fanno dodici facce: otto maggiori che fanno la forma dell'angolo, e quattro minori dove sono i pili; e sotto i quattro fiumi sono le sponde alte palmi cinque, et in ciascun angolo (che tutti fanno venti facce) fa ornamento un termine. La circonferenza del primo vaso dall'otto facce è 102 palmi, et il diametro è 34, et in ciascuna delle dette venti facce è intagliata una storietta di marmo in basso rilievo, con poesie di cose convenienti a fonti et acque, come dire il cavallo Pegaso che fa il fonte Castalio, Europa che passa il mare, Icaro che volando cade nel medesimo, Aretusa conversa in fonte, Iason che passa il mare col montone d'oro, Narciso converso in fonte, Diana nel fonte che converte Ateon in cervio,

con altre simili. Negl'otto angoli che dividono i risalti delle scale della fonte, che saglie due gradi andando ai pili et ai fiumi e quattro alle sponde angolari, sono otto mostri marini in diverse forme a giacere sopra certi dadi, con le zampe dinanzi che posano sopra alcune maschere, le quali gettano acqua in certi vasi. I fiumi che sono in sulla sponda e i quali posano di dentro sopra un dado tanto alto, che pare che seggano nell'acqua, sono il Nilo con sette putti, il Tevere circondato da una infinità di palme e trofei, l'Ibero con molte vittorie di Carlo Quinto, et il fiume Cumano vicino a Messina, dal quale si prendono l'acque di questa fonte, con alcune storie e Ninfe fatte con belle considerazioni. Et insino a questo piano di dieci palmi sono sedici getti d'acqua grossissimi: otto ne fanno le maschere dette, quattro i fiumi, e quattro alcuni pesci alti sette palmi, i quali stando nel vaso ritti e con la testa fuora gettano acqua dalla parte della maggior faccia. Nel mezzo dell'otto facce, sopra un dado alto quattro palmi, sono sopra ogni canto una Serena con l'ale e senza braccia; e sopra queste, le quali si annodano nel mezzo, sono quattro Tritoni alti otto palmi, i quali anch'essi con le code annodate e con le braccia reggono una gran tazza, nella quale gettano acqua quattro maschere intagliate superbamente; di mezzo alla quale tazza surgendo, un piede tondo sostiene due maschere bruttissime, fatte per Scilla e Cariddi, le quali sono conculcate da tre Ninfe ignude, grandi sei palmi l'una, sopra le quali è posta l'ultima tazza che da loro è con le braccia sostenuta; nella quale tazza facendo basamento quattro delfini, col capo basso e con le code alte reggono una palla, di mezzo alla quale per quattro teste esce acqua che va in alto, e così dai delfini, sopra i quali sono a cavallo quattro putti nudi. Finalmente, nell'ultima cima, è una figura armata rappresentante Orione, stella celeste, che ha nello scudo l'arme della città di Messina, della quale si dice, o più tosto si favoleggia, essere stata edificatrice. Così fatta, dunque è la detta fonte di Messina, ancorché non si possa così ben con le parole come si farebbe col disegno dimostrarla. E perché ella piacque molto a' Messinesi, gliene feciono fare un'altra in sulla marina, dove è la dogana, la quale riuscì anch'essa bella e ricchissima; et ancorché quella similmente sia a otto facce, è nondimeno diversa dalla sopradetta, perciò che questa ha quattro facce di scale che sagliono tre gradi, e quattro altre minori mezze tonde, sopra le quali, dico, è la fonte in otto facce; e le sponde della fontana grande disotto hanno al pari di loro in ogni angolo un piedistallo intagliato, e nelle facce della parte dinanzi un altro in mezzo a quattro di esse. Dalle parte poi dove sono le scale tonde è un pilo di marmo aovato, nel quale per due maschere, che sono nel parapetto sotto le sponde intagliate, si getta acqua in molta copia; e nel mezzo del bagno di questa fontana è un basamento alto a proporzione, sopra il quale è l'arme di Carlo Quinto, et in ciascun angolo di detto basamento è un cavallo marino che fra le zampe schizza acqua in alto; e nel fregio del medesimo sotto la cornice, disopra sono otto mascheroni che gettano all'ingiù otto polle d'acqua, et in cima è un Nettunno di braccia cinque il quale avendo il tridente in mano posa la gamba ritta a canto a un delfino. Sono poi dalle bande, sopra due altri basamenti, Scilla e Cariddi in forma di due mostri, molto ben fatti, con teste di cane e di Furie intorno. La quale opera finita, similmente piacque molto a' Messinesi; i quali avendo trovato un uomo secondo il gusto loro, diedero, finite le fonti, principio alla facciata del Duomo, tirandola alquanto inanzi; e dopo ordinarono di far dentro dodici cappelle d'opera corintia, cioè sei per banda, con i dodici Apostoli di marmo di braccia cinque l'uno: delle quali tutte ne furono solamente finite quattro dal frate, che vi fece di sua mano un San Pietro et un San Paulo, che furono due grandi e molto buone figure. Doveva anco fare in testa della cappella maggiore un Cristo di marmo con ricchissimo ornamento intorno, e sotto ciascuna delle statue degl'Apostoli una storia di basso rilievo; ma per allora non fece altro. In sulla piazza del medesimo Duomo ordinò con bella architettura il tempio di San Lorenzo, che gli fu molto lodato. In sulla marina fu fatta di suo ordine la torre del fanale. E mentre che queste cose si tiravano innanzi, fece condurre in San Domenico per il capitan Cicala una cappella, nella quale fece di marmo una Nostra Donna

grande quanto il naturale; e nel chiostro della medesima chiesa, alla cappella del signor Agnolo Borsa, fece in marmo di basso rilievo una storia, che fu tenuta bella e condotta con molta diligenza. Fece anco condurre per lo muro di Santo Agnolo acqua per una fontana, e vi fece di sua mano un putto di marmo grande, che versa in un vaso molto adorno e benissimo accomodato, che fu tenuta bell'opera; et al muro della Vergine fece un'altra fontana, con una Vergine di sua mano che versa acqua in un pilo; e per quella che è posta al palazzo del signor don Filippo Laroca fece un putto maggiore del naturale d'una certa pietra che s'usa in Messina: il qual putto, che è in mezzo a certi mostri et altre cose marittime, getta acqua in un vaso. Fece di marmo una statua di quattro braccia, cioè una Santa Caterina martire, molto bella, la quale fu mandata a Tarumezia, luogo lontano da Messina 24 miglia. Furono amici di fra Giovann'Agnolo, mentre stette in Messina, il detto signor don Filippo Laroca e don Francesco della medesima famiglia, messer Bardo Corsi, Giovanfrancesco Scali e messer Lorenzo Borghini, tutti tre gentiluomini fiorentini allora in Messina, Serafino da Fermo et il signor gran mastro di Rodi, che più volte fece opera di tirarlo a Malta e farlo cavalieri; ma egli rispose non volere confinarsi in quell'isola: senzaché pur alcuna volta, conoscendo che faceva male a stare senza l'abito della sua religione, pensava di tornare; e nel vero so io che, quando bene non fusse stato in un certo modo forzato, era risoluto ripigliarlo e tornare a vivere da buono religioso. Quando adunque al tempo di papa Paulo Quarto, l'anno 1557, furono tutti gl'apostati o vero sfratati, astretti a tornare alle loro religioni sotto gravissime pene, fra' Giovann'Agnolo lasciò l'opere che avea fra mano et in suo luogo Martino suo creato, e da Messina del mese di maggio, se ne venne a Napoli per tornare alla sua religione de' Servi in Fiorenza. Ma prima che altro facesse, per darsi a Dio interamente, andò pensando come dovesse i suoi molti guadagni dispensare convenevolmente. E così dopo avere maritate alcune sue nipote fanciulle povere, et altre della sua patria e da Montorsoli, ordinò che ad Angelo suo nipote, del quale si è già fatto menzione, fussero dati in Roma mille scudi e comperatogli un cavaliere del giglio. A due spedali di Napoli diede per limosina buona somma di danari per ciascuno; al suo convento de' Servi lasciò mille scudi per comperare un podere, e quello di Montorsoli, stato de' suoi antecessori: con questo, che a due suoi nipoti frati del medesimo Ordine fussino pagati ogni anno, durante la vita loro, venticinque scudi per ciascuno, e con alcuni altri carichi che di sotto si diranno. Le quali cose come ebbe accomodato, si scoperse in Roma e riprese l'abito con molta sua contentezza e de' suoi frati, e particolarmente di maestro Zaccheria. Dopo, venuto a Fiorenza, fu ricevuto e veduto dagl'amici e parenti con incredibile piacere e letizia. Ma ancorché avesse deliberato il frate di volere il rimanente della vita spendere in servigio di Nostro Signore Dio e dell'anima sua, e starsi quietamente in pace, godendosi un cavalierato che s'era serbato, non gli venne ciò fatto così presto; perciò che, essendo con istanzia chiamato a Bologna da maestro Giulio Bovio, zio del vascone Bovio, perché facesse nella chiesa de' Servi l'altar maggiore tutto di marmo et isolato, et oltre ciò una sepoltura con figure e ricco ornamento di pietre mischie et incostrature di marmo, non poté mancargli, e massimamente avendosi a fare quell'opera in una chiesa del suo ordine. Andato dunque a Bologna e messo mano all'opera, la condusse in ventotto mesi, facendo il detto altare, il quale da un pilastro all'altro chiude il coro de' frati tutto di marmo dentro e fuori, con un Cristo nudo nel mezzo di braccia due e mezzo, e con alcun'altre statue dagli lati. È l'architettura di quest'opera bella veramente e ben partita, et ordinata e commessa tanto bene che non si può far meglio; il pavimento ancora, dove in terra è la sepoltura del Bovio, è spartito con bell'ordine, e certi candellieri di marmo et alcune storiette e figurine sono assai bene accomodate, et ogni cosa è ricca d'intaglio; ma le figure, oltre che son piccole per la difficultà che si ha di condurre pezzi grandi di marmo a Bologna, non sono pari all'architettura, né molto da essere lodate. Mentre che fra' Giovann'Agnolo lavorava in Bologna quest'opera, come quello che in ciò non era anco ben risoluto,

andava pensando in che luogo potesse più comodamente di quelli della sua religione consumare i suoi ultimi anni; quando maestro Zaccheria suo amicissimo, che allora era priore della Nunziata di Firenze, disiderando di tirarlo e fermarlo in quel luogo, parlò di lui col duca Cosimo, riducendogli a memoria la virtù del frate e pregando che volesse servirsene. A che, avendo risposto il Duca benignamente, e che si servirebbe del frate tornato che fusse da Bologna, maestro Zaccheria gli scrisse del tutto, mandatogli appresso una lettera del cardinale Giovanni de' Medici, nella quale il confortava quel signore a tornare a fare nella patria qualche opera segnalata di sua mano. Le quali lettere avendo il frate ricevuto, ricordandosi che messer Pierfrancesco Ricci, dopo essere vivuto pazzo molti anni, era morto, e che similmente il Bandinello era mancato, i quali parea che poco gli fussero stati amici, riscrisse che non mancherebbe di tornare quanto prima potesse a servire Sua Eccellenza illustrissima, per fare in servigio di quella non cose profane, ma alcun'opera sacra, avendo tutto volto l'animo al servigio di Dio e de' suoi Santi. Finalmente dunque, essendo tornato a Fiorenza l'anno 1561, se n'andò con maestro Zaccheria a Pisa, dove erano il signor Duca et il cardinale, per fare a loro illustrissime signorie reverenza. Da' quali signori essendo stato benignamente ricevuto e carezzato, e dettogli dal Duca che nel suo ritorno a Fiorenza gli sarebbe dato a fare un'opera d'importanza, se ne tornò. Avendo poi ottenuto col mezzo di maestro Zaccheria licenza dai suoi frati della Nunziata di potere ciò fare, fece nel capitolo di quel convento, dove molti anni innanzi aveva fatto il Moisè e San Paulo di stucchi, come s'è detto di sopra, una molto bella sepoltura in mezzo per sé e per tutti gl'uomini dell'Arte del Disegno, pittori, scultori et architettori che non avessono proprio luogo dove essere sotterrati, con animo di lasciare, come fece per contratto che que' frati, per i beni che lascerebbe loro, fussero obligati dire Messa alcuni giorni di festa e feriali in detto capitolo, e che ciascun anno, il giorno della Santissima Trinità, si facesse festa solennissima, et il giorno seguente un ufficio di morti per l'anime di coloro che in quel luogo fussero stati sotterrati. Questo suo disegno adunque, avendo esso fra' Giovann'Agnolo e maestro Zacheria scoperto a Giorgio Vasari, che era loro amicissimo, et insieme avendo discorso sopra le cose della Compagnia del Disegno che al tempo di Giotto era stata creata et aveva le sue stanze avute in Santa Maria Nuova di Fiorenza, come ne appare memoria ancor oggi all'altar maggiore dello spedale, dal detto tempo insino a' nostri, pensarono con questa occasione di raviarla e rimetterla su. E perché era la detta Compagnia dall'altar maggiore sopra detto stata traportata (come si dirà nella Vita di Iacopo di Casentino) sotto le volte del medesimo spedale in sul canto della via della Pergola, e di lì poi era stata ultimamente levata e tolta loro da don Isidoro Montaguti spedalingo di quel luogo, ella si era quasi del tutto dismessa e più non si ragunava. Avendo, dico, il frate, maestro Zacheria e Giorgio discorso sopra lo stato di detta Compagnia lungamente, poi che il frate ebbe parlato di ciò col Bronzino, Francesco San Gallo, Amannato, Vincenzio de' Rossi, Michel di Ridolfo, et altri molti scultori e pittori de' primi, e manifestato loro l'animo suo, venuta la mattina della Santissima Trinità, furono tutti i più nobili et eccellenti artefici dell'Arte del disegno in numero di 48 ragunati nel detto capitolo, dove si era ordinato una bellissima festa, e dove già era finita la detta sepoltura e l'altare tirato tanto innanzi, che non mancavano se non alcune figure che v'andavano di marmo. Quivi, detta una solennissima messa, fu fatta da un di que' padri una bell'orazione in lode di fra' Giovann'Agnolo e della magnifica liberalità che egli faceva alla Compagnia detta, donando loro quel capitolo, quella sepoltura e quella cappella; della quale, acciò pigliassero il possesso, conchiuse essersi già ordinato che il corpo del Puntormo, il quale era stato posto in un deposito nel primo chiostretto della Nunziata, fusse primo di tutti messo in detta sepoltura. Finita dunque la Messa e l'orazione, andati tutti in chiesa, dove in una bara erano l'ossa del detto Puntormo, postolo sopra le spalle de' più giovani, con una falcola per uno et alcune torce, girando intorno la piazza, il portarono nel detto capitolo; il quale dove prima era parato di panni d'oro,

trovarono tutto nero e pieno di morti dipinti et altre cose simili. E così fu il detto Puntormo collocato nella nuova sepoltura. Licenziandosi poi la Compagnia, fu ordinata la prima tornata per la prossima domenica, per dar principio, oltre al corpo della Compagnia, a una scelta de' migliori e creato un'Accademia, con l'aiuto della quale chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando. Giorgio intanto, avendo di queste cose parlato col Duca, e pregatolo a volere così favorire lo studio di queste nobili arti, come avea fatto quello delle lettere, avendo riaperto lo Studio di Pisa, creato un collegio di scolari e dato principio all'Accademia fiorentina, lo trovò tanto disposto ad aiutare e favorire questa impresa quanto più non arebbe saputo disiderare. Dopo queste cose avendo i frati de' Servi meglio pensato al fatto, si risolverono, e lo fecero intendere alla Compagnia, di non volere che il detto capitolo servisse loro se non per farvi feste, uffici e seppellire, e che in niun altro modo volevano avere, mediante le loro tornate e ragunarsi, quella servitù nel loro convento. Di che avendo parlato Giorgio col Duca e chiestogli un luogo, Sua Eccellenza disse avere pensato di accomodarne loro uno, dove non solamente potrebbono edificare una Compagnia, ma avere largo campo di mostrare, lavorando, la virtù loro. E poco dopo scrisse e fece intendere per Messer Lelio Torelli al priore e monaci degl'Angeli che accomodassono la detta Compagnia ['n]del tempio stato cominciato nel loro monasterio da Filippo Scolari detto lo Spano. Ubbidirono i frati, e la Compagnia fu accomodata d'alcune stanze, nelle quali si ragunò più volte, con buona grazia di que' padri che anco nel loro capitolo proprio gl'accettarono alcune volte molto cortesemente. Ma essendo poi detto al signor Duca che alcuni di detti monaci non erano del tutto contenti che là entro si edificasse la Compagnia, perché il monasterio arebbe quella servitù, et il detto tempio, il quale dicevano volere con l'opere loro fornire, si starebbe, quanto a loro, a quel modo, Sua Eccellenza fece sapere agl'uomini dell'Accademia, che già aveva avuto principio et avea fatta la festa di San Luca nel detto tempio, che, poiché i monaci, per quanto intendeva, non molto di buonavoglia gli volevano in casa, che non mancherebbe di proveder loro un altro luogo. Disse oltre ciò il detto signor Duca, come principe veramente magnanimo che è, non solo voler favorire sempre la detta Accademia, ma egli stesso esser capo, guida e protettore, e che per ciò crearebbe, anno per anno, un luogotenente che in sua vece intervenisse a tutte le tornate. E così facendo, per lo primo elesse il reverendo don Vincenzio Borghini, spedalingo degl'Innocenti. Delle quali grazie et amorevolezze mostrate dal signor Duca a questa sua nuova Accademia fu ringraziato da dieci de' più vecchi et eccellenti di quella; ma perché della riforma della Compagnia e degl'ordini dell'Accademia si tratta largamente ne' capitoli che furono fatti dagl'uomini a ciò deputati et eletti da tutto il corpo per riformatori, fra' Giovann'Agnolo, Francesco da San Gallo, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Michele di Ridolfo e Pierfrancesco di Iacopo di Sandro, coll'intervento del detto luogotenente e confermazione di Sua Eccellenza, non ne dirò altro in questo luogo. Dirò bene, che non piacendo a molti il vecchio sugello et arme o vero insegna della Compagnia, il quale era un bue con l'ali a giacere, animale dell'Evangelista San Luca, e che ordinatosi, perciò che ciascuno dicesse o mostrasse con un disegno il parer suo, si videro i più bei capricci e le più stravaganti e belle fantasie che si possino imaginare. Ma non perciò è anco risoluto interamente quale debba essere accettato. Martino intanto, discepolo del frate, essendo da Messina venuto a Fiorenza, in pochi giorni morendosi, fu sotterrato nella sepoltura detta, stata fatta dal suo maestro; e non molto poi, nel 1564, fu nella medesima con onoratissime essequie sotterrato esso padre fra' Giovann'Agnolo, stato scultore eccellente, e dal molto reverendo e dottissimo maestro Michelagnolo publicamente nel tempio della Nunziata lodato con una molto bella orazione. E nel vero hanno le nostre arti, per molte cagioni, grand'obligo con fra' Giovann'Agnolo, per avere loro portato infinito amore, et agl'artefici di quella parimente. E di quanto giovamento sia stata e sia l'Accademia, che quasi da lui, nel modo

che si è detto, ha avuto principio, e la quale è oggi in protezione del signor duca Cosimo e di suo ordine si raguna in San Lorenzo nella Sagrestia Nuova, dove sono tant'opere di scultura di Michelagnolo, si può da questo conoscere, che non pure nell'essequie di esso Buonarroto, che furono, per opera de' nostri artefici e con l'aiuto del principe, non dico magnifiche, ma poco meno che reali, delle quali si ragionerà nella Vita sua, ma in molte altre cose, hanno per la concorrenza i medesimi, e per non essere indegni accademici, cose maravigliose operato: ma particolarmente nelle nozze dell'illustrissimo signor principe di Fiorenza e di Siena, il signor don Francesco Medici, e della serenissima reina Giovanna d'Austria, come da altri interamente è stato con ordine raccontato, e da noi sarà a luogo più comodo largamente replicato. E perciò che non solo in questo buon padre, ma in altri ancora de' quali si è ragionato di sopra, si è veduto e vede continuamente che i buoni religiosi (non meno che nelle lettere, nei publici studii e nei sacri concilii) sono di giovamento al mondo e d'utile nell'arti e negl'esercizii più nobili, e che non hanno a vergognarsi in ciò dagl'altri, si può dire non essere per aventura del tutto vero quello che alcuni, più da ira e da qualche particolare sdegno che da ragione mossi e da verità, affermarono troppo largamente di loro: cioè che essi a cotal vita si dànno, come quegli che per viltà d'animo non hanno argomento, come gl'altri uomini, di civanzarsi. Ma Dio gliel perdoni. Visse fra' Giovann'Agnolo anni 56, e morì all'ultimo d'agosto 1563.
FINE DELLA VITA DI FRA' GIOVANN'AGNOLO MONTORSOLI, SCULTORE.

1.3.
Giani 1618-1622, II, 1622, cc. 136v-137r.

[p. Ioanis Angeli Montursii scultoris opera et obitum].
P. Ioannes Angelus Michealis Montursius peregregius statuarius et architectus clasissimus. Novitio Florentia et Roma, in quibus nobilissimis civitatibus iussu Clementis VII complures statuas seu veteres restauravit, seu novas ex marmore elegantissime sculpsit et licet eo tempore vigesimum sextum ageret annum, maiores tamen superasse, uno re affirmant omnes huius artis periti. In statua vero S. Cosmi (quae hactenus in Sacrario novo S. Laurentii de Florentia conspicitur) antiquos aequasse concludunt; cuius viti fama cum ad illustrissimum Andream Aurias pervenisset, venerabilem ac magnificam Ecclesiam, quam ad honorem S. Matthaei aedificandam Ianuae proposuerat, ipsius arti dimittit, ac sepulcrum amplissimum, in quo ossa erant reponenda, construendum demandat, quod cum Serenissima Respublica Ianuensis intueretur architectum generalem totius ditionis constituit et statuam illorum singulorum oculis admirandam, quae adhuc ante fores publici Palatii reperitur, conficiendam imponit; ibique statuam S. Ioannis Evangelistae miro artificio elaboravit, quae in choro Cathedralis Ecclesiae ab omnibus conspicitur; quae omnia cum mirabili artificio ad finem perduxisset. Nobilissima familia Sanazaria Neapolitana, quae tenebatur monumentum erigere, in quo cineres sapientissimi Iacobi Sanazarii conquiescerent, item ei in Ecclesia nostra Mergelinae faciendum statuit. Quo opere suscepto, an gloriam sculpturae attulerit, testi est inter coetera lapis ille momoreus quadrangularis, quo methaphorice opuscula eiusdem Iacobi poetae declaravit. Fama illius Siciliam usque diffusa propterea populi illi praesertim Messinae civitatis magistratus, illuc eum non mediocri proventu deducunt; nec profecto sua ipsorm opinio eos fefellit, turrese nim munitissimas contra Turcas aedificandas studuit, Civitatem fortissimis moenibus, cicumdedit novam Cathedralem Ecclesiam a fundamentis erexit, quam duodecim sacellis in honorem duodecim Apostolorum decoravit; ibique elegantissimam D. Petri Apostol. statuam miro artificio struxit. Duobus insuper fontibus elegantissime sculpsit urbem decoravit, quae ne ingratitudinis vitio denigrata existimaretur, tantum Patrem inter alios Cives adscribit, quod licet sibi periucundum fuisset,

propriam tamen patriam ac gratissimos fratres revisere magnopere exoptabat, quapropter fine his imposito, inde discedit, ibidem alumnum relinquens. Cum vero era pauperes pientissimus sempre extitisset, Neapolim perveniens Hospitali (infirmis penitus destitutis) quingentos nummos aureos libentissime donat et alios quingento Hospitali D. Annunciatae de Florentia pervenit. Ut ibi domino serviens, his, quae tantum ad salutem animae conducunt operam navaret, sed cum magnificus D. Iulius Bovius de Bononia ut iam dicebatur, aram marioem Servorum Bononiae construendam hoc tempore curaret, patrem istum exorat, ut tale opus faciendum assumat, cui morem gerens munus hoc libentissime suscepit et per duos annos elegantissime illud absolvens, stupore non modico cuncotos affecit quo demum egregie peracto Florentiam reversus ea spe, ut opus illius fontanae, quae in foto Ducali modo visitur, sibi conficienda traderetur, cuius etiam exemplariam aggressus fuerat, quando invidentium quorudam ipsius gloriae studio, opus ipsum alteri elabroandum cessit. Interim propiis sumptibus sacellum, quod est intra septa conventus D. Annunciatae magnifice exornat, atquae ad honori Sanctissimae Trinitatis decernit, illudue (ut alias diximus) de patrim consensu Achademiae vulgo del disegno nuncupatae, quam ipse hoc eodem tempore instituerat, assignavit; bonorum denique operum repletus civitatem sanctam artificio divino aedificatam ingreditur annum 64 suae aetatis agens et in eodem sacello ingenti patrum dolore, atque Achademicorum iactura non modica, reconditur. Funus eius multi praeclari viri sua praesentia associarunt, inter quos multi sculptores et pictores per suas vices feretrum psalentibus nostris, aliisque regularibus patribus, super humeros deportarunt et m. Michelangelus Naldinius, qui correcto(r) ipsius Achademiae et priore Coenobii Annunciatae, cuius etiam consilio imagines et picturae cum tota structura ipsius Capituli perfectae fueran(t), de eius laudibus orationem habuit, paesentibus inter alios Vincentio Borghinio xenodochii Innocentium praefecto, Ugolino Griffonio magno Altopassi praeceptore et Cosmi ducis primare a secretis, ac insuper Ludovico Beccatelio Archiepiscopo Ragusino. Haec vero memoranda patrum nostrorum eo libentius enarramus, qui ad eundem habitum idem institutum eandemque professionem hoc anno die 6 Martii Deo et gloriosa eius Matre auspicibus, ante undecimum aetate nostrae annum admissi fuerimus. Quamvis eiusmodi praeclaris viris longe impares animo tamen eiusmodi aliorum virtutis extollendae et gratitudinis exhibendae nequaquam segniores.

1.4.
BNCF, Conv. Soppr., A.IX.1485, ff. 195r-195v.

111. Joannes Angelus Montursi Florentinus, non immerito inter illustres huius Ordinis viros reverendus, quod in arte sculptoria nemini servandus, parvos vero pares habuerit, id testari possunt opera ipsa Genuae, Panormi, Bononiae, Messinae, Florentiae, Neapoli et Romae exulta. Obiit Florentiae 1563.

1.5.
Giacinto Alberti, *Selva letteraria*, BNCF, Conv. Soppr., A.VI.1257, f. 63r.

Fra Gio. Angelo Lottini [*sic*, ma sta intendendo Gio. Angelo Montorsoli]. Scultore eccellentissimo e in tutte le scienze celebre. Fu pittore, architetto, cosmografo e nelle principali città dell'Italia anco in oggi vedonsi le di lui maravigliose operationi, come l'altare de' Servi di Bologna e molt'altre cose prodigiose per l'arte. Instituì la celebre Accademia de' Pittori in Firenze e carico di gloria cessò di vivere nel 1578 [l'evidente errore della data morte indica la poca cura nella stesura di questa biografia].

2. Lettere di Stefano Bonucci a Giorgio Vasari

2.1.
Stefano Bonucci in Bologna a Giorgio Vasari in Roma, 2 giugno 1571.
ASA, AV, 9, ff. 38r-38v, 45r-45v.
Bibliografia: Frey 1930, pp. 586-587.

Molto Magnifico Signor mio.

Se bene i continui viaggi m'hanno tenuto sempre in exercizio, et per essermi io volsuto ritrovare in persona a tutti li capitoli provinzali, che saranno sei, quando saranno finiti, mi è bisognato maxime da pasqua in qua quasi ogni giorno andare girando, tal che sono stato forzato intermetter lo scrivere a Vostra Signoria. Nientedimanco non mi sono mai scordato di lei, ch'io non gli habbi esiderato e pregato ogni bene et ogni suo contento, sapendo, in quante occasioni effettualmente ella habbi dimostro d'amarmi; et forsi ancora più l'haria dimostro, se io fussi stato in Roma in questo tempo, che vi è stata lei, benché il padre procuratore dell'ordine nostro m'abbi avisato, Vostra Signoria avere talvolta auto ragionamento di me dove bisognava. Del che infinitamente la ringrazio. Io partirò da Bologna fra dua giorni et traversarò l'alpe di Pistoia, dove farò il capitolo di Toscana; poi verrò a Fuligni a far l'ultimo e per San Pietro, piacendo a Dio, sarò in Roma. E se vi trovarò Vostra Signoria, ne ringraziarò Dio. Se sarà partita, forsi che la raffrontarò in qualche altro luogo; e spero, che quando la si licenziarà da Sua Santità, dalla quale è tanto volontieri ascoltata, li racomanderà il suo tanto amorevole compatriotta e servitore.

Et io, come suo obligatissimo, pregarò Nostro Signor Dio, che la conservi sana et in sua grazia et adempia i suoi onesti desiderii. Et li bascio la mano.
Di Bologna il 2 di giugno del '71.
Di Vostra Signoria afezzionatissimo servitore
Fra' Stefano d'Arezzo, Generale de Servi.

2.2.
Stefano Bonucci in Roma a Giorgio Vasari in Firenze, 13 giugno 1572.
ASA, AV, 9, ff. 39r-39v, 44r-44v.
Bibliografia: Frey 1930, pp. 683-684.

Molto Magnifico Signor Cavalieri, Signor mio colendissimo.

Se io, essendo in Bologna, non avessi auto da far assai a Faenza, Cesena e Rimini, arei senza dubio, volendo andar a Roma, fatto il viaggio per Fiorenza per basciare la mano ai nostri gran signori e ragionare familiarmente con Vostra Signoria. Et se l'avessi auto ancora qualche dispiacere della morte del passato pontifice, mi sarei ingegnato come amorevole, ch'io li sarò sempre consolarla e mantener in lei verde la speranza di dovere conseguire il premio delle sue onoratissime fatighe, fatte in Roma, quali, sono certissimo, saranno riconosciute da chi debbe e può. È vero, come lei scrive nella sua, ch'el nipotino ha fatto perdita segnalata; perché volendo quel santo vechio star nella sua promessa, qualche gran bene gli era preparato.

Ho ritrovato qua in Roma ogni cosa mutata. Basciai il piede a Sua Santità, subito ch'io giunsi; et dimostrò vedermi volontieri. Fui acarezzato dal cardinale Buoncompagno et dal signor castellano assai; in Bologna dal fratello di Sua Beatitudine fatto molte offerte: talché se io non fussi frate de'

Servi, Aretino, et non sapessi, quanto il mondo sia fallace, mi saria potuto venir qualche poco d'albagia nella testa. Molti vanno chimericando, et io per giocare al sicuro voglio star ne' miei termini, il tutto rimettendo in Dio, non mancando a se stesso fino a un certo segno. Ho questa consolazione, che 'l papa e tutti i suoi mi conoscano e hanno sempre mostro d'amarmi: quello abbi da esser, Deus scit.

Se con qualche commodità vi paresse a proposito basciar la veste in nome mio a loro Altezze, vene priego. So bene, che l'illustrissimo cardinale de Medici mi ha fatto una accoglienza et offerte da sua pari et da quel principe grande che è.

Non vi do nuove, perché non avete bisogno, stando apresso di chi voi state; et poi non ci attendo. Mi racomando, che non voglio tediarvi per questa prima lettera. Salutate il capitano Bombaglino et amatemi, che io pregarò, Nostro Signor Dio vi conservi e vi dia ogni contento.
Di Roma il dì 13 giugno 72.
Di Vostra Signoria affetionatissimo servitore
Il Generale de Servi.
Al Molto magnifico Signor Cavalieri, il Signor Giorgio Vasari d'Arezzo, Signor suo osservandissimo. Fiorenza.

3. Lettere di Anton Francesco Doni sul comportamento dei religiosi

3.1.
Lettera a Bonaventura da Brescia [Bonaventura Torrigiani OFM] sulle qualità dei frati (o il caos)
Piacenza, 18 gennaio 1543
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Scritti varii*, a cura di Fernando Palazzi, Genova, F. Formiggini editore, 1913, pp. 121-123.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 380 n. 3.

Lettera a frate Bonaventura Torrigiani, sopra il buon tempo che esso frate aveva, con buona grazia della sua regola.

L'amicizia mia è pur su un pezzo, e sono stimato assai bene. Ho pratica delle centinaia di persone: chi mi presenta, dona, promette, e ha di grazia la benevolenza mia. Con tutto ciò m'è venuto alcuna volta fantasia di farmi frate e far la vita vostra, et in ogni modo son deliberato di farlo. Perché, la prima cosa, voi avete una camera che pare uno alloggiamento d'un principe: ha più camere, scrittoj, loggie, sale e spicchi che la cupola di Santa Maria del Fiore, un giardino delle sei fontane, cedri, aranci, limoni, melangole, palme, olivi, lauri, ginepri, uve, frutti et erbe di tutte le sorti, uccelli di varie maniere, musiche e servitori in chiocca. Puzzate poi di buono più che Ciano profumiere; tanto che voi sete frate alla cappa et alla poltroneria, e signore e gentiluomo alla borsa, non pure alla magione. Il mattutino, mi cred'io, non vi fa male allo stomaco; né le lettere, secondo ch'io intendo, vi guastano la complessione. Statevi poi con la bocca baciata sulle pappardine: avete una dozzina di divote che v'impinzano come salsiccia, ora presentandovi una tortina, quando portandovi dieci berlingozzi, talora donandovi un piatto di crespegli, una stiacciata infogliata, insalatina e fiori monachini, senza il pan buffetto e il moscatello e, secondo i tempi, quei vinetti che brillano nel bicchiere, pollastrini, composte e confezioni a furia, con l'uova fresche che volano. Non è forse questa una vita felice? Voi le ristorate poi col dire: «Io prego sempre per voi nella messa e nella compieta».

Guarda che voi andaste una volta in chiesa, che non vi spruzzaste d'acqua benedetta il viso con tre croci, e cavandovi due dita di scaperuccio, per riputazione della gravità sotto specie di santità! Per ingannare le sciocche e curiose pizzoccherette leggiere di cervello, gettate le ginocchia innanzi a qualche San Gherardo di Villamagna o il Beato Bernardino, con un travolgimento d'occhi, con un torcimento di collo e talvolta un appassionato sospiruzzo; e arrivate loro innanzi con un *Deo gratiasse* (e mi pare di vederle le sgraziate, quando elle dicono *Benedicite*, e voi fate un crocione da volpone). Oh, buon per il vostro corpo! della anima non so. Darete loro a credere che vi è apparito in visione Iddio scruciato con la cristianità, e annunzierete guerre, peste (a vobis!) e mille mali; conterete appresso una invenzione d'un miracolo; e come elle lasciano giù la lacrimetta, le sono bell'e impaniate, e ne le mandate a casa gonfie di santità. Eccoti per una divota un poco di moneta per le messe delle grazie, e perché Dio la guardi dalle disgrazie. Eh? voi ghignate e porgete la mano come fanno i medici. Gne ne fosse, eh, frate Bonaventura mio! Darete loro in ricompensa un breve, da tenere al collo contro il mal della madre, che se lo facciano appiccare a digiuno con filato di fanciulla vergine. Sapete ch'io so che ve ne ridete poi del dare ad intendere loro tante baggiane. Sete anche mezzo medico d'erbe e di parole; e sopra tutto voi v'attenete a certi vantaggi che, a raccontarli mezzi, troppo lungo sarebbe il mio dire. O vita felice, o vita santa, o vita di Paradiso, s'io avessi degne lodi da commendarti, mai sazia non se ne vederebbe la voce mia. Godetevi dunque tanta felicità, da poi che io non posso goderla. Ma io potrei forse non vi scrivere un'altra volta, chè io vi dirò (come monna Tessa) di veduta con queste mani; perché io ho un gran capriccio di vestirmi del vostro disordine.
Di Piacenza alli 18 di gennajo 1543.

3.2.
Lettera a Messer Bartolomeo
Piacenza, 31 luglio 1545
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 340-342 (datata come Venezia, s.d.).
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 384 n. 148.

A Messer Bartolomeo.

A, quanto io vi diceva; non andate a stare con altri; state da voi non vi lasciate sottomettere a servir donne, o io ne farò bene: ella è galante signora, che sarà per un'anno; io farò pure questa amicitia col cantare, et col sonare, che à un bisogno mi valerà assai; oltre che mi useranno cortesia, io non voglio negare ch'ella non sia signora; et non vi meriti, et accarezzi; et faccia tutti i beni del Mondo. Statevi a casa con vostra madre ser huomo; et lasciate ire ogni fumo. che meglio è una fetta di pane secca con pace, che una abondanza con mille stranguglioni: disse Salomone. Tutto questo io ve lo diceva; et voi non mi credevate. hora voi mi scrivete ch'io sono stato Propheta: et io vi dico, che sarò plusquam Propheta. Perché anchora e vi verrà il resto delle altre cose, ch'io vi dissi, che sono peggio. Et io vi voglio hora mettere in scritto quel, ch'io vi diceva à bocca. Prima voi mi scrivete, che per duo mesi Beato chi vi poteva accarezzare, et tutto quello che voi dicevate era ben detto. Volta la carta, ogni parola puzza: ogni cosa che si fa è mal fatta; e una. Del rispettato, Signor sì, Signor nò; Messer sì, messer nò; Reverendo quà, Reverendo là: hora, o Sere, o Sere del Diavolo, et due; oh buona persona, o buon Sere; un parlar modesto, et un costume honorato. Passato quattro mesi; O che ciera di Cattivo, guarda la gamba, questi che tu vedi cosi cheti Dio me ne guardi, pensi tu che se ella li venisse bene, che la facesse à? che dite del nostro Sere? Et tre. Oh io non voglio che si parta mai più di casa: chi può migliorare? questo lascia star le Donne; questo tutti gli altri vitii: non giuoca; non

è goloso; non tien se non compagnie virtuose, Costumate et da bene: mai più se ne troverebbe un simile: sempre intorno alle virtù, volta. Questo Sere è una Gatta morta: e sa bene egli, quando bisogna fare i fatti suoi, so ch'egli è astuto, guarda che mai non habbiamo potuto acchiapparlo fu'l fatto. Seri ah di questa sorte: e mi pare mille anni, che sia finito il tempo. E si tiene in Casa trenta anni un Sere, et poi non si Conosce. Hora Sere Bartolomeo mio, dico che voi mi crediate questo avanzo. Non vi dissi io anchora; che e vi toglievano per non poter far altrimenti? Et come e s'appresserebbe il fine della servitù voi rimarreste in rotta? si ch'io ve lo dissi messer sì Ser Pecorone, Fagiuolo Condito. Voi vi sete pure servito sempre da voi. Io v'ho pur detto, ch'ella havrebbe si poca discretione; ch'andreste tal volta con la Carretta. Voi mi giurate che mai non havete detto una messa: che non habbiate aspettato il fornire delle leggiadrie de' Ricci, delle pezzette, delle lavature. Stà bene; ma io mi son riso più che v'habbiate havuto a conciar gli Altari, lavar l'ampolle, nettare i Candelieri, apprendere il lume, pararvi, et servirvi la messa da voi; il Verno a diciotto et dicianove hore: la State à tredici et quattordici: Oh Ser Lumaca non diceva io? che troverebbono la causa del Prezzemolo per romperla con voi? et che non si dilettano d'accarezzare virtuosi? tutto vi torna in Capo; et non si ricordano non havervi mai havuto riverenza; ma non l'havendo a CHRISTO, non mi maraviglio, perché mi dite; che s'hanno fatto familiare il Sacramento, e'l dir messa in Casa; che si fanno beffe, et di voi, et de Santi, et della Vergine MARIA, non pur a buoni portamenti vostri. Hor lasciate la servitù d'una simil Genia; c'hanno messo il Corpo a scotto delle vanità, et l'anima in preda delle sporcherie, vivete delle vostre virtù sotto il governo d'un'huomo et lasciate simili Donne Superbe, Arroganti, et Maligne in mano dell'opinion loro, perché elle si tengono Grandi, Nobili, Ricche, Virtuose, et da bene; et poi non solamente mancano di queste buone parti, ma le lasciano le migliori; la Cortesia, il Costume, et la Realtà, et perché ogn'uno con loro usa adulatione se lo credono, et cosi son la Favola delle genti, e'l Vituperio del sesso; or fate quel, ch'io vi scrivo non vi acconciate mai più con Donne, se voi non potete dar loro cinquanta mazzate ogni dì; altrimenti perderete il tempo, il servire, la virtù, la gentilezza, il Corpo et l'Anima, fate a mio senno Sere; intendetemi Sere; et ubiditemi Sere guastagnocchi, ch'io vi sono amico, et mi vi raccomando. Di Vinegia.
'l Doni.

3.3.
Lettera al Predicatore
Piacenza, 18 febbraio 1543
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 124-133.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 380 n. 12.

Al Predicatore

Chi v'ha insegnato à stracciare i Poeti, et ricuscire la chiesa? io ho sentito le vostre facetie sopra quel legnaccio, dove mi somigliavate un ciurmator colerico, che venda la rotta di monte murlo, et non la possa spacciare. Io vi voglio fare una mezza predica, hora che mi monta il capriccio, nella quale intendo favellare à voi solo lasciando stare tutti gli altri, perché io gli tengo huomini da bene, ne di questo si piglino meraviglia che sempre fu et sarà che fra la moltitudine delle genti sempre gli è qualche cattivo o qualche ignorante cosi protesto dir solo à voi, et perché voi sete nella infirmità incurabile dell'ignoranza, il primo di quaresima vi do il digiuno; cio è la dieta: perche cosi vuole il Papa medico delle anime. Egli sarà il Cirusico spirituale, et io il Fisico temporale. Però il secondo dì seguita il Centurione col suo servo ammalato; che bisogna Christo lo guarisca. Io à voi tocco il polto,

et trovovi infermo gravemente: pure la passo, et di leggiero. Il Venerdi è forza per carità, come comanda il vangelo, ch'io vi torni à vedere. Ma sabbato cosi come la nave era agitata da i venti, come perduta anch'io pensava havervi perduto. Et stando in questa fantasia vi ritrovai col Diavolo à disputare: et vi sentì dire cose fra Macheron mio senza sale cose ladre da far cadere Domenedio da quel pinnacolo del Tempio per le risa; e'l Diavolo cavarsi di dosso quella cappa da frate, che sì havea messo per tentare Christo, e sfratarsi per dispetto. Dove trovasti voi mai fra spazza cucina, in tutta la scrittura sacra, che'l Diavolo; il qual vi porti via fosse frate, romito, corriere, Imperatore, ò mago? egli è ben vero che non si trova onde siano derivate le cappe e i capucci da frati; come bene scrive l'Agrippa dichiarando la sentenza, che fu data dal pontefice per la confusione ch'era fra i monaci: la cui opinione era, che il loro capo andasse vestito di nero; gli altri volevano di bianco, Et ben che si ricercasse non solo le moderne et storie et pitture, ma l'antiche: ne mai altro si trovò salvo il Diavolo cucullato in vecchissima pittura et antica, che tantava Christo nel deserto. Ma questo non fa per voi; per esser'in arbitrio del pittore il quale ha licentia come il poeta di far come à lui piace. Dironvi bene fra Tafano che sono stati due Adam, un terreno un celeste; come scrive san Paolo. al primo Adam Iddio diede tre precetti; il primo di carità, quando gli disse; d'ogni legno del Paradiso mangierai: il secondo di speranza; notificandogli che del legno del bene et del male non mangiasse: doveva sperare Adam in queste parole: il terzo fu di fede; affermandogli che in qualunque hora ei ne mangiasse, e morrebbe. Venne il serpente; et persuase che non devessero ubbidire cosi ogni cosa, ò tener per fermo: ma ch'ogni volta ch'esso mangiasse di quel frutto e sarebbe eguale à Dio. Tentollo in forma di serpe: che tanto è scritto dallo Spirito Santo: in altro modo non si legge. Alzossi il cervello d'Adam per sentire quela parola di esser pari à Dio: et mangiò del vietato frutto. A me pare che peccasse di superbia, et non di lussuria come voi diceste macinando Scotto con tante difintioni. Favellate à risolutioni, et christiane, non sofistice. Tanto che Adam havendo fatto contra carità speranza et fede, bisognò che'l secondo Adam; che fu Christo, operasse il simile per lo contrario d'Adam. Hora udite, et leggete sanamente, frate da sonar pentole et paiuoli, più tosto che da predicare, e notate ben con quel cervellaccio da rugioloni, Il Diavolo; il quale è Pedante de vostri costumi, stava perplesso se Christo era Doi o huomo: ne poteva certificarsi; perché haveva visto Mosè et Helia; ch'eran pur'huomini, fare il simile digiuno. dall'altro canto sapeva Christo esser nato di Fanciulla Vergine senza macchia inanzi, in parto, et dapoi; qual'oro in foco ardente, che nulla si disfà, ma più s'affina. I miracoli poi gli erano palesi: et noto anchora che battezzandolo Gio. Battista d'apersero i Cieli, et la voce d'Iddio sonò per tutto l'universo; questo è il mio figliuolo diletto, nel quale io mi son compiaciuto. O questo spezzò il capo al Diavolo o questo gli aviluppò il cervello. Poi voltandosi per la velenosa memoria si ricordava haver Christo havuto il latte, patito, fame, fede, caldo, et freddo: et messosi il mantello de lo inganno con una certa astutia serpentina andò à trovare il riformator del tutto, conservator del bene, amator dell'huomo, donator della salute, perpetua misericordia, et redentor eterno. Ma notate scanna polmoni, inghiotitor d'ova marcie, guasta quaresima, che l'evangelista parla molte volte di Christo come d'huomo, et molte volte come d'Iddio, et tal hor Dio, et huomo. Mandatevelo à memoria, intelletto di testuggine. In questa maniera, Christo dice; io e'l padre siamo uno; qui si mostra la Divinità. In un'altro luogo; il Padre è maggior di me; qui fà nota l'humanità. Non vi dico i Capi per essere voi letteruto. San Paolo che intendeva ben Christo conferma quel, ch'io ho detto, scrivendo; benché ei fosse in forma d'Iddio, non come rattore dell'honore del Padre, opero in questo mondo: ma se medesimo abbassò, pigliando forma di Servo. Ecco già il contrario d'Adam primo. Quello per disubbidienza rovinò; questo per ubbidienza reedifica. Il Vangelo adunque in questo luogo parla di Christo come d'huomo; et essendo condutto nel deserto et havendo come huomo fame, il Diavolo conobbe il tempo, et lo trovò con questa involtura; pensando

di fare come col primo, toccando il primo passo della fede: et gli dice, povero huomo tu se stato quì in questo deserto à stentare: e mi sà male che tu non ti conosca. Tu pensi che quelle parole, che tu sentisti sopra il fiume fossero vere. Et non è nulla; che la fu voce finta. Et che sia vero, qual'è quel Padre, c'havesse un figliuolo, come sei tu, che lo lasciasse morir di fame [p. 128]? aspetti forse che quella voce ti mandi i Corvi col pane, come ad Helia? tu puoi molto aspettare. Ma se pure ti credi esser figliuol d'Iddio fa questo miracolo (o astutia infinita) dì, che queste pietre diventino pane. Vedi vedi, come bene è lo voleva levare d'havere fede in Dio, et farlo insuperbire della sua potenza. Ma Christo in una parola gli volse mostrare ch'al popolo d'Israelle nel deserto era mancato la provisione, et la farina, et la speranza, onde haverne, quegli cibò di manna, et gli rispose; non nel pan solo vive l'huomo, ma d'ogni parola, che procede dalla bocca d'Iddio et stette saldo in fede, non si elevando in fumo di grandezza. Giuntosi à cattivo passo, il Serpente si partì confuso; ma non stè molto che ritornò; et accompagnatosi sopra il sommo dell'altezza del tempio gli disse; io son mezzo perduto che tu non ti voglia conoscere. Tu tieni per fermo che quella voce fosse di tuo padre; et ti fai figliuolo d'iddio; hora fa questo, et guadagnerai anchora me (ei voleva pur certificarsi se egli era Dio) et dicegli gettati giù di questo luogo: che se sarà vero è scritto, che verranno gl'Angeli, et ti terranno, che tu non ti farai pur mal'a un sol piede. Havete voi visto fra goffo d'oro in oro ch'anchora i tristi allegano la Biblia, si, ma non à proposito; perché il salmo è scritto per un giusto, et mostrando Christo intenderla meglio di lui, et confonderlo, et fargli à sapere che teneva ferma speranza nella Divinità, gli rispose; egll'è scritto (rendendogli scrittura per scrittura) non tenterai Iddio Signor tuo: ch'egli è pazzia, dove sono i mezzi humani cercar vie fuor di ragione. Se v'erano le scale da scendere à che fine gettarsi? insegnate qui a quegli, che dicono; se Dio vorrà io camperò o morrò; facendosi beffe delle medicine; et cosi dell'altre simili cose. Orsa se'l Diavolo non fa in tre paci, e non ne sarà nulla. Vassene la terza volta tenendosi più che fermo che fosse huomo che altro. Et pensa hora farsene certo, et ritrovatolo lo mena famigliarmente sopra un monte altissimo, et gli dice, a me basta figliuol mi solo, che tu mi riconosca per padre. Et che sia il vero, guarda queste parti del mondo. Et fatto vedere à quel che vedi'l tutto le quattro regioni, affermandogli, io ti farò Signor de l'universo; darotti tutti i regni; ne altro voglio da te salvo che con l'atto esteriore notifichi l'interiore; un poco d'humiltà. Adunque figliuol mio in ricompensa di tanto dono inginocchiati, et adorami. Ecco contra il terzo precetto. Et gli da dell'incenso, c'hoggidì si pigliano gli huomini, pensando hora di farlo scostare dalla parola di Dio, et scancellare in tutto quella parola sopra del fiume Giordano: ma rimase ingannato. Perché Christo prese quell'arme, che debbe pigliare ogni christiano: et gli mostrò l'errore, et la superbia sua, l'inganno, e'l tradimento: rispondendogli di Divina potentia, tu sai ben che tu non sé Dio et io non ho d'adorar te, ma è scritto, il Signor Dio tu adorerai, et à quel solo servirai. Scoperta la sua malitia, chiarita la fraude, aperto il suo veleno, fu sforzato dalla parola di Dio à confondersi et risolversi in tenebre. Subito apparvero gli Angeli à ministrare al Signore. Che direte voi huomo da busse, dottor da sculacciate, et predicator da scapezzoni, s'io v'ho mostro una dichiaratione, che ne voi, ne quanta dottrina imparaste mai la disse, o la trovò, che è la verità risoluta in quattro parole, senza i vostri aggiramenti di Nicolò dalla Ribeca alla distintion del Castrone, digestion della Pecora? chi potesse vedere le risa che voi fate quando ci date a intendere quelle pappolate, que sogni, quelle chimere, che voi v'imaginate in quelle zucche affumate dal vino, et dal ventre pien di minestra, stabilirebbe, il tener con que forami tre braccia di panca in capo di tavola con una moltitudine attorno d'adulatori et d'ingannatori del mondo, che tutti vi fanno noto quel, che gli è paruto di buono in voi ignoranti. Quel dice, e fu buono quell'essempio da far ridere le genti che dormivano. Quell'altro la fu bella inventione quella favola. L'altro, e mi piacque quella villania, che voi havete detto. Quell'altro mi è gustato, quando voi eravate in colera, et gridavate si forte. O povera Christianità senti avillupamento di besti,

et di persone, paglia paglia, peverada di bue mia dolce. A questa confusione voi alzate la coda, et tornate l'altra mattina sul legniaccio, et dite cose da far farneticar le tignole, et spaventare i funghi. Et sapete che cose? io volto carta, et scriverovvi quel, che disse quella Santa bocca da turargnene con una meta. Hor udite il Lunedi la vostra ciurmeria fu in essaltar conventi, capelle, organi, frati, poveri, campanili, vestimenti, paramenti, fabrica, fraternite, et furfanterie, mostrando che'l giorno del giuditio Iddio à chi non havrà fatto carità al prossimo gli darà il foco. Tiraste l'acqua al vostro mulino, et bastonaste la Chiesa, chiamando con quella voce ch'usciva di quel capo d'allocco, Papi, Cardinali, Vescovi, Arcivescovi, et Preti. Gridaste tanto di benefici, ch'io haveva intronato per fino all'ossa da quella pronuntia sciagurata. Et fu bene ch'io non fossi capo di Chiesa, ch'io v'insegnava. Scrivere con una penna di trenta piedi in carte verdi, et vi metteva à banco à uso di Gatto Mamone per parecchi quaresime. dove havete voi trovato, dottor di Tamburi, che la Religion Christiana sia da meno che la vostra? Et i comandamenti della Chiesa non siano migliori, che quei delle vostre manigolde ordinationi, et voi chiamavate a servire a Christo tutti i secolari, et mostravate à loro, che stanno sempre in peccato mortale, dandogli intendere che la Religion che voi havete fatta si vive Santamente. Et gettaste fuora l'autorità della Scrittura, dichiarando le belle vostre ordinationi per infino al mutar nome. In questa maniera, che Iacob dapoi che vide la visione de gl'Angeli, Iddio gli impose che si facesse domandare Israelle, et Simone come venne a Christo, Pietro, et Saulo venendo alla Religion Christiana, Paolo. Si che questo è vero: ma voi l'intendete come l'altre cose. Et che dovessero venire a Christo, et lasciar il mondo. O generation prava et adultera, che faceste della vostra Sinagoga giardino di virtù: che Babilonia non hebbe mai tanta confusione d'heresia et di perfidia. Hor fatevi un Cerotto alla memoria di questa mia risposta; non biasimando un'altra volta la Poesia, ne vituperando la chiesa; quando un nasce in questo mondo, et piglia la Religion Christiana, e in capo l'Acqua del Battesimo sacratissimo ongesi del vessillo della Croce la fronte. Et la Chiesa sua madre e'l Papa suo padre gli danno questi comandamenti soli; amare Iddio e'l prossimo, et rinuntiare à tutte l'operationi del Demonio, et del Mondo. Hora il Christiano hoggi dì fa il contrario di Iacob, di Simone, et di Saulo. Perché parte da questa buona religione, et va à l'ombra; dico della setta vostra non dell'altre, le quali son buone, e piglia il capuccio, che voi fate da più che'l Battesimo. Che havendo nome Giovanni Christiano, gli ponete frate Mansueto. Qui dirò io bene che'l giorno del Giudicio tutti questi, che saranno sbattezzati da voi, Iddio gli chiamerà per suo nome. Ma potrà chiamare Giovanni o Pietro, che sarà diventato un'altro; se già la riverenza vostra non gli avisasse inanzi, et gli dicesse; chiamate Fra Mansueto. Il Christiano à battesimo piglia in fronte la Croce, voi l'hipocresia; non havendo mai faccia di guatar alcuno. I comandamenti vostri sono torcere il collo, tenere le mani sotto, abbassar gli occhi, et ingannar il prossimo. S'io dovessi morire, io mi vo far per duo mesi vostro compagno, et amutinarmi, et cantar d'Aiolfo le vostre gentilezze. Benché gl'anni di Nestorre non fossero a sufficientia à intendere et conoscere la millesima parte di lor gioia, et perché fate giardini d'orationi i vostri luoghi, io vi vo dar miglior enigma, et più giusto, et si domandano frasconate d'uccellare a Tordi. Prima è vi va dentro un bell'adornamento di frasche, la pania sopra e fuscelli l'uccellatore il fischio, la Civetta, de tordi in gabbia per far lo schiamazzo, et qualche cosa per li Tordi, per la Civetta, et per l'uccellatore da reficiarsi; et non altro, se non sguazzare. Hor notate s'io dico il vero, et poi mi raccomando a voi, che non mi facciate qualche opera contra; perché la verità partorisce odio. Fatemi il peggio, che voi sapete, ch'io ho buona penna da scrivere. Le frascate non sono altro, se non le vostre favole; la pania su fuscelli sono le cerimonie vostre sopra le superstizioni. L'uccellatore è il vostro, che vi governa. Il fischio sono i canti lascivi, che voi usate. Le gabbie co Tordi per ischiamazzare sete voi, che sete ingabbiato. dove perché voi state male circate tirare noi altri à impaniarci, dandoci à intendere d'essere in buona vita. Le Civette sono i Predicatori

vostri pari con que capucci accigliati per far cantare à Tordi. Le gabbie sempre bisogna tenerle piene che non si muoiano di fame, et la Civetta sguazzi, et l'uccellatore in quella frasconaia. Noi siamo quegli, et le braccia de poveri, che vi portiamo da empiere il ventre, et voi colle vostre hipocresie, cerimonie finte, et aviluppamenti di distintioni pigliate su ogni cosa. Bastivi questo per hora. I Pontefici v'hanno confermato la Religione vostra buona et santa; acciò viviate catholicamente. Ma voi l'havete fatta spelonca da ladri. Voi mettete le decine de gli scudi à vestirvi, et una povera fanciulla mostrerà di povertà le carni. Voi spendete li migliaia de gli scudi à far stanze per vostra prosopopeia, et gli spedali de i poveri vanno in terra. A che modo volete voi, che le vostre orationi siano accette à Dio, stando in quei luoghi che sono fabricati del sudor de poveri, che grida misericordia alla Divinità? per che assolvete con la vostra conscientia quanti usurai vi danno nella rete? siate privi d'ogni carità: cercate sopra far l'un l'altro. Tal che'l puzzo della vostra insolentia ammorba tutto questo paese. Taccio, et fo fine emendatevi; imparate à predicare: acciò chi'l giorno del Giudicio non habbiate havere la cattiva sentenza. Et se non è peccato, dico che Dio ve ne dia la gratia.
Di Piacenza alli XVIII di Febraio MDXLIII.
Il Doni.

4. Lettere di Anton Francesco Doni ai frati Servi di Maria

4.1.
Lettera a Gabriele Anguissola
Piacenza, 3 dicembre 1543
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 153-155.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 382 n. 77.

A Maestro Gabrielo Angosciuola Predicator Famoso.

Herode, Severità del odio, et essecutore della ingiustitia regnava con lo scettro della malvagità sua ne i giorni che il sacerdote splendore di quella età, et miracolo della maraviglia Zaccheria, con la sua Elisabetta (triompho della casa di Aronne) quando innanzi à Dio era arrivato col fervente del desio, l'oratione loro guidati dal zelo, che partoriva la gratia del signore seguitavano assidui i vestigi della bontà senza odio senza querela, et senza contrarietà (tropheo de i maligni) non havevano, che cosi era permesso dal redentore, figliuoli. La colpa si dava alla sterilità de l'Elisabett. Sopragiungendo adunque l'età matura de l'uno, et l'altro quasi alla fine della speranza di concipere, o generar figliuoli, volse Iddio secondo l'ordine ch'egli ministrasse il sacerdotio dinanzi alla sua Maestà. Et la sorte ordinato à dar l'incenso; essempio del modo da riverir la divotione. Eccoti il popolo senza numero fuori del velo del tempio, che orava in quello stante: et nel medesimo tempo il nuntio del Monarcha principio et fine del tutto, gli giunse dinanzi à gli occhi, et gli apparve dal destro lato dell'altare incensato. Subito lo stupore assaltò la maraviglia di Zaccheria; e'l timore, che gli circundava il cuore ricercò dal capo alle piante il venerabile vecchione. Et fra il timore, lo stupore, et la maraviglia si stava come quello, che accumulato variati pensieri si ferma con l'occhio dell'intelletto della memoria, et del corpo come muto, sordo cieco affisando un' luogo solo; tal che non essendo impedito si sta saldo. Cosi Zaccheria affisato tutto lo spirito si nutriva della presentia di quel, che gli pareva impossibile; non si crollando altrimenti ch'una statoua di bronzo, ò di pietra. Quando l'angelo lo cavò

dalle mani del timore volendo posarlo nelle braccia della fede; dicendoli; non temere; che il pregar tuo è exaudito: l'oration tua portata dall'intenso del tuo sincero cuore ha impetrato gratia a Dio. Percioche Elisabetta ti partorirà un' figliuolo; et il nome suo sarà Giovanni. Et non solo à te allegrezza sia, et exaltatione al petto della devotion tua, ma à molti gaudio inestimabile causato per il mezo della sua natività havrà in se molte divine, et miracolose parti. Prima sarà grandissimo avanti al Signore; et discacciato queste cause (impedimenti dello Spirito) non gusterà vino, ne altro liquore. Et è ben dritto: perché sarà ripieno di spirito santo come per infino nel ventre vederassi. Et in tal maniera crescerà il lume che gli concede Iddio, che molti de i figliuoli d'Israel si convertiranno à colui, per cui favello. Procederà à quella virtù, con quello spirito d'Helia ritrahendo i cuori dalla incredulità coprendo col perfetto l'imperfetto con una preparatione perfettissima. Discacciato Zaccheria da se quella credenza, che meritava un tanto celeste dono occupato dal senso curioso di exaltare l'impossibile, per esser contrario allo spirito; disse male tengo certo questo? La cagion mi fa scudo per operatione della ragione naturale; non sono io vecchio? la mia moglie non ha ella passato i dì della gioventù sua? quasi volendo dire; à Dio ogni cosa è possibile; in quanto alla virtù nostra non sia possibile. Quest'è un principio dell'Evangelio, ch'io ho tradutto la prima bozza. Io andrò meglio aspettando, ma non so s'egli è lecito aggiungnere, et levare, pure non uscendo del senso la R.P.V. mi consiglierà, acciocché io non precipiti in quella maladittione, laquale è scritta nell'Apocalisse, et appresso mi dia il suo giudicio; che sarà sano, et io lo reputerò perfettissimo, et le n'havrò obligo perpetuo.
Di Piacenza alli III di Dicembre MDXLIII.
Il Doni.

4.2.
Prima lettera a Giovanni Angelo Montorsoli
Piacenza, 9 agosto 1543, riedita come 3 giugno 1543
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 59-63.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 381 n. 39.

A Messer Gio. Angelo Scultore Eccellentissimo.

Sono già passati XX mesi, che noi facessimo la dipartenza di Genova; voi a Napoli, et io a Milano. et non ho prima che hora inteso dell'esser vostro, se non dapoi ricevuta la lettera; dove mi avisate esser finita la sepoltura, la qual m'indirizaste in Milano in casa l'illustre Signor Massimiano Stampa, et per buona creanza, et cortesia, di cui fu commessa, m'è stata portata fin qui in Piacenza: dove honoratissimamente sono intertenuto dal S. Conte Girolamo Angosciuola già molti mesi sono. O quanto mi rallegro nel veder con l'intelletto quel San Iacopo et San Nazzaro in si bello atto con tanta diligentia intagliati, et quello Apollo, et quelle Muse tanto vivamente con destrezza posarsi. o belli fregi, o mirabili puttini, et certo quella cassa tanto eccellente mostra essere dignissima urna d'un tal'huomo. io per me lo giudico tanto ben fatto, che mi rassembra la viva et vera affigie sue, alla quale non manca nulla. ma che dirò io fratel mio quando io son per dirvi, ch'elle paion di mano del vostro Idolo per haverlo voi tanto ben'imitato si nella facilità dell'intagliatore, come nel maraviglioso disegno suo. La gratia, l'attitudine, et la destrezza sono quelle medesime. Hora sarebbe tempo, che il gran Signor nostro mostrasse la grandezza sua nel farvi fornire le grandi opere dal fratello della Natura incominciate. maggiormente sapendo voi esser quello, che portaste il vanto dell'Arno sopra gli altri valenti giovani per ornamento della Maestà Cesarea, et qual'è quello che si possa vantare d'haver

fornito quei Capitani delle sepolture della sagrestia? che certo ha ben ragion Michel'Angelo a non lasciare mettere mano a nessuno sopra l'opere sue, salvo a voi, che vi conosce nella gioventù vostra essere un mezzo lui, et nel nome, et ne fatti. il bello Hercole, che preme Antheo si lamenta da un canto per lo aspettarvi che gli diate l'ultima leggiadria, et forza: et si rallegra poi dall'altro di stare in compagnia, senza vergognarsi, di quelle opere di quel maestro, che vi ha fatto maestro. et mi duol certo, che cosi come egli ha visto il bel fornire, che voi faceste allo Apollo di Roma, il San Cosmo, et l'altre vostre opere, non habbia ancho visto la bellissima statua dell'immortal Principe d'Oria, il Moise, il San Paolo, il San Giovanni in San Lorenzo di Genova, che con la bellezza sua fa fuggire quella marmaglia della sepoltura del Vescovo, anchora dico havesse visto il dignissimo mostro marino, che getta in tanta copia l'acqua nel bel giardino del Principe tutte queste cose so che Michel'angelo intendendolo si rallegra della vostra gloria, et fa festa di lasciare uno essempio di se in terra. hora perch'io spero di vedervi in breve, non vi fastidirò più circa queste cose; ma darovvi nuova di quello, che da me cercate sapere per la vostra lettera, del mio essere, del mio stare, et come io l'ho fatta in tanto tempo. Benissimo certo. In Alessandria dal S. Antonio Trotti, et dalla sua Signora Consorte Isabetta Guasca fui trattenuto quasi per forza delle tante carezze loro. dove donai loro quei due modelli vostri, che gli furono molto grati. et mentre, che io viverò le cortesie, et l'amore, che m'hanno mostrato mi staran sempre nel core. in Pavia la Signora Maria da Crema (et era appunto per Carnovale) mi tenne un mese, menandomi a feste, e musiche, a Comedie, et a mille trattenimenti civili, virtuosi, et honorati tal che io non potevo spicarmi da lei. Il suo signor Gio. Stephano non si poteva satiare, intendendo del vostro ben'essere, quivi stando a balli, musiche, giostre, et maschere sopra le feste mi diedi un buon tempo. la partita mia fu con loro dispiacere: pure io promisi tornarvi a stare sei mesi. arrivato a Milano donai al R. M. Pietro Ghiglino Canonico della Scala il quadro delle Muse, et alla Signora Giulia Guasca sorella della Signora Isabetta quell'altro, dove era il Christo morto di basso rilievo, che le fu molto caro fermaimi per ordination del R. M. Lodovico Bosso Canonico pur della Scala in casa il Conte Massimiano Stampa, qui harei che scrivere assai, anzi infinito della magnanimità sua, dell'eccellenza della sua Consorte, della dignissima fabrica del suo palazzo, et della realità, et grandezza sua, et di Milano, di tante amicizie, ch'io feci, di Pittori, Scultori, Musici, et Scrittori, ch'io vi farei maravigliare, et non fornirei mai. che solo de le lodi di M. Gian Iacopo Buzzino, di prete Lodovico, et di M. Galeazzo de Marchi, farei una Cronica. senza il Mastro di casa di monsignore Stampa, hora Marchese di Soncino; il quale è la gentilezza del Mondo, et la Cortesia de la Natura. solo io dirò come al presente io son qui in Piacenza, dove è Eccellentissima, et leggiadrissima compagnia di Signori, Cavalier, Gentil'huomini, et Donne honorate, et Virtuose, et oltra che di sonatori, di Violoni, Flauti, et Liuti, dei quali trovo assai compagnia in casa il S. Marchese Annibal Malvicino, et del Signor Guido da la Porta, vi sono bonissimi Sonatori di stromenti Claudio Veggio, il Brambiglia, et Giuseppe Villano: tanto ch'io rimango più che sodifatto, musici in supremo grado, Claudio, Paolo Iacopo Palazzo, et Prete Antonfrancesco Bergotto. Pittori Mastro Bernardo, il quale ha fatto mirabili dipinture ne la Madonna di Campagna. Scultori non se ne becca. Di Poeti ecci l'Accademia de gl'Hortolani: ne la quale si fanno di belle cose. lascio andar il leggere Rhetorica da un giovane dottissimo: ilquale si chiama Messer Gio. Battista Bosello; vi si legge Filosophia, poesia latina, et volgare. ma l'importanza è questa: che non ci ha giovane: ilquale non faccia opera da per se, et in sei o in otto mesi ch'io son qui si trova in essere due libri di lettere, due di rime amorose, un libro dell'amor Santo delle Monache, quattro gran Dialogi in diverse materie, sei Comedie, et un volume di compositioni in generale latine et volgari al Dio de gli horti, et tale che non basterebbe a portarlo il Cavallo Pegaseo, s'egli havesse il basto di mulo. Dapoi quando gli è stato la Corte, i Sonetti volavano al Papa, et Cardinali, de i quali io ve ne mando parte insieme con due Sonetti al S. Duca

Principe nostro. Et oltra ch'io portava la mia soma delle muse, e bisognava ch'io comprassi de i canti; de i quali ve ne scaglio il saggio. Favellai a non so che Cancellieri, che havevano i prelati. Trovai di quegli, che scrivevano bene di Carattere, d'inventione, et d'Ortographia, et buoni compagni. Ho praticato ancho di quegli, che fan profession di Poeta, et di scrittore: che s'affibbian la giornea, et fanno il grosso, ch'usano tanta riputatione per stare con un Cardinale, et con un Prelato, che profumerebbono un'agiamento, o'l pisciatoio del Chiassolino, et compongono a capricci. Io be ne dipingerei qualch'uno che ben ch'io dessi loro non so che sonetti in loro lode, non degnarono rispondermi: o non seppero, penso più tosto. Ma io aspetto di disegnarvene alcuno a bocca; et in tanta delicatezza, che voi facciate stomaco da mare. Dell'andare, del profumarsi, dello sputar tondo, del voler dar la sua a ogni huomo; et poi glie ne de le pecore, se pecore si trova. Et per non dir piu minchionerie di simili riputationi, la mia gatta gli ha tutti registrati nel Dialogo ch'ella fa. O che mala gatta. Io vi so dire ch'ella soffia, graffia, et morde: senza ch'ella non resta mai di rognare. Dio la mandi buona a chi la toccherà, ha una memoria, che si ricorda d'ogni cosa. Hora io son sano, et sto bene, et vi ramento il ricordarvi di me. Et perché io ho ricevuto i sonetti, che voi havete fatto in lode del Sannazaro tenuti molto begli da chi se ne intende, leggeretene quattro di più, che questi miei Signori, et amici gentil'huomini Piacentini hanno fatto in lode mia, bench'io no'l meriti. Mandovi de miei disegni, et de le mie musiche et vi raccomando per infinite volte, manderovvi per le prime il mio libro delle lettere, che tosto darò alla Stampa: si per far piacere a molti miei amici, si per dar da raghiare alla plebe, rignare a gli appassionati, et a uso di Castrone belare: Maraffio huomo certo, se voi il conosceste, d'esser scolpito come giovane d'Arcadia, o Bardoccio universale di Fiorenza. Baciovi la mano, la fronte et la bocca da Cordial fratello.
Di Piacenza alli III di Giugno MDXLIII.
Il Doni.

4.3.
Seconda lettera a Giovanni Angelo Montorsoli (Il disegno, diceria del Doni)
s.l., tra il 22 ottobre 1546 e il 22 novembre 1546
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *La Zucca*, Venezia, appresso Girolamo Polo, 1589, cc. 169r-171r.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 385 n. 187.

Al S. Giovann'Angelo Scultore Eccellentiss. et mio Sig. osservandissimo.

Per che non sono io Scultore et Dipintore, almeno almeno come Michel'Agnolo; cosi come io sono Disegnatore, il più più come il Fattor vostro: che io giuro che io vorrei farvi concorrenza a la Sepoltura del Principe d'Oria [Doria], che havete fatto in Genova. Hora io non vidi mai né la più ricca, di figure, di mezzi, et bassi rilievi et in tanta abondanza. Le Storie poi di stucchi, l'imprese, le belle inventioni, le fregiature, le pile de sepulchri, i pergami, gl'Altari, le volte di sì Divini lavori, gli architravi, i cornicioni, i festoni, i putti sì grandi et tanto bene intesi, et giudicati, et una infinità di Storie; sapete voi dove io mi sforzerei di paragonarvi; in quella figura d'Apollo, dove mi pare che voi vi siate compiaciuto di diligenza, di disegno, et d'industria, in fine io v'ho una invidia che io crepo a non vi poter far paragone. Almanco ascoltate se mi bastasse l'animo di vincervi con le cicalerie del mio disegno, perché mi par che uno Scultore, o un dipintore, non possa fare senza il disegno, et se non che io ho paura di non esser levato a Cavallo, io ancora entrarei chi fu prima la Scultura o la Pittura, o il disegno, et direi quale è più nobile, id est, quella che tiene il primato, ma il simile avverrebbe a me con gli altri, che gli altri con esso meco, et che? Ridomi di loro che dichino, che il

Disegno è Padre dalla Pittura, et della Scoltura. Io vo' vedere, se io sapessi mai entrare su la pesta di questo disegno. Egl'è più sorti di disegnare, il primo fu quello dell'huomo. Da questo primo disegno ogni persona cominciò a ritrarre chi è stato più valente, et chi meno secondo la sorte. Come dire Mona Apollonia disegna di adoperare assai biacca, verzino, pezzetta, acqua forte, bionda, et canfora per farsi bella perché la non può comparire fra l'altre: in questo suo impiastrare la pare una Poponessa, et divien più brutta, ecco un disegno di fantasia che non riesce perché i colori a guazzo non fan bella mostra, come fan bel vedere i paesi di Fiandra. Io ho un lavorante in casa, il quale disegna d'essere un buon sonatore di ribecca; et tempesta tutto il giorno tre maladette corde, et insino a mezza notte si va trattenendo con lo stromento, et dice che suona a otto, la battaglia Francese: et a me mi pare che suoni il Gavocciolo lo mangi, et la guarrà se Dio vorrà che sono a dua, cioè lui, et la simphonia: ben è vero, che molte volte per essere egli di gagliarda mano, et sminuzzarla a capello, io gne n'ho temperata più dolce, hora insaponatogli l'archetto, et hora tocco con l'oglio le corde, di maniera che secondo che la notte gli smusiccava per insino a quattro hore, forte, forte, forte; ei ne gratta una pian, pian, piano; et è stato vicino molte volte al disperarsi per la sua dolcezza. In prima credette che fosse l'humido, che l'addolcisse, et la metteva sotto il piumaccio del letto, et i cimiccioni credendosi haver trovato un palazzo, v'alloggiaron dentro a discretione, poi la tolse dal canile, et l'appiccò al palco, et le mosche la dipinsero tutta a arabeschi: cosi gl'ha fatto una guaina, et infodratola, ma in ogni modo ha perduto la bocce; noi siamo per fargli fare una buca nel fondo, acciò che la risponda meglio: cosi questo suo disegno è d'un'altra maniera, che si chiama colorire a olio; ma i colori non sono fini. un furfante, verbi gratia, va in casa d'un'huomo da bene, et disegna che i fanciulli, et le donne gli sien riverenti, et sottoposti; scappati la mano, egli ha cento bastonate, et è cacciato fuor di casa, quest'è un mondo che si domanda infresco; ma il muro schizza la Calcina, per non essere bene spenta. Questi disegnatori non hanno tolto i fogli bianchi, poi non sanno disegnare bene, in modo che non danno gratia a quel che fanno, cosi essendo mal dintornati, non possono poi dar l'ombre i lumi, i cavi, et i rilievi, onde dico; che questi Disegnatori non posson far nulla bene; perché non sono d'intelligenza capaci, né maniera buona hanno preso. Un'altra spetie di disegnatori ci sono, i quali tutti ritraggono una medesima Mula, et quando la mostrano a un valente huomo, che se n'intenda subito ei dice, questa è la migliore, et piglia di quel disegnatore, et lo fa colorire, et è gran cosa questa; che se fossero cento disegnatori, tutte le maniere saranno differenti in qualche cosa. Ecco l'essempio. I Poeti disegnano sopra le casse de' ducati de Principi, et uno ritrahe un libro d'historie, compone un Trattato fa Rime, canta Versi, Musiche, Architetture, et va là; quell'altro un Vocabulario Greco, o altro libro, et porgono al maestro il disegno perfetto, egli come persona che molto se ne intende, dice; questa maniera è goffa: non è buon disegno; questa altra mi piace, et sta molto bene: a quello dà da colorire, et quell'altro no. Ben è vero che il Maestro tal volta dice; io conosco che costui è un bue, et che non farà mai figura che stia bene; pure io gli vò dare da colorire per misericordia, è farà paragone a questi, perché si conoscerà maggiormente la virtù loro, et darò animo a molti che si mettono a operare. Tutto si chiama disegnare sopra gli scudi. Et tutti gli huomini disegnano, et disegnano sopra questa figura d'oro: quel porta un fornimento di Spada, quello un morso, l'altro porta una armadura, alcuni un panno d'arazzo, ecci chi porta un ritratto, uno horriuolo, uno astrolabio, una carta navicatorio, un paese, un'arte, un modello; tutte maniere differenti d'archimie. A chi vien bene il disegno, et a chi male. Sonci poi certi, che lambiccano il cervello, et dicono, questo disegno di matita, questo di carbone, questo di penna è stato fatto. che potrei io fare? et trova altro modo di disegnare, et non riesce: questo si domanda voler colorire a olio, sopra la calcina, che dura poco tempo. A me pare che chi non s'accosta alla prima intelligenza, non fa nulla. Il disegno, la scoltura, et la pittura tutto a un tratto, in un batter d'occhio, secondo la opinion de Dottori. E si viddero Michel'Agnolo, ha mostro

che tutti furono fatti a un tratto; perché egli è cosi valente nel disegno, come nella pittura, et scoltura; Scoltura, Disegno; et Pittura; Pittura, Scoltura, et Disegno. Però il Disegno gli è riuscito, che gli ha ritratto benissimo quella figura d'oro; questo si chiama Musaico et poi voi ancora siate stato disegnatore, che havete imitato il Musaico benissimo. io son dietro a fogli et all'inchiostro, et fo disegni di penna, per veder s'io potessi un giorno divenir si valente, come sarebbe a dire ritrarre quella statua d'oro, anch'io come questa mi riesce io vi prometto farvi concorrenza nella Pittura et nella Scoltura insino a hora io son di questo parere; che non si possa disegnare senza Pittura, ò senza rilievo; perché farebbon di quei disegni che non riescono, parenti de sogni che non son veri, et credo che non si possa essere Pittore, ò Scultore senza disegno. Cosi come la prima causa le fece tutte a un tratto; cosi credo che sia nobile l'una quanto l'altra. Et viva il mio disegno.

DOPO CH'IO HO SCRITTO.

Vi fo intendere come egli è arrivato in Vinegia Messer Giovanni Fiorentino, cioè il Rosso Orefice, il quale come voi sapete è uno ingegno che sa fare in fatti, et operare bene, senza metter parole in mezzo. So che havete cognitione quanto sia il suo buon giudicio nelle Scolture, come colui che ha fatto figure d'oro, d'argento, bronzo, terra, cera, et simili, onde sa giudicar bene, et far meglio. Egli vi saluta primamente, et ogni giorno si rallegra meco della virtù vostra; giunta a quel grado ottimo che si può desiderare. Stupisce della fierezza del lavorar vostro risoluto, et mi conta le figure d'una in una del vostro mirabil lavoro, fatto in Messina, il quale son risoluto di venire a vederlo. Et in questo mezzo mi goderò l'imaginativa della grand'opera mirabilissima, et vi saluterò mille volte per hora quando mi sarete nell'intelletto, il qual poche volte resta privo della effigie vostra.

4.4.
Terza lettera a Giovanni Angelo Montorsoli
Venezia, 7 febbraio 1553
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Gli Inferni*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1553, p. 224.

Al Nobilissimo, et Eccellentissimo Signor mio, Messer Giovan' Angelo Fiorentino, Scultor Unico, et Mirabile.

Ancora ch'io mi habbia eletto per patria, il Tempio della pace, et Trono, della giustitia, che è la Città di Vinegia, già sono passati cinque anni, et spero starci (la mercé della sua divinità) sempre; non resta per questo ch'io non habbia del continuo un'ardente desiderio di veder voi, et le opere vostre celesti, et non terrene; che havete fatte costà in Messina. Io ho gran combattimento nell'animo per questo pensiero. Prima veggo che gli anni mi cominciano a pesare: perché s'approssimano a quarante; et il viaggio lungo mi fa un' poco di paura, Et poi mi sento stringere dall'amore ch'io porto alle vostre virtù. Dubito che io porrò da canto all'ultimo, all'ultimo tutte le cagioni, et che potrà più una dramma d'affettione, che tutto il peso delle comodità de gli anni. Io ho atteso a cacciar via l'otio con lo scrivere alcune leggende di mia fantasia. Quattro libri di MARMI, non già da far figure si divine come le vostre. Quattro altri, di FIORI, FOGLIE, FRUTTI, ET ZUCCA, un libro di Pistolotti inamorativi, da cavarne qualche spasso; due Librarie; Il Disegno, La Fortuna di Cesare, Tre libri di lettere, contando quel primo; La Filosophia Morale, et i Trattati Morali. I MONDI; et hora la prima parte di sette Inferni ho dato fuori; si come vedete. Tosto vedrete alcune altre cose, forse più assai di queste fatte, che io scrivo del continuo, per non passare la vita malinconica più tosto che cercar fama, conciosia che di tutte le cose che hanno fine terreno mi fo beffe, et ridomene come son le mie carte. Credo che habbiate veduto tutte queste ciancie, ma non lette; perché lascereste il vostro divino exercitio, per ispendere il

tempo in si fatte novelle, le quali se'ne cava poco profitto. Et il vostro sia utile, et honorevole per l'eterna memoria de secoli ch'hanno da venire. Son sano, spero di voi il simile, et mille volte all'unica virtù vostra mi raccomando.
Di Vinegia a 7 di Febraio, 1553.
Come minor Fratello
Il Doni.

4.5.
Lettera a Zaccaria Faldossi
Pisa, 29 dicembre 1545, quindi come Venezia, s.g.m. 1549
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 354-356.
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 385 n. 166.

Al R. M. Zaccheria S. Dottor in Theologia.

Felice, anzi beato credo che sia quell'huomo; il qual non piglia sdegno o ira di cosa che si gl'appresenti inanzi: ben che noiosa o nociva la sia. Et se pure il furore o la collera lo stringe, la sappia temprare; et in breve la discaccia dal suo petto. Voi sete un di quegl'huomini che obedite la parola del Vangelo, che nel corso d'un giorno vi passa ogni odio, et malivolenza che per qualche cagion ragionevole pigliate contro al prossimo vostro. Questa sarebbe una di quelle cose ch'io havrei caro d'imparare, bench'io credo che la sia come la fede, dono di Dio. Essendo in Pisa mi s'è appresentato inanzi un pezzo di sciagurato il quale molti mesi sono gli posi odio, et molto tempo fa lo dimenticai: hora la sorte m'ha rinfrescato la rabbia, et non vo fare sacca sopra lo stomaco però che molto mi nuoce tener quei concetti odiosi stretti nell'animo, et per ridurla a fine. Dico che lo scrivere mi giova assai et con quattro righe mi passa la pazzia di questa sorte. Vorrei adunque saper dalla .R.P.V. se io fo peccato in questo caso: intendete anchora che io le leggo per tutto, et le do fuori a stampa: so bene che meglio sarebbe di stracciarle. Ma facendole e forza che io le mostri, et non scrivendo, che io gli porti odio, però a liberarmi da questo tale disordine, sarebbe bene mostrarmi la via, che tenete nel dimenticarvi le ingiurie in quello che voi ponete la mente et qual sia il buon modo. So che non m'anderete sopra le chietinerie, ne sopra i santificetur perché al mio cervello non giovan punto, o poco. Et se non ci sia verso a che siamo? Bisognerà che voi mettiate mano all'assolutioni, o io non posso assolver si gran casi, fatevi dar l'autorità e sarà la medesima autorità dalla bocca di Dio donatavi, et s'io ho ben letto ritrovo Christo haverci mostrato che una parte di noi siamo huomini et una altra più che huomini, perché il Salvatore chiamato a se gl'apostoli, anchora che sapesse il tutto, volse intendere di se medesimo; dicendo o apostoli, che dicono gli huomini (cioè il vulgo generalmente) chi sia il figliuol dell'huomo? come dire del fatto mio; i poveri scalzi secondo che gl'havevano per le Città e per le castella udito, riferivano: cosi cominciarono a favellare uno per uno; quel diceva; e credono che tu sia un Giovan Battista: quell'altro disse; un'Elia; et l'altro; e si tiene comune opinione che tu sia un de propheti. Havendo Christo ascoltato l'opinion de gl'huomini, et veduto come pazzamente e ragionavano, volse intender l'animo di colore che erano sopra gli huomini et disse; Voi altri che dite di me? Et domandò a tutti generalmente, Pietro tocco subitamente dallo spirito rispose come capo per tutti; Io ti dico che tu sei Christo figliuol di Dio vivo. Quando ei sentì questa opinione rispose loro; non come huomo carnale favelli, ne da te potevi saper questo, ma il padre mio te l'ha revelato; perché voi sete come dire più che huomini, et voltatosi a Pietro gli mostrò tutti gl'Apostoli, et disse; tu sei Pietro; et sopra questa pietra, che son io edificherò la Chiesa mia: e

la potenza dell'infernale scettro non potrà centr' a quella: et darotti le chiavi del Cielo, cio è l'autorita di dichiarar questo che sia della mia legge, et condannae quell'altro che non osservara la legge mia; che tanto è come legare et sciorre come fa la nostra Santa madre chiesa Romana. Cosi havendo promesso a Pietro et agl'Apostoli [p. 356] l'autorità (volete voi vedere s'egli favellò a tutti generalmente) l'osservò loro, dopo che fu risuscitato; egl'apparse nel mezzo di tutti; dicendo pigliate lo spirito santo: a quelli che voi rimetterete i peccati, saranno rimessi; et quelli che ritenerete, saranno rattenuti secondo la vera dichiaratione del pontefice Però vi dico che tutta l'autorita si stende in voi come huomini sopra noi altri huomini, et mi potete sciorre senza scuse, se poi doppo che m'havrete insegnato rimetter tosto la Colora nel fodero, vi piacerà dirmi se io sento bene di questa autorità, mi farete sommo piacere et doppio servigio. In tanto havendovelo avisato inanzi, non vi potrete scusare che io vi giunga al mio ritorno all'improvviso. Credo che siate sano, et io sto bene, vo à Livorno per favellare à sua Eccellenza, però non son più con voi; ma vi bacio la mano.
Di Vinegia MDXLIX.
Il Doni.

4.6.
Prima lettera a Agostino Bonucci
s.l.d.
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552, pp. 145-147.

Libro secondo delle lettere del Doni,

Al Reverendissimo M. Agostino Bonucci Aretino Mio Signore osservandissimo.

Io non intitolo il presente libro di lettere a vostra Reverendissima Signoria, perch'io mi creda prosontuosamente ch'elle convengano a lei; che ciò mi sarebbe imputato non pur a errore, ma a soperchio ardir anchora. Et per questo stimerebbe ogn'uno o ch'io troppo presumessi di me medesimo o che poco conoscessi le qualità nobilissime che sono in voi. Le quali si come son note a ciascuno, c'habbia intelletto et cognitione, cosi aspettano quel premio et quel honore, che più da loro sarà honorato, ch'esse non fieno da lui. Harei mostrato di credere, che nelle Prose mie havessi gravità di stile, di scienza et d'inventione. Percioche tutte queste et molte altre cose converrebbono a un libro che meritasse di venirle inanzi, et haver nel principio il suo nome. Oltra che parrebbe honesto che a V.S. Illustre già lungo tempo versata ne gli studi, cosi delle Sacre lettere come in tutte le mirabil scienze, et con certissimo honore di lei arrivata alla cognitione de secreti di quelle, si devessero persentar libri Eccellentissimi, e opre Divine. Ma pensando io meglio a questo, ne veggendo come comodamente poterlo essequire, ho più tosto voluto mostrare in qualche parte alla Nobiltà del vostro intelletto, il desiderio ch'io tengo d'honorarla, et riconoscer gli oblighi infiniti che ho seco con alcuna opera di mio, quale ella si sia che procacciarmi cosa altrui, ond'io venissi accusato o di rubberia, o di malitia. Et conoscendo che ella non ha bisogno di libri gravi, et spirituali, le ho voluto donare il mio Secondo libro di lettere: dalle quali potrà cavar qualche honesto diporto, quando le accade ritrarsi da suoi gravissimi pensieri a più piacevoli cure. Onde spero che la bontà che vi siede nell'animo, debba appagarsi del Cuor mio: Benché la qualità del dono non lo meriti punto: se non come cosa che viene dalla devotion mia, la quale è pur gratissima verso lei. Et cosi la supplico che voglia degnarsi, honorando la bassezza delle mie scritture con l'altezza di tanto et si raro guiderdone. Altro per hora non mi resta che dirle, se non humilmente, et con ogni riverenza raccomandarmi a quella.

4.7.
Seconda lettera a Agostino Bonucci
Firenze, 16 febbraio 1547, quindi come Venezia, s.d.
Trascrizione da Anton Francesco Doni, *Lettere del Doni. Libro secondo*, Firenze, [appresso il Doni], 1547, c. 2r (prima versione) e Anton Francesco Doni, *La libraria*, Venezia, presso Altobello Salicato, 1580, cc. 53r-53v (seconda versione).
Altre edizioni segnalate in Ricottini 1960, p. 386 n. 208.

(prima versione)
AL REVERENDISS. P. GENERALE DE' SERVI.

Per segno ch'io cominciai una volta et hebbi animo di sempre riverire V. S. R. mandai i dialoghi, e hora mando le Orationi diverse, le quali spero che le debbano esser care, sì per il merito loro sì per l'affettion mia.

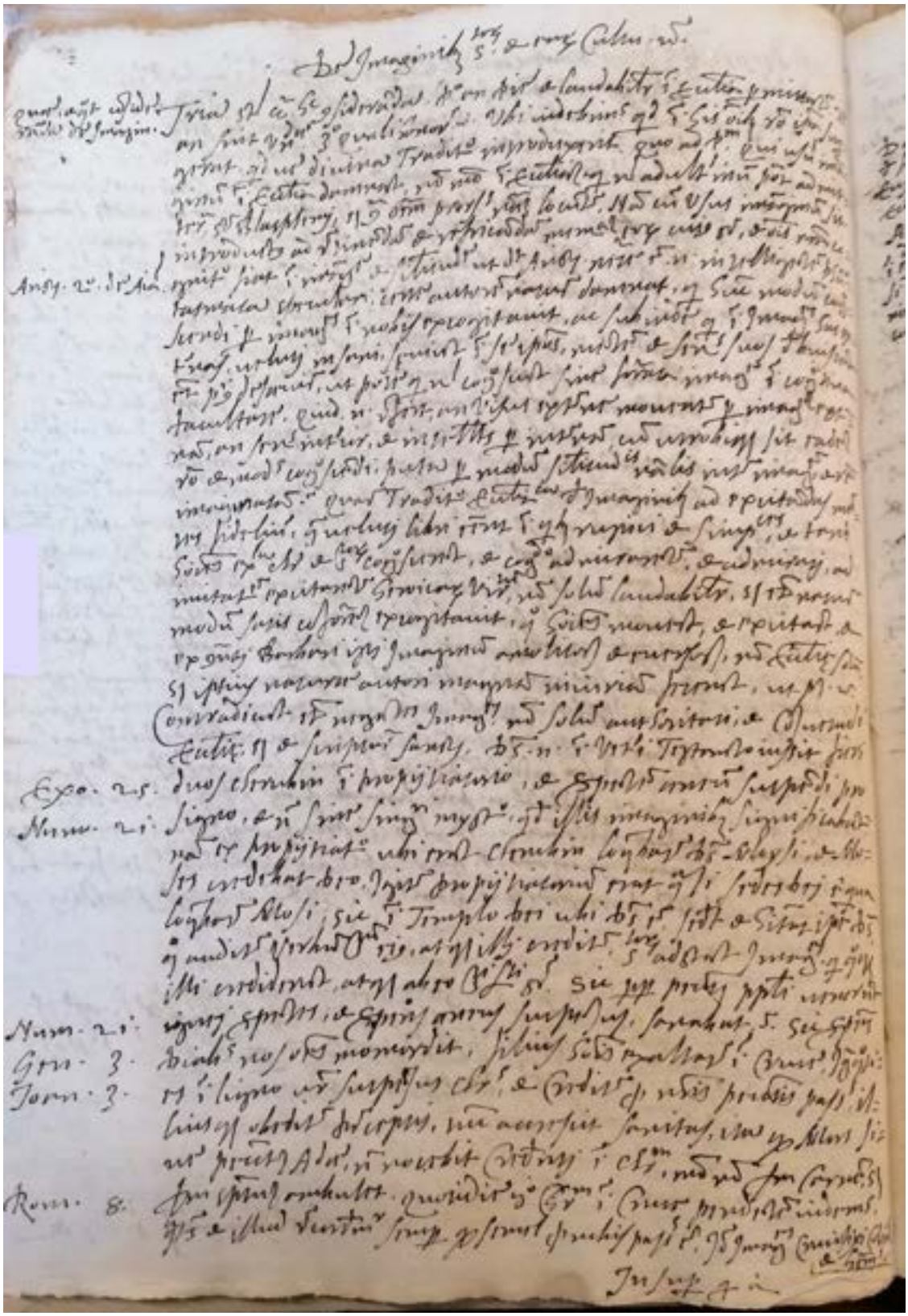
Né so maravigliarmi tanto che baste, veggendo V. S. maravigliarsi che io l'ami et honori. Il che, s'io non facessi, non pure ingrato ma ignorante anchora meriterei d'esser chiamato; ingrato essendo certo d'essere amato da lei; ignorante non conoscendo quello che tutti gli altri huomini conoscono, cioè che sète degno che tutto il mondo vi porti riverenza et honore. Duolmi bene di non farlo quanto è il merito di lei, che troppo poco è quel che basto io di fare. Ma spero che l'humanità sua debba rimanere contenta al mio potere, et supplendo con la sua gentilezza alla infirmità mia, mi renderà degno, in che V. S. R. offerà l'auttorità della gratia sua. Alla quale humilmente et di core mi raccomando. Alli xvi di febraio. MDXLVII. Di Fiorenza.

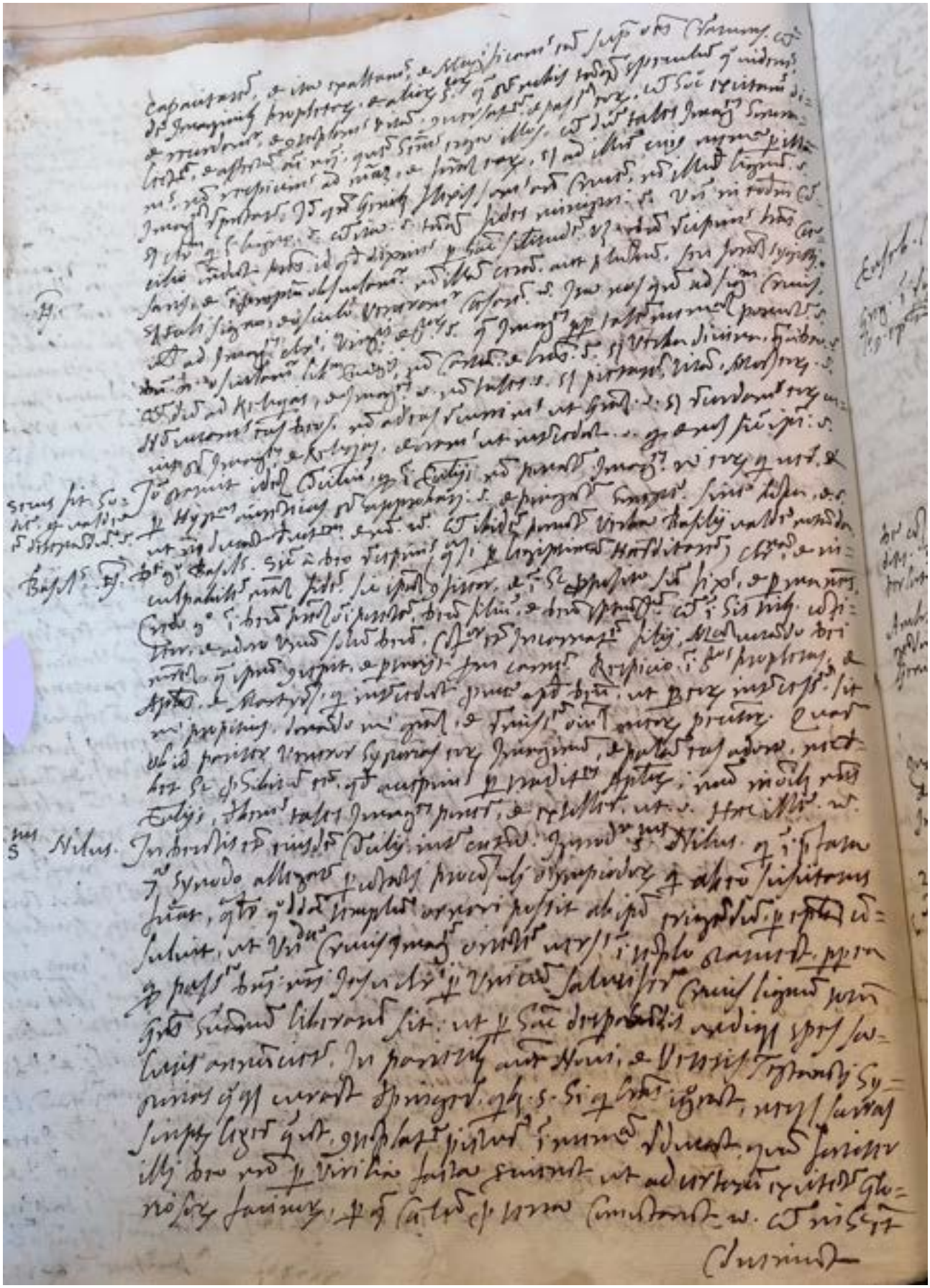
(seconda versione)
AL REVERENDISS. G. M. AGOSTINO BONVCCIO.

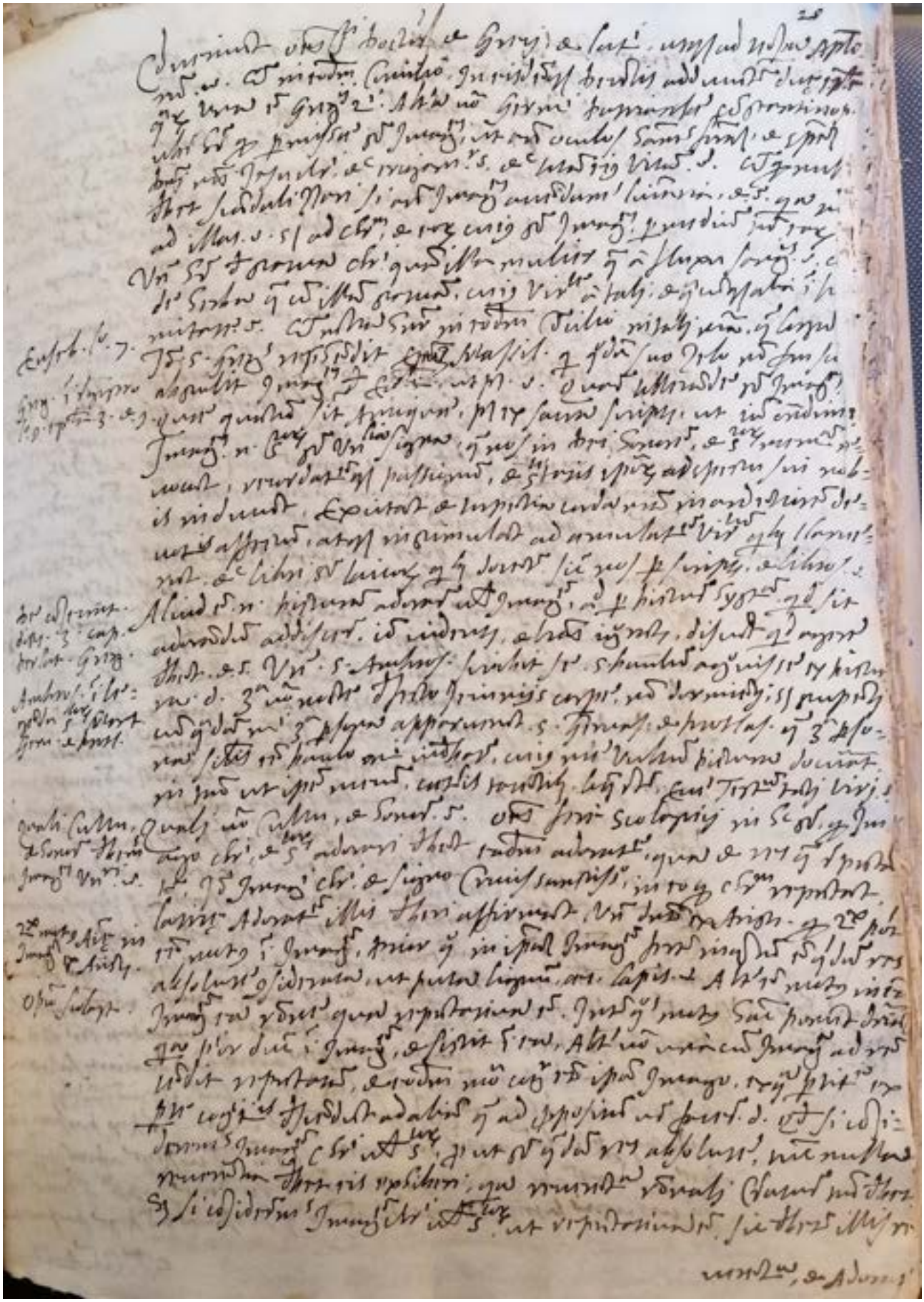
Per segno che io cominciai una volta et hebbi animo di sempre riverir V. S. R., le mandai il dialogo della scoltura et della pittura a leggere, et hora mando la Libreria di tutti gli autori vulgari, le quali cose spero che le debbano essere care sì per il merito de gl'huomini famosi che ci sono scritti, sì per la affettione mia. Né so maravigliarmi tanto che baste veggendo V.S. maravigliarsi che io l'ami et honori. Il che, s'io non facessi, non pure ingrato ma ignorante anchora meriterei d'essere chiamato ingrato, essendo certo d'esser amato da lei; ignorante, non conoscendo quello che tutti gl'altri huomini conoscono, cioè che sète degno che tutto il mondo vi porti riverenza et honore. Duolmi bene di non farlo quanto è il merito di lei, ché troppo è poco quel che basto io di fare. Ma spero che l'humanità sua debba rimaner contenta al mio potere, et supplendo con la sua gentilezza alla infirmità mia, mi renda degno in che V. S. R. offerà l'autorità della gratia sua, alla quale humilmente et di core mi raccomando. Di Vinegia. Il Doni.

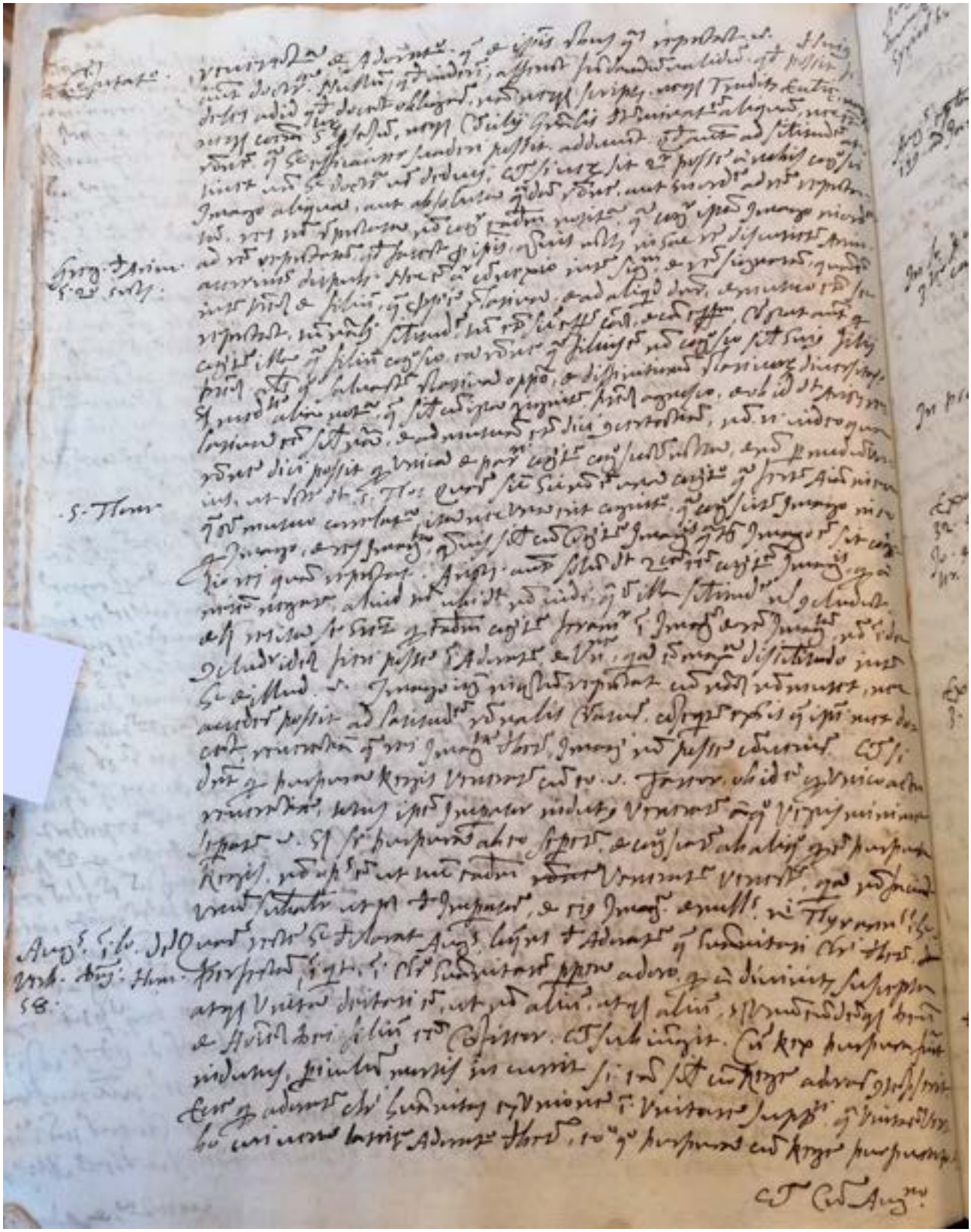
5. ***De imaginibus sanctorum et earum cultu*** **di Arcangelo Priorini (riproduzione fotografica)**

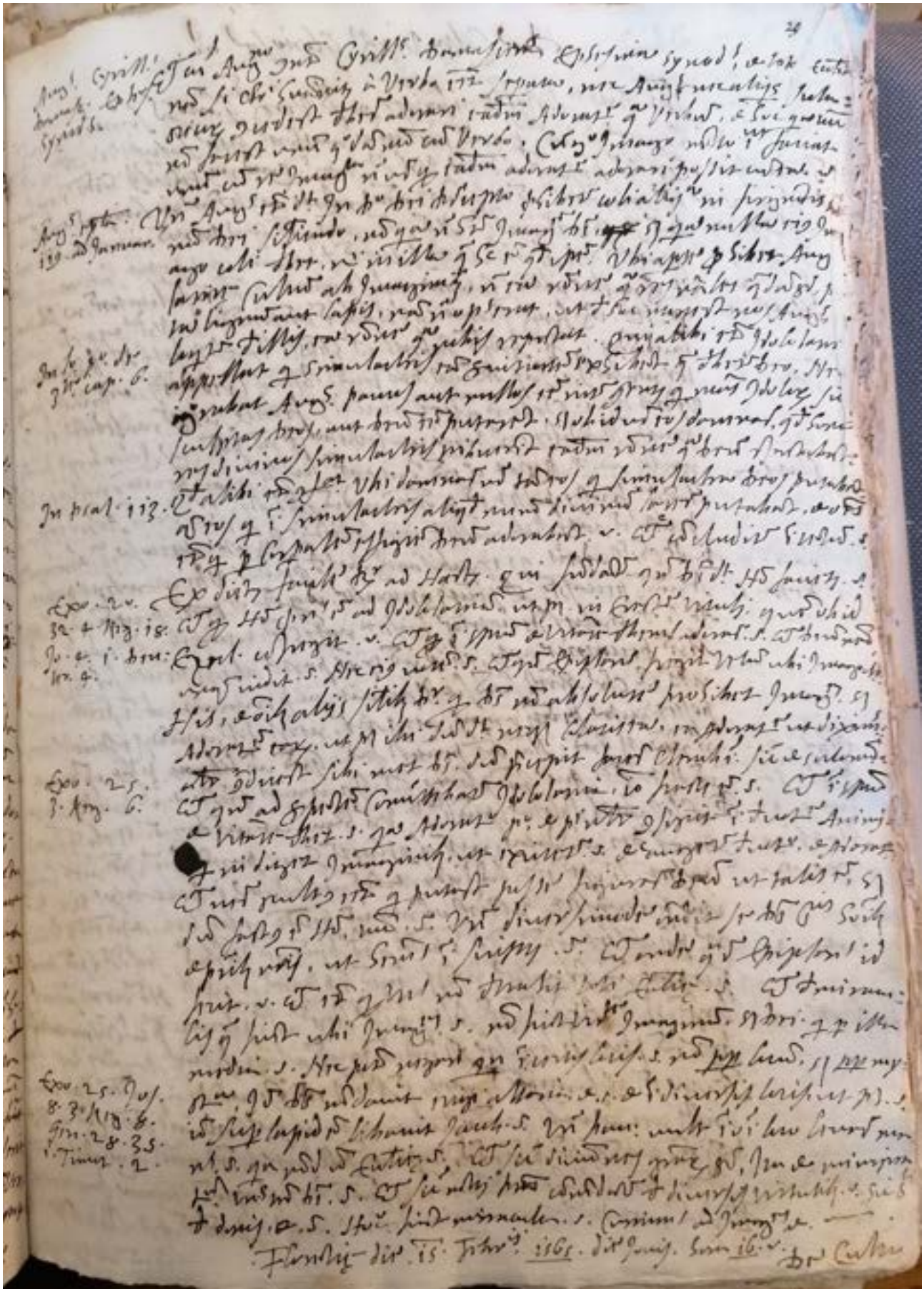
BNCF, Conv. Soppr., G.IX.1354, ff. 26v-29r**.**











6. Arcangelo Giani, *Monumenta Ordinis Servorum*

6.1.
Arcangelo Giani, *Idea del Chiostro della Nonziata di Firenze*, 1604
BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, ff. 1r-49v.
Edizioni: Hoffmann 2013, pp. 418-436 doc. 1.

[f. 1r]

IDEA DEL CHIOSTRO DELLA NONZIATA DI FIRENZE
intorno alle Pitture delle Lunette, nelle quali
si rapresenta la fondazione dell'Ordine
de' Servi con suo progresso dall'anno
1233 fino al 1310,
con le teste ne' Capitelli di molti illustri
prelati e particolarmente fiorentini di detto Ordine.
Aggiuntivi di più i fautori e benefattori
di detto Ordine, come Protettori
e Pontefici antichi e modernij.
Il tutto disposto d'ordine de' RR. PP.
Discreti del medesimo Convento
dal R.do Padre Maestro Arcangelo
Giani fiorentino e sozio
della Provincia
di Toscana l'anno
di nostra sal[vezza]:
M. DC. IIII

[f. 2r]

Alli RR. PP. Discreti del nostro convento della Nonziata miei nel Sig.re Confratelli
Oss[ervandissim]i

Non prima presosi partito da voi RR. PP. li mesi passati di far dipingere tutte le lunette del nostro Chiostro de' Benizij, dopo lungo discorso di varij pareri tra noi se vi si dovesse rappresentare la vita del B. Filippo, o i più singulari miracoli della nostra Santissima Nunziata, o la vita della Madonna o altro, essendosi alla fine conchiuso che io ne dovessi prender l'intero pensiero e disporne a mia voglia, purché presto e bene si sodisfacesse a questo nobile e comune pensiero nostro; io divisando tra me come del B. Filippo assai chiara notizia si <era> fusse data al mondo per la nostra lunga e copiosa storia gl'anni passati data in luce, e di miracoli di questa Chiesa assai conspicuo teatro ne facessino le piene parieti di questo devoto tempio, mirai per molte ragioni a dispensare [f. 2v] in tutte quelle lunette l'Origine di questo nostro Ordine con le più principali azioni de' suoi sette primi Fondatori, sì per attutar una certa publica opinione in Firenze che poco e variamente ci fusse da mostrare della fondazione di questo nostro Ordine; sì perché anco i frati, e moderni e da venire, non fussero così digiuni delle cose attenenti all'Abito loro come i passati; sì anco perché la Nobiltà fiorentina havesse con l'esempio degli antenati dove specchiare e spronare sé stessa al Bene; e in somma perché e gli

uni e gl'altri si potessero gloriare che, in luogo <contento> conspicuo e da' forestieri frequentato, tra l'altre bellezze e pregi di questa nobilissima metropoli di Toscana rilucesse con vivacissimi colori la pietà e religione del sangue fiorentino ne' nostri sette Fondatori; le vite de' quali, se bene dal P. Maestro Michele Poccianti, nostro fiorentino, prima in breve discorso e poi dal Ferrini benché malamente rappezzate, e ultimamente da noi sieno state per brevi digressioni intrecciate nella soddetta Storia del B. Filippo, tuttavia in questo Chiostro (da certe minuzie in poi ritenute in dietro dal-l'angustia del luogo) haranno [f. 3r] una certa chiarezza comune e stabile di tempi, di luoghi e di personaggi da poter ciascuno ritrarne luogo per luogo, in pittura e scrittura, l'intero de' reali fondamenti dell'Ordine de' Servi, e perché cominciato e da chi favoreggiato, abracciato, confermato et approvato; attenendosi in questo chiostro come per cronologia di Annali a quanto ordinatamente dal B. Buonfigliolo e gli altri sei compagni fino al 1310, che mancò il B. Alesso, ultimo tra loro, fusse adoperato a gloria d'Idio e della sua Madre santissima, nostra Signora, in honore, stabilimento e grandezza di questo nostro Ordine per lo spazio di 77 anni dal suo primo cominciamento. E perché la bellissima Vergine del Sacco, già dipinta in quel Chiostro dall'Ecc.mo Andrea del Sarto sopra la porta che entra in Chiesa, con felicissimo auspicio par che sia per appunto la gioia di tutto quel rigiramento delle quattro facciate e, come si può dire, l'Alfa e l'Omega delle più rare pitture di questa città, così essendo Maria la guida e 'l felice principio di questo nostro Ordine, come benissimo fu dimostrato da noi nel nostro trattato della Vera Origine de' Servi, così da quella per ridurre (come si richiede [f. 3v] alla servitù nostra) al fine di quella il tutto, prenderemo il nostro principio dalla prima lunetta a man ritta; e per non tralasciar cosa alcuna di publico esempio di quest'Ordine e anco di questa nostra honoratissima Casa, io ho pensato di far dipingere sopra i capitelli di dentro e di fuori tra le lunette cinquanta due teste, parte di Prelati usciti da questo seminario de' Servi in ossequio di santa Chiesa e, tra essi, dieci generali nostri fiorentini, con tre vescovi usciti di questo convento e parte di quei protettori e pontefici che fin'ora l'hanno singolarmente protetto et aiutato, con speranza di dar compimento ad altretante teste di huomini chiari, tutti di questa casa, sopra i capitelli dell'altro chiostro di drento, quando dal tempo e da Dio vi sia concesso. Vivete a Dio felicemente e non meno per lo avenire del passato, riconoscitori di <vo> chi volentieri fatica alla nostra comune reputazione. Di camera della Nunziata, li 25 Agosto 1604.

Conservo e fratello in Cristo

F. Arcangelo [Giani], sozio di Toscana

[f.4r]

Avertimenti al pittore

Prima che si venga all'ordine distinto intorno all'istoria e invenzione di ciascuna particolare lunetta, mi è parso dare alcuni generali avvisi e ricordi al discreto Pittore, perché anco il tutto corrisponda generalmente alle sue parti, come si conviene quanto a' gl'abiti, età, effigie, insegne e prospettive da considerarsi.

E prima, quanto ai tempi, deve considerare il Pittore che quanto si rappresenta in questo chiostro è passato di circa 300 anni e più. Ladove [*sic*] gli conviene avertire, se egli ha (come spesso bisognerà) da dipinger per prospettiva Fiorenza, che all'ora non vi erano queste principali fabriche moderne ma, in vece loro, molte torri alla rozza et altri edificij di minor condizione, e gli converrà ancora rappresentare il sito di Montesenaria e però sarà bene andarvi e considerar più sue vedute da poterle rapresentare a' suoi luoghi.

2.a Quanto a' personaggi, sarà bene proporsi principalmente sette huomini che d'età in età vadino [f. 4v] variando effigie e mantenendo quanto si può la medesima aria, e questi saranno i sette

fondatori: prima in abito secolaresco, poi eremitico, poi con l'Abito dato loro dalla Madonna, e così continovargli di tempo in tempo fino alla lor morte.
3.a Quanto all'età di ciascuno di essi, se bene non ci se ne può dar ferma regola se non del B. Alesso, del quale sapendosi l'anno che egli muore e l'età di 110 anni che egli visse, si può anco saper l'anno della nascita e del prender vita religiosa, tutta via, per quel poco di giudizio che dopo lunga pratica di queste nostre antichità ci si possa far da noi, potremo verosimilmente prescrivere in questo modo l'età a ciascuno di essi.
Alesso [Falconieri], e questo è certo, nasce l'anno 1200 e se ne muore l'anno 1310.
Buonfigliolo [Monaldi] si può stimar nascere circa l'anno 1188 e muore (come nelle Cronache<)> 1261.
Manetto [dell'Antella] nascer l'anno 1193 muore 1268.
Amadio [Amidei] nascer l'anno 1203 muore 1268.
Uguccione [Uguccioni] nascer l'anno 1207 muore l'anno 1282.
Sostegno [Sostegni] nascer l'anno 1204 muore l'anno 1282.
[f. 5r] Buonagiunta [Manetti] nasce<r> l'anno 1181 muore l'anno 1282.
Dal quale calculo si può cavare come Alesso, nel cominciarsi la Religione, è huomo di 33 anni.
Buonfigliolo di anni 49.
Manetto di anni 40.
Amadio di anni 30.
Uguccione di anni 26.
Sostegno di anni 23.
Buonagiunta di anni 52.
E da questa instruzione potrà il Pittor nella prima e seconda lunetta prender sette effigie conformi a queste età e di mano in mano servirsi di questi volti respettivamente.
4.a Quanto poi agl'abiti, se sono di frati faccinsi di panno grosso, senza alcuna vanità, ma che rappresentino gravità, esempio e decoro religioso, sì come negl'abiti secolareschi potrà similmente usare il decoro di ciascun personaggio e valersi di quelle foggie e colori di quello antico secolo.
5.a Per ultimo, si raccorda al Pittore di osservare il decoro, l'honestà e la riverenza, con haver sempre considerazione che il luogo dove si dipinge è sacro, l'istoria è religiosa e le Lunette perlopiù contengono [f. 5v] fatti gravi, azioni illustri e opere miracolose; e perciò dover allontanarsi dalla leggerezza, dalle oscenità e lacrime, a fin ché il tutto possa servire come uno specchio d'esempio a chi le vedrà.
E tutto succederà bene quando chi dipingerà in detto Chiostro si proponga dinanzi a gl'occhi la divozione di quel Bartolomeo pittore quando egli, con tanto spirito, si messe a depinger la Santissima Nunziata in questa chiesa.

[f. 6r]

ALA PRIMA

Di sette lunette, sei sono da dipingersi essendo occupata la prima della Madonna del Sacco, dopo la quale comincerà l'Istoria.

Lunetta prima, in ordine seconda,
per andare verso il Capitolo
de' Macinghi.
Narrazione della prima Storia

Fu nella città di Firenze una Compagnia de' Laudesi della Madonna, posta dove hoggi, per fianco del Duomo, si vede il campanile, intorno al quale si vede ancora, oltre al ricordo che vi si legge di lettere

<arrichite> antiche alla gottica in un marmo appresso l'imagine della Nonziata, una porticciuola alta da 8 braccia sopra terra, dove fino a' nostri tempi si andava per un ponte dentro al Duomo per quelli che ne erano confrati a cantar le laudi secondo l'uso antico che, tolto via, questa compagnia si trasferì in quella di S. Zanobi allato alla Canonica, essendo già rimasta disfatta per la fabrica del nuovo [f. 6v] Duomo fin l'anno 1300 in circa. Quivi nel dì dell'Assunta, celebrandosi la festa con gran frequenza di fratelli e di popolo, si ritrovarono sette nobili fiorentini; i quali, stando con gran divozione, furono spirati così separatamente l'uno dall'altro con raggio di particolar grazia e vennero in questo comune e fermo pensiero di abbandonare il Mondo per darsi tutti a Dio.

Disegno al Pittore

Potrà dunque il Pittore rapresentare per prospettiva questa festa vicina al tempio di S. Giovanni, tra la torre (così detta all'hora) del Guardamorto e l'antica Chiesa di Santa Reparata; e per meglio spiegare questa Storia, potrà da un cielo aperto far vedere la B. Vergine in atto d'impetrar grazia da Dio per quella Compagnia, con far che dalla mano d'Idio si spicchi una fiamma dinotante la grazia preveniente che poi, nel cader giù per l'aria scintillando e dividendosi in sette continovati raggi, vadia a terminarsi sopra ciascun di quei sette sparsi indifferentemente tra gli altri, i quali o con libri in mano o con mente sollevata, si dimostrino sopra tutti gli altri [f. 7r] in gran divozione; e per certo segno a foggia di vago emblema che da questo moto divino prenda sua origine l'Ordine de' Servi per intercessione particolare della gran Madre d'Idio, si potrà in un canto figurar la nascente Religione per una bellissima et honesta giovane vestita di bianco, coronata di gigli (che tale fu sempre l'insegna de Servi, o per la visione di quei Sette Gigli di S. Pietro Martire, o per la purità di Vergine Maria, o <per>ché ne fusse la cagione) e sedente sopra un cubo dinotante stabilità e rettitudine, in atto però di volersi levar sù in piedi e scoprir sotto la veste molti triboli e spine, significanti la penitenza de' religiosi, e con alcuni splendori in capo e tutto questo a maggior intelligenza si potrà dichiarare con queste lettere intagliate nella faccia di quel dado: RELIG. SER. B. M. V.

Parole della cartella

L'ORDINE DE' SERVI A GLORIA DI MARIA PER SETTE NOBILI FIORENTINI MOSSI NELLA COMPAGNIA DE LAUDESI DELLA MADONNA IN S.TA REPARATA DA RAGGIO DI SPECIAL GRAZIA HEBBE IL SUO PRINCIPIO [f. 7v] IN FIRENZE IL DÌ DELLA ASSUNTA NEL M. CC. XXXIII.

Capitello primo

Un frate con bello aspetto francese, co'l cappello rosso da cardinale, che secondo le tavole de gl'huomini illustri di questo Ordine, ritrovato in Bologna dal R.do Padre Maestro Apollonio Paini di S. Gioseppe, fiorì circa l'anno 1276.

Cartella sotto

FR. LUDOVICUS PARISIENSIS S. R. E. PRÆS. CARD. TIT. SANCTÆ SUSANNÆ.

Capitello dirimpetto

Per dimostrare come nella Storia anco ne' ritratti di coloro che, in qualche maniera, hanno fomentato e favorito e governato questo Ordine fino da' suoi principii qualche segno di gratitudine, tutti questi capitelli di fuori si riempieranno di teste di fautori, governatori, generali fiorentini e protettori antichi e moderni di questo Ordine de' Servi. Farassi dunque in questo primo la testa di Gregorio nono, al tempo del quale cominciò quest'Ordine.

[f. 8r]

Cartella sotto

GREGORIO NONO PONT. MAX. EXCITATUR FLORENTIÆ ORDO SERVOR. B.M.V. PONTIF. SUI AN. VII.

Lunetta seconda, in ordine 3.a

Istoria

Usciti i sopradetti da' divini officij fuori della Compagnia e senza lor pensiero ritrovatisi come piacque a Dio insieme in un drappello; e tra essi, così taciturni e mezzi stupiti, Buonfigliolo Monaldi, il più attempato e forse di maggiore autorità, rotto il silenzio e cominciato a raccontar loro la passata inspirazione, tutti si ritrovarono di concorde volere a lasciar il Mondo e unitamente insieme a servire a Dio, da cui di conforme pensiero si ritrovavano, chiamati nell'istesso punto e nel medesimo modo; e questa fu nell'istesso dì dell'Assunzione di Nostra Sig.ra al Cielo l'ultima e ferma conchiusione tra loro.

Disegno al Pittore

Potrà perciò il Pittore su la Piazza di S. Giovanni mostrar la medesima gente uscir dalla festa di quella Compagnia e questi sette huomini ristretti [f. 8v] da parte insieme a ragionar tra loro con gran meraviglia e divozione, et in particolare, Buonfigliolo che con più efficacia mostri persuadere gl'altri alla via del Cielo et abbandonare il Mondo.

Parole della cartella

BUONFIGLIOLO MONALDI, GIOVANNI MANETTI, BERNARDO ANTELLESI**,** BARTOLOMEO AMIDEI, RICOVERO LIPPI SCALANDRONI, ALESSO FALCONIERI, E GHERARDINO SOSTEGNI, MOSSI DALLA PASSATA SPIRAZIONE, CONVENGONO TUTTI DI ABANDONARE IL MONDO E DARSI A DIO, IL DÌ ET ANNO COME SOPRA.

Capitello secondo

Un frate italiano, vecchio, di mortificato aspetto co' 'l cappuccio e 'l cappello rosso da banda ma che apparisca bene, il quale, secondo gl'Annali di maestro Michele Poccianti nostro fiorentino, fiorì circa l'anno 1419.

Cartella sotto

FRATER STEPHANUS DE BURGO S.TI SEPULCRI S. R. E. PRÆSB. CARD. TIT. S. PRAXEDIS ORD. SERVOR.

[f. 9r]

Capitello a rincontro

Il vescovo Ardingo fiorentino, con un libro che significhi la Regola di Santo Agostino, molto favorevole a' primi principij di questo Ordine; et avvertisca il Pittore di imitar la testa del medesimo vescovo nelle lunette a rincontro.

Cartella sotto

ARDINGUS EPISCOPUS FLORENTINUS SANCTIS INSTITUTIS REG. B. AUG.I NASCENTEM ORD. SERVOR. ERUDIT.

Lunetta terza, in ordine 4.a

Dato compenso i sette huomini alle famiglie e negozij loro, si ragunarono insieme fuori di porta Peruzza in Villa Camarzia, così detta quella parte dove hoggi è Santa Croce; e quivi, fatto un poco di oratorio con licenza del vescovo Ardingo in una povera casetta, si comunicarono tutti insieme per mano di un loro sacerdote elettosi in cura dell'anime loro; e tiensi per fermo che questi fusse quel Jacopo da Poggibonsi che poi, vestitesi del medesimo Abito, successe dopo Buonagiunta il 3.o

Generale de' Servi, come si può vedere nel nostro Catalogo de' Generali. [f. 9v] Quivi dunque i sette buon huomini, vestitisi di alcuni panni lunghi e rozi all'eremitica, celebrarono a gl'otto di Settembre con gran divozione e gioia spirituale il natale della Reina del Cielo; giorno di vero come natalizio di questo Ordine, degno di perpetua memoria a tutta la Religione de' Servi.

Avviso per la Pittura

A rapresentar questo fatto potrà il Pittor finger tutto quel sito di S.ta Croce come una villa fuori di Firenze, con tutte quelle colline d'oltr'Arno, con la chiesa antica di S. Miniato ma non già la fortezza né S. Francesco, moderne fabriche; e volendo pur mostrar la vicinanza dell'antiche mura di Firenze con quell'Arco de' Peruzzi, o porta o torrioni all'antica, come meglio saprà divisare il faccia. Quivi potrà rappresentare questi Sette con l'altare, col sacerdote parato per la Comunione, con un quadro sopra l'altare della Natività della Vergine et, in disparte, una povera mensa apparechiata alla rustica con contadini e casiera che aprestino il desinare dipingendovi il portico con arnesi da lavoratori, stalla, buoi, asino, polli per l'aia, paglialo e simili altre apparenzze; di che sia rimesso il tutto a suo giudizio, avvertendo però che il luogo principale sia riserbato pe' 'l punto della storia che è [f. 10r] la divota Comunione con la mutazione de gl' Abiti di questi sette Beati.

Parole della cartella

CONGREGATI I SETTE FUORI DI PORTA PERUZZA IN VILLA CAMARZIA, E VESTITISI DI TONACHE VILI ALL'EREMITICA IN UNA POVERA CASUCCIA DANNO PRINCIPIO ALLA LORO RELIGIOSA DIVOZIONE AGLI VIII DI SETTEMBRE DELL'ISTESSO ANNO.

Capitello 3.o

Un frate d'aria spagnuola, barba rossa, cappello rosso in capo, che secondo le sopra dette tavole di Bologna fiorì l'anno 1434.

Cartella sotto

FR. ERNANDUS BARCHINONENSIS S. R. E. PRÆSB. CARD. TIT. S.TI MARTINI IN MONTIBUS ORD. SERVORUM

Capitello a rincontro

La testa del cardinale Rinieri di quella medesima effigie che sarà posto nella Lunetta Terza della seconda Ala del Capitolo.

[f. 10v]

Cartella sotto

RAINERIUS CAPOCEIUS DIAC. CARD. LEGATUS ORDINEM SERVORUM APOSTOLICA AUCTORITATE PRO INNOCENZO IIII PRIMO APROBAT.

Lunetta quinta, in ordine 4.a

Per l'Istoria

Non molto dopo, uscendosene questi sette penitenti per far riverenza e ricever nuova conferma e benedizione dal vescovo Ardingo, se n'andarono processionalmente a presentarsegli con molta humiltà e riverenza; ed in andando per la città, incontrati per le vie da molti fanciullini e bambini in collo alle lor madri e balie, si udirono salutare e chiamare da loro inaspettatamente e non senza divino prodigio SERVI DELLA MADONNA, sì come avvenne ancora altre volte in andar cerchando limosine agl'usci fino di là d'Arno alla casa de' Benizij, dove Filippo apena di un anno, in collo alla madre Albaverde (sicome ella stessa ridisse a' medesimi frati) pronunziò loro il medesimo Nome di

Servi della Madonna che ben si può dire uscito, come pronunciò Innocenzio ottavo nel principio della sua Bolla del nostro Maremagno: Ex ore infanctium et lactentium.

[f. 11r]

Per la pittura

Dovrà il pittore rappresentare questo aplauso di turbe e di fanciullini intorno al vescovado e piazza di S. Giovanni con una residenza e corte del vescovo in Abito col suo roccetto e mazzetta, il quale, con benigno aspetto, benedicendo i sette huomini humilmente prostratisigli davanti, dia loro un libro aperto rappresentante la Regola di S. Agostino, facendosegli intorno canonici e preti e altri di corte maravigliatisi della conversione di questi sette; e per dimostrare come il tutto sì dalla lor devozione come dall'affezione e benignità del vescovo proceda dal singolare favore di Maria Vergine, ella si potrà adombrar dalla lunga in una nuvola spirante raggetti nel petto del vescovo, quasi comandante con interno affetto che gli sieno raccomandati questi sette nuovi SERVI. Ricordando particolarmente al Pittore di mantener sempre proportionalmente le medesime effigie e stature di questi sette, secondo che camina la loro età, e così fare del vescovo Ardingo e haverlo per regola di tutti quei personaggi che, più volte et in diversi tempi, c'intervengono.

Cartella sotto

ARDINGO VESCOVO FIORENTINO, MOSSO DA VISIONE DELLA B. VERGINE E UDITO PER BOCCA DI BAMBINI LATTANTI IL MIRACOLOSO NOME DI SERVI DI MARIA, RISCEVE IN PROTEZIONE I SETTE PENITENTI DANDO LORO LA REGOLA DI S. AGOSTINO L'ANNO COME SOPRA.

[f. 11v]

Capitello quarto

Un frate todesco vecchio co'l cappello rosso da banda, e non in capo, perché è fama che questo morisse mentre gli correva l'avviso di esser eletto Card[inale] stando Nunzio app[ress]o 'l Duca di Sassonia, come negl'Annali del Poccianti nel 1498.

Cartella

FRATER IOANNES GERMANICUS S.R.E PRÆSB. CARD. TIT. S. CRUCIS IN HIERUSALEM ORD. SERVORUM.

Capitello a rincontro

Un Cardinale dell'effige medesima che sarà nella quarta Lunetta della seconda ala, con croce da legato.

[f. 12r]

Cartella sotto

PETRUS DIAC. CARD. APOSTOLICÆ SED. LEG. ORD. SERVOR. P. AUGERI, ET DILATARI PERMITTIT.

Lunetta 6.a, in ordine 5.a

l'Istoria

Dopo lo havere i sette penitenti perseverato un anno in quella casuccia di Villa Camarzia, dove per la troppa vicinanza della città e frequenza di noiose visite erano occupati e distratti, si ritirarono a più solitaria vita sopra Montesanaria, dove, con l'aiuto de' Biviglianesi e degli Stufi che havevano lor tenute in quella parte, grandemente favoriti dal vescovo Ardingo per antiche ragioni del vescovado fiorentino intorno a quelle selve, edificarono alcune cellette di tavolati separate all'eremitica con un poco di oratorio assai semplice nella cima di quel Monte dove, per continuato corso di tempi, ha quasi sempre fiorito questo Ordine ed oggi ripreso l'antico rigore, si può dire che rinnovelli in sé stesso la

religiosa disciplina de' suoi primi sette fondatori; da che, con diligenza del P. R.mo Lelio [Baglioni], [f. 12v] con il buon zelo del granduca Ferdinando e col favore d'Alessandro Medici arcivescovo fiorentino e cardinale, Clemente ottavo lo dichiarò Eremo sacro dell'Ordine de' Servi.

Avviso al Pittore

Potrà perciò il Pittore servirsi di quel sito per prospettiva con le altre vedute verso Fiorenza, secondo che gli tornerà comodo con quelle piagge d'intorno etc. Ma nella vetta del Monte saranno i sette intorno al vescovo Ardingo accompagnato da qualche nobile mostrando consegnar loro, senz 'altre scritture, il luogo dove per vaghezza e ripieno si potranno rapresentare segatori, legnaioli et altri manifattori che vadino mettendo insieme di quelle celle e muratori che fabrichino un picciolo edificio per oratorio a disposizione del Pittore.

Parole della cartella

RITIRATISI PER OTTO MIGLIA DAL COMERZIO DELLA CITTA' NEL DESERTO DI MONTESENARIA I SETTE PENITENTI FONDANO CON LICENZA DEL VESCOVO ARDINGO LA PRIMA SEDIA DELL'ORDINE DE SERVI L'AN. M.CC XXXIIII.

[f. 13r]

Capitello V.o

Il vero ritratto del cardinale Dionisio Lauresio è in convento e potrassi da quello ritrarre col cappel rosso in capo e croce da legato che egli fu di Campagna e arcivescovo d'Urbino l'anno 1546.

Cartella

FRATER DIONISIUS BENEVENTANUS TIT. S. MARCELLI PRÆSB. CARD. ARCHIEP. URBINI LEGATUS CAMPANIÆ ORD. SERVOR.

Ala prima, lunetta VI.a

La testa di S. Pietro Martire Domenicano ferita col coltello e sua ordinaria effigie; questi fu gran fautore e di molto giovamento a' primi principii dell'ordine de' Servi.

Cartella sotto

S.TI PETRI MARTIRIS PRÆDICATIONE MAGNUM PER TOTAM ETRURIAM SUSCIPIT INCREMENTUM ORDO SERV.

[f. 13v]

Lunetta 7.a, in ordine 6.a

Per l'Istoria

Passatisene in aspra penitenza i sette beati per lo spazio di sei anni sopra Montesanaria, apparve loro una notte (detto Mattutino al primo crepuscolo dell'alba stando tutti in orazione) la Beatissima Vergine da molti angioli circondata e diede loro per compimento di suo vestire<mento> l'Abito, cappuccio e mantello sopra le semplici tonache da essi prima vestitesi; e ciò in memoria della Passione del suo dilettissimo Figliuolo, sì come tal visione si crede apparsa loro il Venerdì Santo e l'afferma il R.P. Maestro Arcangelo Ballottini da Bologna in suo trattatello.

Per lo Pittore

Nell'istesso Oratorio sopra il medesimo Monte, dovrà il Pittore rapresentar i Sette raccolti in devotissima orazione in <divo>ginocchioni dinanti alla beatissima Madre d'ldio che, in maestevole e benigno aspetto, porga loro diversi Abiti neri; et essi, con divozione e riverenza, gli ricevino dalle sue mani, chi con baciargli, chi con mettersegli in dosso; e potrannosi anco in mano di quelli angioli che faranno corona alla Madonna rapresentar diversi Misteri della Passione di Giesù Cristo, come croce, [f. 14r] lancia, spugnia, flagelli, chiodi; e tutti rapresentanti il fine perché da Maria fusse data

loro questa foggia di Abiti come livrea et mostra a suoi servidori; e la prospettiva (fuori delli splendori intorno alla Vergine) potrà rapresentar la notte.

Parole della Cartella
MARIA VERGINE APPARSA IN MONTESANARIA ORDINA A' SETTE FONDATORI DE' SERVI DI DOVER PORTAR L'ABITO NERO AD ETERNA MEMORIA DE' DOLORI SOFFERTI NELLA PASSIONE DEL SUO GIESÙ IL VENERDÌ SANTO, L'AN. M. CC. XXXIX.

Capitello 6.o
II vero ritratto del Cardinale d'Arezzo Monsig.re Stefano Bonucci è in casa.
Cartella sotto
FRATER STEPHANUS EPISCOPUS ARETINUS S. R. E. PRÆSB. CARD. TIT. SANCTOR. PETRI E MARCELLI ORDINIS SERVORUM

[f. 14v]

Capitello a rincontro
Un papa rapresentante Alessandro quarto il primo che aprovi la nostra Religione.
Cartella sotto
ALEX.R IIII.s PRIMIS LITERIS APOSTOLICIS ORDINEM SERVORUM APPROBAT.

[f. 15r]

IDEA DEL CHIOSTRO
ALA SECONDA
DI 8 LUNETTE

[*Aggiunta autografa di Giani*: "Nota per queste 2a e 3a lunette impedite dalle finestre e porta del Capitolo che, stante l'ostinazione de' Macinghi, quando quei ci habbino ragione, si potranno lasciar le pitture e farvi le cartelle perché il filo dell'istoria cammini"]

[*Idem*, testo parzialmente tagliato al margine destro: "Muta questa lunetta e sia come i 7 beati in Monte Sanaria in raccordo col vescovo Ardingo indossano la [*vacat*] gola <regola> [*vacat*]". Il resto degli appunti descriverebbero altri due episodi nei quali il vescovo Ardingo è protagonista insieme ai Sette fondatori]

LUNETTA PRIMA
HISTORIA

II Vescovo Ardingo hebbe in visione, come si racconta nella cronica scritta nel Campione de' Servi di Bologna nell'istesso tempo, la multiplicatione dell'Abito de' Servi in questa guisa. Parevalgli vedere sopra monte Senaria una vite di 7. tralci e da quelli frondeggiare<vano> altri ramucelli in gran copia; e quivi apresso una bellissima Donna che, tenendo in mano questa vite come cosa carissima, la custodiva e vagheggiava a suo gran diletto, mostrando anchora al veschovo di caramente raccomandarlgliela e godersi della fecondità di lei; onde il vescovo, tutto in sé raccolto, giudicando per questa vite la nascente religione de' Servi doversi fecondare et dilatare da quei sette principali rami in infinite propagini per volontà della Regina del Cielo, se ne andò a Monte Senaria e, raccontato il tutto a' quei padri e riscontrato in effetto esser tra loro nell'horto germogliata una vite in un gran cerchio di pampani fuori della solita stagione, gli esortò e consigliò a voler ricevere nel loro consortio

altre persone e cominciar a distender la divotione di questo abito della Vergine per le parti [f. 15v] vicine di Toschana cominciando particularmente dalla città di Firenze.

Avviso al Pittore

Nel principale e più riguardevole luogo della lunetta si potrà fare una Vergine grande e maestevole <come> dentro a un cerchio d'una verdeggiante e frondosa vite che, uscendole di sotto a' piedi per la veste sostenuta da una mano, si allarghi in sette tralci, i quali, riducendosi in altri sette come feston di tralci, potrebbono abracciar le 7. armi delle casate de' Sette fondatori, con una cartella dove fusse scritto ET FLORES MEI FRUCTUS HONORIS ET HONESTATIS e con l'altra mano accenar la Vergine al Vescovo <che sia> in atto di addormentato o sopra un letto, o sopra una seggiola o come più piacerà al Pittore, in modo di raccomandargli quei sette misteri; né accadrà farci altre figure, né d'angeli, né d'altro, se già non facesse qualche cameriero o altri serventi alla camera del vescovo; che ritengha la medesima effigia dell'altre lunette precedenti.

[f. 16r]

Cartella sotto

APPARSA <NEL>L'ISTESSO TENPO LA MADRE D'IDDIO AL VESCOVO ARDINGO GLI MANIFESTA CON ORACOLO DI UNA VITE DI SETTE GERMOGLIANTI PROPAGINI <FECON>CON<DI DI> MOLTI TRALCI LA SUA NUOVA PIANTATA RELIGIONE DOVERE <A' SVOI CONFORTI> TOSTO DISTENDERSI IN MOLTE PARTI.

Capitello primo

Un frate da vescovo, come saranno tutti i seguenti per le due ale 2.a e 3.a.

Cartella sotto

F. LAURENTIUS OPIMUS BONONIENSIS EPISCOPUS TRIDENTINUS ORD. SERV.

Capitello a rincontro

La testa d'un cardinal giovane di grave aspetto con un Breve ripiegato in mano.

Cartella sotto

GUGLIELMUS TT. S. EUST. DIAC. CARD. INNOCENTII IIII NEPOS P.s ORD. SERV. PROTEC.

[f. 16v]

ALA SECONDA LUN. SECONDA

Lunetta seconda

Per l'istoria e Pittore

Per esser questa lunetta sopra la porta del Capitolo dove per lo più si ragunano le suore nostre e si dà l'Abito a' secolari, è molto conforme al luogo e nell'ordine della storia che vi si faccia a uno altare della Madonna il B. Buonfigliolo con la stola al collo e con altri padri astanti e ministri che dieno l'Abito a molte donne e molti huomini indifferentemente, a discrittione e giuditio del Pittore, con un cielo e la Vergine in aria in mezzo a moltitudine d'angeli spargenti gilgli e Abiti; e Maria che benedica tutti quelli di sotto.

[*Aggiunta autografa di Giani*: "Nota come per scarsità di luoghi si potrebbe almeno nella cartella inserire non la confermatione dell'Ordine per il cardinale Rinieri, legato d'Italia, e cosi di 2 lunette farne una, cioè di questa 2.a e della 3.a seguente"]

Parole della Cartella

IL BEATO BONFIGLIUOLO CON GLI ALTRI SEI CONPA<N>GNI A PREGHIERE DI MOLTI PER CONSILGLIO DI ARDINGO SPIRATO DALLA MADRE DI GRAZIE VESTE DELL'ABITO MOLTE DIVOTE PERSO[f. 17r]NE INSTITUENDO IL SECONDO E TERZ'ORDINE PER LA COMPAGNIA DELL'ABITO DE' SERVI INTORNO L'ANNO M. CC. XXXXIIII.

Nota sopra che la Vergine starà bene in aria col manto sparso e allargato per mano delli angeli in modo da dimostrar la sua protettione a chiunque divotamente ricerchi e vesta l'Abito della Sua religione.

Capitello secondo

Un frate vechio, d'aspetto venerando, barba grande, croce e pallio da arcivescovo, secondo si dipinge S. Antonino.

Cartella sotto

F. FELICIANUS CAPITONIUS DE NARNIA ARCHIEPISCOPUS AVIGNON. [f. 17v] ORDIN. SERV.

Capitello all'incontro

Effigie e testa del B. Buonfigliolo con una colomba in su la spalla, raggetti intorno al capo, un fascio di verghe in mano, come si osserverà a tutti gli altri generali.

Cartella sotto

B. BONFILIUS MONALDIUS PRIMUS EX SEPTEM FLORENT. FUNDATORIBUS GENERALIS GUBERNATOR ORD.S SER.

Lunetta 3.a

[*Aggiunta di Giani*: "In questo 3.o luogo si metta il concetto della 4.a lunetta e nella 4.a entri quella del B. Manetto in Francia e questa 3.a lunetta si inserisca, quando si potrà, insieme con la 2.a facendosi di due una"]

[*Idem*: "mutala e poni come il B. Manetto dell'Antella, huomo di fede e di spirito, fu mandato da' compagni a propagar la religione in Francia verso l'anno 1246 e si lascia questa del cardinal Rinieri con[se]gnava allhora S. Ludovico"]

Per l'historia

Morto il vescovo Ardingo intorno al 1248 [f. 18r] e ritrovandosi l'Ordine de' Servi pupillo e privo di tanto sostegno, il B. Bonfigliolo con alcuni compagni prese partito d'andarsene e ritrovar nella marca d'Ancona il legato d'Italia che per Innocentio quarto sene dimorava nella città di Fermo, con animo di suplicarlo a degnarsi di confirmare a nome della Sedia Apostolica quanto dal vescovo suddetto era stato approvato in utile e decoro dell'Ordine de' Servi. Era questo legato Rinieri Cappocio da Viterbo, Diacono Cardinale di S. Maria in Cosmedin, che per un suo breve dato in Fermo consolò queti padri e approvò l'Ordine e la Regola di Sant'Agostino come sta in questa copia: [f. 18v] "Raineirus miserat divi S. Mariæ in Cosmedin Diaconus Cardinalis in Patrimonio Eclesiæ in Thusciæ, Ducato spoletano et Anconinæ Marchia vicem D. Papæ gerens, <ex> et Apostolicæ Sedis legatus in Thuscia dilectis in Cristo filiis Priori, eu fratribus S. Mariæ de Monte Senario, qui Servi S. Mariæ vocantur florent. Dioc. salutem in Domino. Devotionis vestræ, religio, et sinceritatis affectus, quondam ad Romanam Eclesiam geritis, et habetis meritum nos indicunt, ut vobis quantum possumus quondam faciamus.

Hinc est, quod locum S. Mariæ de Monte Senario, in quo divino vocatis obsequio recipientes sua protectione, sed apostolicæ atque nostra Concessione vobis facta, ac Bonæ Memoriæ Ardinghi florentini Episcopi sub observatione regulæ B. Augustini ex institutione dicti ordinis in loco eodem a fratribus ibidem morantibus perpetui servaveritis [f. 19r] tenore praesentium, autem qua fungimur confirmamus, vobis nihil homini indulgentes ut multi ex fratribus viri, qui in hoc praedicto loco profitentur, fecisse moriunt, aut fecerint in futurum, liceat ad locum alium absque Prioris dicti loci licterarum testimonis transferre, nisi forte acetionis vitæ ex Religionis obstenta personas [...] a seculo fugientes licite recipere valeatis, et <in>receptas retinere possitis. In cuius rei testimonium præsentes literas etc., datum Firmi tertio Id. Martiis. D. Innocentii Papa 4.o, Anno 6."
E questo fu l'anno 1249 e notisi che questo Breve fu ricopiato dal nostro archivio della Nontiata dall'autore della Cronica scritta ne' Servi di Bologna e di là poi havutane questa copia, nella quale se erore alcuno si trovi, non si attribuisca a noi.

[f. 19v]

Disegno al Pittore

Potrassi in una sala d'audienza rapresentare un cardinale giovane di 33 anni in circa con la sua corte d'alti prelati, palafrinieri svizzeri, segretarii, cancellieri, etc. A' suoi piedi Buonfigliuolo con la solita effige di sopra ma proportionata a 18 anni di più, che non era nel cominciar dell'Ordine, con dui compagni di quei sette, Buonagiunta et Alesso similmente, con loro effige come sopra. <il cardinale in piedi ma con la seggiola vicina in atto di porgerli un breve> Primo siavi il Cardinale in atto di porgere loro un breve alla presenza d'altri prelati, e vi sia rapresentata la Croce da legato, ottenuta in quell'atto da sua propria [f. 20r] mano o da altro astante in segno dell'autorità delegatalgli, secondo parerà al diligente Pittore che potrà riempier di personaggi la lunetta a sua dispositione con facezie marchiane, ciuffi e scapilgliature e barbe alla loro usanza.

Cartella sotto

RINIERI CAPOCCIO DIAC. CARD.E PER INNOCENZO IIII LEGATO D'ITALIA. A' PREGHIERE DEL BEATO BUONFIGLIUOLO APPROVA NELLA CITTÀ DI FER<ENZE> MO [Fermo] PER LA SED. APOST. QUANTO DA ARDINGO VESCOVO
[f. 20v] FIORENTINO <MONITO> ERA STATO ORDINATO A FAVORE DELL'ORDINE DE' SERVI ALLI XIII DI MARZO M. CC. XXXXIX.

Capitello 3.o

Un frate da vescovo, etc.

Cartella sotto

FR. FRANCISCUS DE PADUA EPISCOPUS PATAVINUS ORD. SERV.
[*La descrizione e la cartella del ritratto seguente sono state cancellate*]

Capitello a rincontro

Un vescovo frate de' Servi con raggetti al capo, un coltello nel petto con palma in mano, del quale fa menzione l'abate Maurolico nel suo Martirologio.

Cartella sotto

[f. 21r] P. GERARDUS VENETUS EPISCOPUS MARISCENI ET MART. <NI> PRIMUS IN INDIIS ORIENTALIBUS FUNDATOR ORD. SERV.

Lunetta 4.a

[*Aggiunta autografa di Giani*: "Nota che in questo luogo si mette il B. Manetto predicante e fondante l'Ordine de' Servi nella Francia che fu circa l'anno 1247; ma per accomodar che questa 4.a, posta qui ad istanza del Cav.r di Malta [Francesco di Filippo dell'Antella], n'esca nel 3.o luogo, per esser però occupate l'altre, si farà la cartella del B. Manetto senza millesimo e si lascerà da banda quella di sopra. La 3.a in luogo della quale sottentri questa 4.a di Pietro legato d'Italia e della Religione in Germania, in modo che nella 3.a lunetta sarà la fondazione dell'Ordine in Germania e nella 4.a in Francia. Parole della Cartella: Il Beato Manetto dell'Antella, nel tempo che Innocenzo 4.o, sottratto dall'insidie di Federigo Imperatore ricoverava appresso S. Ludovico Re di Francia, fu mandato a fondarvi questo Ordine con la sua santa predicatione"]

Istoria

A maggior argomento del Suo Ordine mosso il B. Buonfilgliolo per benefitio publico di molte anime inviluppate nella scomunica mandata in Lione da Innocenzo IIII contro i fautori o aderenti di Federigo imperatore svevo, già disposto per quel Concilio di Francia, procura in Ancona e ottiene gratiosamente l'assoluzione generale dal Card.le Pietro legato d'Italia per [f. 21v] tutti coloro che prenderanno l'habito de' Servi; e questa è la copia del breve cavata come di sopra dalla Cronica scritta a mano de' Servi di Bologna: "Petrus miseratione Divina S. Georgii ad Velum aureum Diaconus Card.is Apost., Sedis Legatus dilectis in Christo Priori et fratribus sacerdotibus de Monte Senario florentinæ diocesis qui Servi B. Mariæ vocantur salutem in Domino præsentium vobis autem concedimus ut laicos libere a secolo fugientes ac volentes vestrum ordinem profiteri ab excomunicatione qua tenentur ascricti, pro eo quod Domino Friderigo quoddam Romanorum Principi contra Romanam Eclesiam adheserunt, absolvere autem nostram possitis, iuxta formam Eclesiæ consuetam, ac eos in vestrum consortium admittere sine iuris, prægiuditio alieni, mandantes eisdem, ut de dannis, eiqua [f. 22r] Eclesiae, et eius fidelibus tulerunt, satisfaciant si poterunt inveniri, alioquin tandem studeant per manus nostras pauperibus erogare. Datum Anconæ, 12 Kal. Martii An. 1250".
Da questo breve ne seguì gran moltitudine di persone all'Abito et particularmente di Germania <scomunicati> ribenedctti da quali poi in breve venne disteso l'Ordine de' Servi fuori d'Italia, per tutta quasi la Germania, dal quale esempio mossa poi tutta la Christianità in breve abbracciò la devotione e l'Abito di questo Ordine, perché Alessandro 4.o, poco doppo succedendo a Innocenzo 4.o, confirmò questo breve all'Ordine medesimo.

Per il Pittore

A differenza della precedente <prospettiva> pittura potrà il Pittore pingere per principal prospettiva il molo d'Ancona [f. 22v] col mare e navili etc., e sotto l'Arco di Traiano un Cardinale in Abito con la corte come a diporto, che quasi all'improviso venga suplicato dal B. Buonfilgliolo con un memoriale in mano e con altri conpagni, diversi da quelli dell'altra lunetta, in atto di suplicare per molti, la maggior parte tedeschi, che mostrino umilmente inginochiati domandar perdono ed il legato, in segno di dar loro la facultà dell'assolvere con la mano alzata in atto di ribenedirli, porgha un breve al B. Bonfilgliolo

[segue una prima proposta di cartella, poi cassata: PIETRO CARD. LEGATO A PREGHIERE[RE] DI BONFIGLIOLO DA GENERALE ASSOLVTIONE IN, <coperto da un foglio incollato> PREDERANNO L'ABITO DE' SERVI PER LA GERMANIA]

Parole della cartella sotto

[f. 23r]

DISTENDESI L'ORD. DE' SERVI PER LA GERMANIA MEDIANTE UNA GENERALE ASSOLVZIONE DI PIETRO CARD. LEGATO OTTENUTASI DAL B. BUONFIGLIOLO PER TUTTI D'ALEMAGNA, E D'ALTROVE, CADUTI NELLA SCOMUNICA DI FEDERIGO II SE PRENDERANNO L'ABITO DI MARIA. DATO IL BREVE IN ANCONA ALLI XVIII FEBR. M CC L.

Cartella 4.a

Che Enrigo di Gandavo sia stato <nostro> frate de' Servi lo mostra ne' nostri tempi moderni chiarissimamente il testimonio di <che per> un contratto cavato a posta in Salspurgh a 5 di dicembre 1606 ad instantia del Rev.mo Padre Maestro Francesco Beni da Budrio de' Servi, Vescovo di Scala e di Ravello, che si trovava all'hora sufraganeo di quello Arcivescovo, il quale contratto mandatoci in carta pecorina si trova tra gli altri brevi e bolle nell'Opera del Convento nostro della Nontiata. [f. 23v] Farà dunque il Pittore un frate d'aria fiammingo, d'aspetto venerando, e che mostri acutezza d'ingegno con un libro aperto in mano, tra <ma> altri più libri.

Cartello sotto

FR. HENRICUS GAND. SOLEMNIS DOCTOR ORD. SERV. ET ARCHIDIACONUS TOPI-MACENSIS.

Cartello a rimpetto

Un frate con le verghe da generale, veggasi la sua effige nella rnedaglia antica de' Manetti con un Crocifisso in mano etc.

Cartella sotto

B. BONAIUCTA MANETTIVS FLOR.S EX SEPTEM FUND. PRIMUS AVTO[f. 24r]RITATE APOST.A GENERALIS PRIOR ORD. SERV.

Lunetta V

Istoria

Havendo <la felice memoria del vescovo Ardingho> Henrico Baldovini conperati alcuni terreni in Cafaggio a nome della Sedia Apostolica fino al tempo d'Innocenzo 4.o <per farvi un ospitio con l'oratorio pe' frati de' Servi fino al tempo d'Innocentio IIII> perché servissero a disposizione del vescovo fiorentino per i bisogni de' frati che di Montesenario venivano a Firenze <da Monte Senari>, fu commesso dal suddetto Cardinale Pietro legato al vescovo di Siena che Buonfilgliuolo si nomava che <ritrovandosi nel proprio luogo benedicesse et vi gettasse la prima pietra> concedesse a' frati di gettarvi la prima pietra e benedirla a suo nome e questo fu fatto alli 17 di Marzo per mano del B. Buonfigliolo sicome prima alli 18 [f. 24v] di febraio se n'era in Ancona ottenuto particular breve dal detto legato per opera del detto Buonfilgliolo.

Aviso al Pittore

Potrassi dal Pittore fingere la prospettiva de' villaggi di Cafaggio, dove ora è la Nontiata di Firenze, con monti d'intorno e la vedute di Fiesole; e volendo pure in qualche parte mostrare le mura di Firenze antica, ci cinga molte torri alla rozza, senza cupula e senza le moderne fabriche. Sarà nel principal prospetto il Vescovo Bonfilgliolo, parato alla pontificale, con mitria tenuta da un ministro o vero in capo, con preti, cerimonieri, pastorale, libro faldistorio, aqua benedetta, incenso, lumi, sopra a un altar posticcio e una credenza, e sarà in atto di benedire la prima Pietra [f. 25r] da gettarsi nel fondamento quivi disegnato da architetti, muratori, scarpellini, con il B. Buonfilgliolo e gli altri 6 compagni, con ricordarsi il Pittore di mantenere le loro effigie per una proportione di tempo di 18

anni di più come si è avertiti sopra; questa lunetta, e per la prospettiva ariosa e per la varietà dei personaggi e di attioni diverse, potrà esser molto artificiosa e vaga.

Cartella sotto

NE' TERRENI DI BUONVICINO DI CECE D'ORLANDO DI ALDOBRANDINO E DI BENCIVENNI DI GUERNIERI COMPRATISI DA ENRICO BALDOVINI PER LA SED. APOSTOLICA, SI BENEDICE DAL B. BUONFIGLIOLO E GETTASI, DI CONSENSO DEL SOPRADETTO LEGATO E DEL VESCOVO FIORENTINO, LA PRIMA PIETRA DI QUESTO SANTO LUOGO ALLI XVII DI MARZO M.CC.L.

[f. 25v]

Capitello quinto

Un frate Vescovo, come sopra.

Cartella

FR. MARCUS DE VERONA EPISCOPUS FAVENTIÆ.

Capitello a rincontro

La B. Giuliana di grave e benigno aspetto co' soggoli et abiti monacali, col petto un poco scoperto dove apparisca un'hostia come attaccata alla carne, con giglio e un libro aperto in mano.

Cartella sotto

B. IULIANA FALCONIERA FLOR. OMNIUM HUIUS ORD. SOROR. ANTESIGNANA.

Lunetta 6

Istoria

[f. 26r] Duoi anni doppo ritornatesene Innocenzo 4.o in Italia, il B. Buonfilgliolo si presentò in Bologna a' suoi piedi suplicandolo per la confirmatione del nuovo Ordine di Maria, ma soprafatto il Papa da infiniti negotii per quella sua nuova venuta di Francia in Italia tutta sconp<l>igliata, raccomandò al suo nipote Guglielmo Fiesco, Diacono Cardinale di S. Eustachio, la Religione de' Servi, dandogliela per suo primo Protettore, e di più concesse alcuni Privileggi come, in particulare, il poter' ricevere una certa quantità di denari di mal'acquisto per la fabrica del nuovo ospitio di Fiorenza, come ne appare un Breve dato in Anagni 17 Kal. Septembris Pontificalis Ann. 12.o, cioè 1254. Apparisce di più nell'Opera nostra <questa> la lettera che segue in forma di Breve, sì come l'habbiamo anco registrato nel nostro libro della Vera Origine [f. 26v] dell'Ordine de' Servi al Cap. 2, foglio 66; Guglielmus miseratione divina S. Eustachii diac. card., Religiosis viris et dilectis in Christo Priori Generali, et universis fratribus qui vocant SERVI S. MARIAE salutem, et sinceram in Domino charitatem, ut per ministerium nostrum vestra Religionis devotio temporalibus incrementis proficiat, et aeternis, Dom.us Papa curam nobis commisit vestri Ordinis generalem unde nos personas vestras, et loca in quibus divinis vacatis obsequis de ipsius D. PP. speciali mandato sub nostra gubernatione suscipimus, et favore: tenore vobis præesentium iniugentes, ut Ordinem vestrum sub Regulæ B. Aug.i secundum iustitione, et concessionem recolendæ mem. Domini R. S. Mariae in Cosmedim Diac.i Card.s tunc in partibus Tusciæ Apost. Sedis Legati futuris temporibus inviolabiliter observetis. In cuius rei testimonium praesentes licteras vobis concedimus sigilli nostri munimine roboratas. Dat. <Romae> Bononiæ X Kal. Nov. Pont. D. Innocentius PP. 4.o Ann. IX.

[f. 27r]

Per disegno al Pittore

Facciasi un sontuoso e nobile apparato di pontificale risedio, dove sia in Abito pontificale Innocenzo 4.o (si <può haver> potrebbe aver la sua vera effigie, credo di barba rasa e grande statura e giovane aspetto), risidente in alto come in Concistoro o Cappella con Cardinali <vescovi> vechi, giovani d'ogni sorte, ambasciadori di più potentati e alti prelati e gente di corte, parafranieri tedeschi, mazzieri e nobili Signori. Sieno in ginocchioni a' piedi del Papa il B. Buonfilgliolo col B. Uguccione e Sostegno alle faccie e aspetti de' quali habbia consideratione il Pittore co' la lor debita proportione degl'anni e il B. Buonfilgliolo mostri havere presentato un Memoriale al Papa, che accenni a uno de' due Diaconi assistenti giovani, che rapresenti il suddetto Gulglielmo suo nipote, che con la berretta in mano in atto riverente mostri attendere a' comanda[f. 27v]menti del Papa, che con cenni e atti gravi mostri raccomandargli quei Padri e la Religione. Vuole questa Lunetta assai studio e diligenza per scoprir simili affetti scambievoli di questi tre personaggi e cioè del Papa al B. Buonfilgliolo e al Cardinale, del Cardinale al Papa e a' frati, e di Buonfilgliolo ad ambidue.

Cartella sotto

[nota autografa di Giani: Innoc.o 4° nel ritorno della Francia, suplicato a Bologna di ricevere nel seno della Sede Apostolica, questo nuovo Ordine della B. V., gli assegna per suo protettore Guglielmo Fiesco suo nipote, diac. Card. Di S. Eustachio, alli 23 d'Ottobre 1252]

INNOCENZO 4.o NEL RITORNARE DALLA FRANCIA SUPLICATO A BOLOGNA DI RICEVER NEL SENO DELLA SED. APOSTOLICA QUESTO NUOVO ORD.E DELLA B. V., GLI ASSEGNA PER PRIMO PROTETTORE GUGLIELMO FIESCO SUO NIPOTE DIAC. CARD. DI S. EUSTACHIO, ALLI XXIII D'OTTOBRE M.CC.LII.

[f. 28r]

Capitello 6

Un bel frate d'aspetto venerando con Croce archiepiscopale e mitria.

Cartella

FR. DIONISIUS DE ROBERTIS BURGENSIS ARCHIEPISCOPUS SIPONTINUS.

Capitello a rincontro

B. Filippo con la sua effige solita e insegne di crocifisso, verghe, sigillo etc.

Cartella sotto

B. FILIPPUS BENITIUS FLOR.S

Lunetta 7.a

Istoria

Già fondatesi l'ospitio co' l'Oratorio di Cafaggio, desideroso Buonfilgliolo <e gli> con [f. 28v] altri sei conpagni di riverire e adorare la loro fondatrice e Padrona in quel' segno maggiore della più rara e singular' eccellenza di sé stessa per farsela figurar come Genitrice d'Idio e Vera Madre di Gratie, procura<ranno>rono un eccellente Pittore chiamato Bartolomeo (fussi egli di natione o tedesca o greca, poiché da quelle parti in tal tempo si conducevano simili artefici, essendo del tutto <in quei tenpi> all'hora mancata la Pittura in Toscana e per l'Italia, non è così facile hora poterne affermar cosa di vero) e a quegli raccomandata una tal loro <necessità> divozione, elgli la dipinse con tale affetto e divozione che, andato poi per fornirle il volto, alzata la tela (principio delle maravilglie della Nunziata di Firenze appena colorita), la ritrovò maravilgliosamente fornita di faccia e d'ogni altro mancamento.

Al Pittore

Potrà il Pittore rapresentar quella Imma[f. 29r]gine scoperta come sta; ma con palchi e tende e col' Pittore <maravilglato> per maravilglia sospeso e divoto in atto di adorarla; e vi sia gran concorso di populo e il B. Bonfilgliolo, Alesso, Amadio etc., con osservar' le loro medesime effigie e l'età loro; avvertendo il Pittore a' non far la Cappella come sta oggi, ornata di marmi e d'argenterie, da poi che il claris.mo Pietro Medici, filglio del Mag.co Cosimo, Padre della Patria, l'adornò come dimostra il pittaffio sotto la predella dell'altare, che dice: Petrus de Medicis Cos. Iohan. filius sacellum marmoreum voto sucepto Animo libens DD. Ann. MCCCCXLVIII Id. Mai.

Cartella sotto

BARTOLOMEO PITTORE INVITATO A DIPINGERE LA S.MA [f. 29v]NUNZIATA IN QUESTO ORATORIO DI CAFAGGIO TROVA CON GRAN MARAVILGLIA DI TUTTO IL POPULO FIOR.O MIRACOLOSAMENTE FORNITO IL VOLTO DELLA VERGINE L'ANNO M.CC.LII.

Capitello 7.o

Un' frate da vescovo.

Cartella sotto

FR. ROBERTUS EPISCOPUS PERUSII.

Capitello a rincontro

Un Cardinale con grave aspetto d'età matura con la croce per segno di Legato.

Cartella sotto

OCTOBONUS DE FLISCO S.R. ET PRESB. CARD. LEGATUS ANGLIAE SECUN[f. 30r]DUS ORD. SERV. PROTECTOR.

Ala 2.a, Lunetta 8.a

Istoria

Seguendo l'anno 1253 nel' giovedì della Ressuretione, Filippo Benitii giovane d'età (come si dimostra nel 4.o libro della sua storia al Capitolo 4.o) di 22 anni in circa, Dottore in medicina e divotissimo della Madonna, ritrovandosi alla messa nella Cappella della Nontiata, cade in eccesso di mente e chiamato con le parole della Pistola corrente PHILIPPUS ACCEDE ET ADIUNGE TE AD CURRUM ISTUM, vede la B. Vergine in un carro d'oro che l'invita a salirvi sopra mostrandogli alcuni Abiti de' Servi, con occasione della qual' visione poi svegliato dal B. Alesso e ritornato la mattina seguente per aviso della Madre d'Iddio [f. 30v] intende dal B. Buonfilgliolo esser voler divino che elgli prenda quell'Abito, nel quale humilmente prega rimaner vestito <humilmente> da converso.

Per la Pittura

Potrà il Pittore da questa narratione formarsi l'idea della prospettiva e del tutto e, per più sua agevolezza, veder questo <storia> fatto come seguì alla distesa nel 4.o e 5.o Capitolo del Primo libro della sua storia, dove largamente segli aprirrà il concetto con nobilissima fantasia, di che ci rimettiamo in tutta questa inventione al suo buon giuditio.

Cartella sotto

FILIPPO BENIZI FIORENT.O DOTTORE IN MEDICINA CHIAMATO IN VISIONE DALLA B. VERG. SOPRA UN CARRO D'ORO INTERPRETATO DAL B. BUONF.O PER LA RELIGIONE PRENDE UMILMENTE L'ABITO DA CONVERSO PER SUE MANI IL VENERDÌ DI PASQUA DELL'ANN. M.CC.LIII

[f. 31r]

Seguita l'Ala 3.a di 6 Lunette

Lunetta Prima

[Aggiunta di Giani: Non sta da porsi secondo l'ordine degli anni, però lascisi in pendente il millesimo. Nota che questa Lunetta andava posposta alla seguente, e sicome preso errore nel Cronicum, come si è trovato, e si può vedere nelle Notule della prima Centuria l'An. 1256 e 1259. E poiché l'errore è irrimediabile rispetto alle già fatte lunette, bisogna lasciar questa prima senza il suo millesimo, che sarebbe 1259 (fuori del Maremagno)].

Istoria

Havendo Alessandro 4.o dal principio del suo Pontificato tolto a favoreggiar l'Ordine de' Servi, per una certa rivelatione e sua particular divotione alla B. Vergine concesse facultà a tutto questo Ordine di poter haver luoghi, oratorii, cimiterii per tutto come appare in questa Bolla ritrovata da noi nella libreria del nostro Convento d'Arezzo e, perché non è nel Maremagno, ci è parso di registrarlo qui come sta.

Alexander Epis. Servus Ser. Dei dilectis filiis Prioris et fratribus B. Mariae de Monte Senario florent., Servis S. Mariae vulgariter nuncupatis Ordinis Sancti Augustini salute et Apostolicam Bened.m vestræ devotionis praecibus benignis impartientes assensum, ut in omni[f. 31v]bus locis propriis, Domos necessarias Oratorii, et Cemeterium ad opus vestram dum tassat haberi possitis autoritate vobis præsentium indulgemus sine iuris pregiud.o alicui. Nulli [...] omnium hominum liceat hanc paginam nostræ Concess.is infringere ne ausum temeraris contraire siquis autem hoc attemptandum praesumpserit indignationem. Omnipotentis Dei et BB. Petri et Pauli Apostolorum eius se [...] in cursurum. Datum Neapoli VII Kalendæ Iun. Pont. nostri Anno Primo che fu appunto alli 26 di Maggio 1254.

Di poi favorendo i progressi di detto Ordine per un altro simil Breve che fu il 2.o dato in Anagni alli 15 di maggio nel 1259, come si può vedere nel principio del Maremagnum, dà facultà di potere questa Religione distendersi per tutto e far il suo Generale che possa correggere <senpre ut infra> e sotto la cui obbedienza e disciplina sieno tenuti tutti coloro che tal professione faranno, dove finalmente approva questo nuovo Ordine in honore della Madre d'Idio.

[f. 32r]

Aviso al Pittore

Per far la prospettiva e tutta la Lunetta defferente d'inventione della passata d'Innocenzo 4, si potrà rapresentare un Papa <che tenga Cappello parato alla pontificale, con diaconi, cardinali e cerimonieri e vescovi e prelati per ordine e dinnanzi al Papa il B. Buonfigliolo col B.> adormentato a cui in visione apparisca la B.V. avisandolo e mostrandogli e racomandandogli i suoi religiosi e religiose di cui testa essere Manetto e Buonagiunta, de' quali si osservino tuttavia l'effigie e 'l tempo a proportione, come si è detto, e quivi sieno a pregare e assupplicare per detti frati duoi Avvocati concistoriali col Datario che habbia una Bolla piombata in mano a modo di leggerla a quei Padri riceventi la benedizione dal Papa con atto di confirmarsi quanto in quella Bolla si contiene, con un fascette di verghe e un sigillo grande e piccolo in segno della autorità [f. 32v] che si conceda al Generale di detto Ordine. Avertendo il Pittore di far queste figure con affetto con rapresentar più che si può da una banda la benignità con la maestà del Papa; dall'altra l'umiltà, riverenza e allegrezza mescolata con modestia di quei Religiosi; dall'altra <l'affetto> l'energia e vivacità di quegli Avocati concistoriali in trattare e favorire questo negotio; e finalmente l'attenzione e maravilglia di quel

Collegio tutto intorno a vedere questi nuovi religiosi e la loro divotione e umiltà. Sarà molto spiritoso questo concetto ben osservato dall'artefice.

Cartella sotto

[nota autografa di Giani: Havuta certa intentione dalla B. V., di cui egli fu sempre devotissimo, di dover confermare l'Ordine de' Servi Suoi e il primo a dar [*sic*] Alessandro 4. <è il primo a confermar l'Ordine de Servi dando> con facoltà tra gli altri suoi bolle e privilegi, che la nostra Religione si potesse distendere in ugni luogo, data in Anagni alli 26 Maggio 1255]

[Idem: Aless.o 4.o havuta certa visione dalla B. V., di cui egli fu sempre divotiss.o, a dover aprovar q(uest)o Ordine de' Servi e il primo a dar tra altri suoi simili facultà, che egli si possa distendere in tutte le parti del Mondo: data la bolla in Anagni alli 26 maggio 1255]

ALESSANDRO IIII CONFIRMATA LA FACOLTÀ DI POTERSI DISTENDER PER TUTTO L'ORD. DE SERVI CONCEDE ANCORA L'AUTORITÀ DI CRE[f. 33r]ARSI IL GENERALE: ALLA CVI CORRETIONE E OBEDIENZA SIENO TENUTI TVTTI I FRATI. DATA LA BOLLA IN ANAGNI ALLI XV MAGGIO MCCLV [nota autografa di Giani: 1259].

Capitello primo

Un frate di questo aspetto con croce da Arcivescovo.

Cartella sotto

FR. FRANCISCUS CANP.S SENENSIS ARCHEPISCOPUS RAGUSINUS.

Capitello a rincontro

Cardinal Latino, frate di San Domenico, 3.o Protettore de' Servi con croce da Legato.

Cartella sotto

F. LATINUS NICCOL. III NEPOS TERTIUS ORDINIS SERVORUM PROTECTOR.

[f. 33v]

Lunetta 2.a

[Aggiunta autografa di Giani: Questa Storia va inanzi alla precedente come si è notato sopra; e le parole sotto si devono rassettare, anzi per più lunette ci bisognerà far nuovo ordine per l'errore scopertosi nelle Notulae della prima Centuria tra l'anno 1255 fino al 1260].

Istoria

Datasi la facultà come sopra da Alessandro 4.o, fu subito dal B. Buonfigliolo congregato in Fiorenza all'Ospitio di Cafaggio il Capitolo dove per il secondo Generale e successore di Buonfigliolo fu solennemente creato Giovanni Manetti, nell'Ordine fra Buonagiunta. E di qui per ragione d'istoria si può osservare e accomodare quel diverso parere degli scrittori di questo Ordine: come altri ponghino Buonagiunta per il primo Generale e altri, come facemmo noi nel nostro Catalogo de' Generali, lo mettino poi perché quanto all'autorità concessagli dalla Sede Apostolica, egli fu il primo ma, quanto all'ordine, il 2.o perché primo di tutti fu Buonfilgliolo, come si è dimostrato altrove nel detto Catalogo de' Generali.

[f. 34r]

Al Pittore

Potrà dunque il Pittore rapresentare nell'Oratorio antico di Cafaggio un Colegio di molti frati per ordine a sedere sopra de' quali, ne' primi luoghi, sieno i 7 fondatori distinti con raggetti in capo e, sopra tutti in mezzo a un tavolino, il B. Buonfigliolo e, in su quel tavolino un sigillo grande, un libro, il fascio delle verghe, uno scrittoio, bossoli, bacino di fave et altre simili appartenenze da un Capitolo;

e vi sieno bolle, scritture, un che legga con varie e diverse attioni che dimostrino i frati in punto di ballottare il nuovo Generale.
Un altro disegno. Ovvero si potrebbe fare il Buon<figl>agiunta già eletto Generale e che il B. Buonfilgliolo gli consegnasse il sigillo, il fascio delle verghe, il libro e gli altri fussino mossi per andare a' baciargli [f. 34v] con riverenza la mano con ricordar al Pittor la solita effige de' sette in debita proportione, come sopra. E nel vestir quei frati del Capitolo osservi semplicità e rigore ne' panni senza mostre di camicie. Potrà anco il Pittore, a maggior vaghezza della lunetta, perché non apparisca tutta nera e piena di frati, mescolare dalle bande qualche cittadino e altri simili che stieno da lontano a vedere le cerimonie di quel Capitolo e quei Padri.

Cartella sotto

[nota autografa di Giani: <in questo luogo di> ricevuta l'Ordine de' Servi a suo stabilimento la grazia della Sede Apostolica, il B. Buonf(igliu)lo, capo de' Sette Fondatori, dopo l'haverne tenuta diligente cura per lo spazio di 23 anni, congregato in questo luogo il primo capitolo generale, impone di consegnare la di lui carica del suo governo al B. Bonag(iun)ta Manetti, creato generale il dì dello Spirito Santo, l'anno 1256]

SI CELEBRA NELL'ORATORIO DI CAFAGGIO IL PRIMO CAPITOLO GENERALE DA FRATI DE SERVI E VIENE ELETTO PRIOR GENERALE E CONFIRMATO PER BOLLA APOSTOLICA, COME SOPRA, IL BEATO BVONAGIVNTA MANETTI, IL DÌ DELLO SPIRITO SANTO L'ANNO MCCLVI

[f. 35r]

Capitello secondo
Un frate da vescovo.
Cartella
F. BERNARDUS FLOREN.S EPISCOPUS TIPHERNI.
Capitello a rincontro
Un bel frate che rassomilgli Prinsivalle [della] Stufa col fascio di verghe e sigilli.
Cartella sotto
F. LOTERINGUS STUFA FLOREN.S GENERALIS.

Lunetta 3.a
Istoria

Stato a' pena dui anni nell'uffitio del Generalato, Buonagiunta è soprafatto da infermità e vecchiezza a Monte Sanaria [e] sene morì in questa guisa: era egli parato all'altare e di già haveva fornito la messa; e come pre[f. 35v]sago della morte soprastantegli, da sé stesso predetta, ragionava così parato all'altare co' frati de' misterii della Passione di N. S. è venuto a dir della Crociffissione e morte di Giesù; sollevato in estasi con trasformarsi quasi nel Crocifisso, con le braccia solevate e distese, a quelle parole *In Manus Tuas Domine* rese lo spirito al Signore.

Avisi al Pittore

Farà il Pittore in un semplice oratorio all'eremitica per prospettiva molti frati in oratione e divotione con atti diversi sopra Monte Sanaria et all'Altar di detto Oratorio dal Canto del Vangelo si potrà fare il B.o Buonagiunta in quell'atto di passare sostenuto da dua Ministri con le cotte o de' frati come più

gli piacessi, e vi si trovi tra gli altri il B.o Filippo col suo Crocifissino in mano, avertendo alla [f. 36r] sua età di 25 anni in circa, e per ornamento della lunetta si potrà far da parte, fuori dell'Oratorio, qualche contadino o pastorelli o guardianelle o un frate conmesso che vengha con le sacche e l'asino da Fiorenza e simili altri concetti a voglia del Pittore per più vaghezza della lunetta.

Cartella sotto

IL B. BUONAGIUNTA GENERALE PREDETTA PRIMA A TUTTI LA SUA VICINA MORTE NEL RAGIONAR DOPPO LA MESSA ALL'ALTAR DELLA PASSIONE DI N. SIG. VENUTO A QUELLE PAROLE IN MANUS TUAS CON LE BRACCIA COME TRANSFORMATO NEL CROCIFISSO MUORE IN MONTE SENARIA L'AN. MCCLVII.

Capitello 3.o

Un frate col proprio ritratto somilgliante M.r Fran.co Beni da Budrio Vescovo di Scala.

Cartella

[f. 36v]

F. FRANC.S BENNIUS PRIMO INQUISITOR IN GERMANIA DEMUM EPISCOPUS SCALIS ET RAVELLI.

Capitello a rincontro

Un frate francescano d'aria e aspetto con cappello rosso.

Cartella sotto

FR. MATTEUS DE <HOH SANCTA> AQUASPARTA QUARTUS ORD.S PROTECTOR.

Lunetta 4.a

Istoria

Perseverato circa 22 anni il B.o Buonfilgliolo in assiduo governo e fatiche di tirare innanzi l'incominciato Ordine de' Servi e già grave di età e carico di fatiche, ritiratosi in sé medesimo a' pensieri dell'Anima e della partenza di questo Mondo in Monte Senaria, sene muore placidamente in sul far dell'alba nel ritrovarsi tra gli altri [f. 37r] alle collationi de' Santi Padri (sicome era solito loro dopo il mattutino ragunarsi per ciò nel Capitolo), chiamato da sensibil Voce della B. Vergine al Cielo mentre si leggeva la vita del Santo corrente in tal giorno, con dolore e maraviglia grande di quei Padri che vi si ritrovarono, si morì nelle lor braccia di subita ma non improvisa morte.

Per l'inventione al Pittore

Rappresentisi una notte col cielo stellato al primo crepuscolo dell'alba e si vegghino molti frati ragunati a sedere in un Capitolo dove sia chi legga un libro e gli altri attenti, ma soprattutto sia in un luogo più conspicuo [il] B. Buonfilgliolo in atto di svenire e mancare e sia ritenuto da due o tre di quei frati rizzatisi per aiutarlo: sia questo venerando vechio con barba lunga e canuta e aspetto grave, con occhi languidoni rimirati verso il Cielo a un raggio che gli vadia quasi a ferire in faccia, nel quale raggio si legghino queste parole scrittevi per lo lungo di quel lanpo [f. 37v] <u>VENI BONE FILI</u>; e il raggio e le parole mostrino uscir di bocca d'una Vergine in aria adombrata da una nuvola chiara ma non troppo vicina et in atto di volerlo ricevere con le braccia aperte. Averto il Pittore di far che uno di quelli che sostenteranno il B. Buonfilgliolo sia il più veduto e ben fatto, che rapresenti il B. Filippo di circa 30 anni, diboluccio, di gentile aspetto, poca barba, col suo Crocifissino in mano al solito et intorno alla sua statura e effige potrà il pittore vedere il nostro Libro della sua storia a carte 336.

Cartella sotto

IL B.O BUONFILGLIUOLO MONALDI CAPO DE' SETTE FONDATORI DE' SERVI NEL DISCORRERSI SPIRITUALMENTE TRA FRATI DOPPO IL MATUTINO SOPRA LA VITA DEL SANTO, INVITATO DALLA [f. 38r] B. VERG. AL CIELO PLACIDAM. SI MUORE IN MONTE SANARIA L'ANNO M.CCLXI.

Capitello 4.o
Un frate da Vescovo.
Cartella sotto
FR. MATTEUS TESTIUS FLOR.S ORD.S SERV. EXIMIUS IN CONC. COST. THEOL.S EPISC.S CORTONÆ.
Capitello a rincontro
Un frate vechio da Generale come sopra.
Cartella sotto
F. ANTONIUS MANNUCCIUS FLOR.S XII GEN.S SERVOR.

Lunetta 5.
Istoria
Chiarissimo Falconieri, fratello del B. Alesso [f. 38v] e padre della B. Giuliana, gran mercatante de' suoi tempi, inpetrata da Clemente 4.o una licenza e assolutione di restitutioni in certe (come ne appare la Bolla nella <archivio della Nontiata> nostra Opera) con applicarle alla fabrica della Nontiata a persuasione di suo fratello e preghiere della figliola mette mano nel mese d'ottobre l'anno 1262, con licenza di Giovanni <Maccinghi> Mangiadori Vescovo fiorentino, per aggrandire l'Oratorio e far la Chiesa maggior come si vede fin'ora.

Al Pittore
Con la solita prospettiva di questo sito e villa di Cafaggio col picciolo ospitio e oratorio fuori della Città, diritto alla porticola di Balle si dimostrerrà un campo e piazza aperta occupata di scarpellini, muratori, manovali, capimastri con un gran principio di fabrica, argani, buoi che tirino [f. 39r] pietre, dove nella principal veduta sia il Vescovo col B. Alesso e altri frati e vi sia Chiarissimo Falconieri in abito da mercante, siavi l'architetto che spieghi e mostri la Pianta al Vescovo e a' frati, e il Vescovo habbia in mano la Bolla presentatagli da Chiarissimo e, in luogo circonspetto tra gli altri, sia il B. Filippo col suo solito Crocifissino e altri personaggi di corte del Vescovo, oservatasi sempre l'effigie, statura e sempre proportionata delle figure e frati ordinarii.
Cartella sotto
CHIARISSIMO FALCONIERI A' PREGHIERE DI GIULIANA SUA FIGLIUOLA DIVOTISSIMA DEL'ABITO DE SERVI, ET ESORTATO DAL BEATO ALESSO SUO FRATELLO DA PRINCIPIO PER SALVEZZA DELL'ANIMA SUA ALLA PRESENTE CHIESA DELLA [f. 39v] NONTIATA CON LICENZA DI URBANO QUARTO, E DI GIOVANNI VESC. FIOR. NEL MESE DI OTTOBRE L'ANNO M.CCLXII.

Capitello quinto
Un frate da Vescovo col proprio ritratto che è in convento.
Cartella sotto
F. HIPOLITUS MASSARINUS LUCENSIS ORD. SERV. THEOL.S INNOCENTII IX EPISC.S MONTIS PELVSII.

Capitello a rincontro

Un frate di S. Domenico con cera altiera e bizzarra, con cappel rosso e croce da Legato.

Cartella sotto

F. NICCOLAUS DE PRATO QUINTUS ORDINIS SERV. PROTECTOR.

[f. 40r]

ALA TERZA LUN. VI

Lunetta VI.a

Istoria

II B. Manetto, che al seco<ndo>lo si disse Benedetto dell'Antella, faticò molto tra quei primi Sette per la sua Religione e, co' l'esempio di Santità mirabile e co' la predicatione e prudenza sua, distese la Religione fino nella Francia e molto più harebbe egli fatto se la brevità del tempo con la morte non gli havesse interrotto i suoi nobili pensieri. Nell'esser elgli Generale confirmato dalla Sede Apostolica, ottenne molti privilegii per la sua Religione e in Perugia particolarmente impetrò le prime indulgenze per questa Chiesa della Nuntiata da Clemente 4.o.

Disegno al Pittore

In una camera d'Audienza segreta si può fare il Papa a sedere co' stola, berrettino di velluto rosso, mozzetta, roccetto con la sua corte senza molti Cardinali, ma ben vi sia chi rapresenti Ottobuono dal Fiesco, [f. 40v] all'hora Protettore de' Servi con altri prelati, parafrenieri, camerieri, guardie di tedeschi e, a' piedi del Papa, il B. Manetto con 2 compagni, che si potranno rappresentare per il B. Filippo et il B.o Uguccione, quali con la benedizione del Papa mostrino umiltà e con volto lieto ricevere una Bolla di mano del Papa.

Cartella sotto

IL B.O MANETTO DELL'ANTELLA CONFERMATO IN PERUGIA GENERALE DE' SERVI DA CLEMENTE IIII OTTIENE LE PRIME INDULGENZE CHE MAI FUSSERO CONCEDUTE A QUESTA CHIESA DELLA SANTISSIMA NUNTIATA ALLI VIII DI GIUGNO M.CCLXV.

Capitello 6.o

Un frate da Vescovo.

Cartella sotto

F. MARIANUS FLOREN.S ORD.S SERVORUM EPISC.S CORTONAE

[f. 41r]

Capitello a rincontro

M.r Zacheria, veggasi il ritratto naturale con le insegne da Generale come sopra.

Cartella sotto

M. ZACHERIAS <Faldosius> FLORENTINUS XXXII GENERALIS SERVORUM.

ALA QUARTA di 7 lunette

Lunetta prima

Notisi come per essere questa Lunetta tutta di pietre vive quadrate fino in terra e fuori di squadra delle altre, con un'Arme in mezzo de' Medici, non vi si poe seguitar l'Istoria se già non vi si facessi qual concetto fuor dell'ordine per ornamenti et allusione a quell'Arme con qualche cartellone o pitaffio

che raccontassi di Pietro de' Medici che <do> restaurò la capella della Nuntiata, di che ci rimettiamo al beneficio del tempo e di chi sia per farci qualche cosa [f. 41v] potrebbivisi far questa o simile.

Cartella sotto

PIETRO MED. DI COSIMO PADRE DELLA PATRIA ORNÒ QUESTA CAPPELLA DELLA SANTISS. NUNTIATA DI MARMI PER VOTO L'ANNO M.CCCC.XLVIII E COSIMO, E FERDIN. GG. DUCHI DI TOSCANA L'ARRICCHIRONO PER DIVOTIONE E LIBERALITÀ' D'ALTARE E VASI DI MOLTO ARGENTO.

Capitello Primo

Un Papa da frate di S. Domenico con una bolla in mano.

Cartella sotto

BENEDICTUS XI.S PERPET. DIPLOMATE ORDI.M SERV. SEC.<RANDO>DO CONFIRMAT.

Capitello a rincontro

Un Cardinale di grave aspetto da Vescovo.

Cartella sotto

ANTON.S DE MONTE PROTEC.R ORD.S SERVOR. HANC ECCLES. CONSECRAVIT.

[f. 42r]

ALA QUAR[T]A LUN. II

Lunetta 2. a

Istoria

Il B. Amadio, detto al secolo Bartolomeo degli Amidei, huomo di placida natura, di grande esempio e molta santità, aiutò assai Buonfigliolo ne' governi per tirare inanzi l'Ordine de' Servi; raccontasi di lui che col segno della Croce suscitasse sotto Monte Sanaria un fanciullino caduto e affogato in una pozza d'aqua e, nel suo morire, grandissima fragrantia si sentisse per tutto quel monte, vedendosi nell'esalarsi dell'anima salir una gran fiamma da quel Monte al Cielo.

Avertimento al Pittore

Sarà ben rappresentar il miracolo sopra detto di vicino, nella principal veduta, e da lontano la morte di questo Beato con quella fiamma in cima al monte ma che mostri spiccarsi quasi dalla bocca del Beato, e sia fiamma no*n* da spaventare [f. 42v] ma da render insieme devozione e maravilglia, con rassomilgliar fiamma d'Amore et non di terrore; ma nella principal parte della prospettiva e più vicina, si rappresenti l'istesso B.o vivo co' l'effige e statura proportionata al tempo come s'è detto degli altri, e quivi sotto Monte Sanarla, in quella valletta dove si dice le citerne, <fussero> sieno contadini e donne e fanciulli tutti corsi e in atto di ripescar quel fanciullo affogato in una gran pozza d'aqua; e 'l B.o Amadio fra loro in atto di fargli il segno della Croce e risuscitarlo. E tutto questo fatto potrà il Pittore a sua maggior chiarezza leggere nell'Istoria del B.o Filippo al primo Capitolo del 2.o libro.

Cartella sotto

IL B. AMADIO DETTO NEL SECOLO BARTOLOMEO AMIDEI UNO DE' [f. 43r] SETTE FONDATORI DE' SERVI POCO DOPPO L'AVER COL SEGNO DELLA CROCE SUSCITATO UN FANCIULLINO AFFOGATO IN MONTE SANARIA RENDE LO SPIR.O AL SIGN.RE CHE NEL SUO MORIRE FA APPARIRE GRAN FIAMMA SOPRA QUEL MONTE L'AN. M.CCLXVI.

Capitello 2.o
Un Papa in abito da monaco di Cestello con un libretto in mano e Bolle di Biombo (*sic*).
Cartella sotto
CLEMENS VI CONSTITUT.S ORD.S SERVOR, PRIMO CONFIRMAVIT.
Capitello a rincontro
M.ro Jacopo Tavanti Generale come sopra veggasi il ritratto.
Cartella
M. IACOBUS THAVANTIUS FLOR.S XXV.S GENERALIS SERVOR.

Lunetta 3.a
Istoria
Il B.o Manetto dell'Antella, carico d'anni e d'infermità, renuntiato nel 1267 il Generalato e ritiratesene al sacro Monte, sene passa al Cielo in luogho del quale da tutta la Religione viene eletto, [f. 43v] <adonne> ancorché, contradicente il B.o Filippo e confirmato in tale uffitio dal vescovo Giovanni Mangiadori.

Inventione al Pittore
A restringere in un sol gruppo tutte queste cose e che la lunetta riesca vaga, potrà il pittor far nella sala del Vescovado da San Giovanni il Vescovo Giovanni nella medesima effigie che elgli si troverrà nella lunetta suddetta dell'ala 3 alla fabrica della Chiesa, in habito ordinario co' suoi cortigiani e preti, un cancelliere con scritture in mano dinanzi al quale, con 3 compagni frati Sostegno, Alesso e Uguccione, il B.o Manetto, vechio, macilente, appoggiato a un bastonciello, presenta il B.o Filippo per nuovo Generale eletto dalla Religione, homo di 35 anni il quale si conosca dalla propria effigie con S. Sigillo e verghe e libro in mano col suo solito Crocifissino; e per denotar il Pittor come l'elettione del B.o Filippo al Generalato sia stata più tosto per voler divino che umano e come elgli fusse tiratovi da Celeste Voce, si potrà far nascer alle nugole un certo splendore che vadia tra quei personaggi a ferir sopra [f. 44r] il capo del B.o Filippo rimirato dal Vescovo e dalli astanti con riverenza e maravilglia, come se sentissimo delle parole di Manetto esser questa eletione tutta per opera divina. Usi diligenza il Pittore in dimostrar questi affetti. Il B.o Manetto parlante da vechio infermo e con gravità. Il B.o Filippo presente con sommissione e umiltà; il vescovo ascoltante con decoro, benignità e maravilglia; gli altri similmente chi rimiranti il B.o Filippo, chi parlanti tra loro di questi nuovi religiosi.
Cartella sotto
IL B.O MANETTO DELL'ANTELLA PER INFERMITÀ E VECHIEZZA RINUNTIATO IL GOVERNO DELLA RELIGIONE, CHE PER PUBLICO CONSENSO, E DIVINA PERMESSIONE FU COMESSO AL B.O FILIPPO BENIZII, E CONFERMATOLGLI PER AUTORITÀ' APOST.A DAL VESC.O FIOR.O RITORNARSENE A MONTESANARIA SANTAM. MUORE L'ANNO M.CCLXVIII.

[f. 44v]

Capitello 3.o
Un Papa in Pontificale co' una Bolla grande.
Cartella sotto
INN[OCCENTIU]S VIII MAREMAG. PRIVIL. INDULGET ORD. SERVOR.
Capitello a rincontro

II Cardinale Farnese vechio con croce.
Cartella sotto
ALEXANDER FARNESIUS PROTECTOR ORD.IS SERVOR.

Lunetta 4.a
Istoria

Andatesene il B.o Filippo a visitar la Francia e la Germania, menò seco tra gli altri conpagni il B.o [f. 45r] Uguccione e Sostegno per suoi Vicarii da lasciar in quelle Provincie; e nella Francia lasciò a Parigi il B.o Sostegno l'anno 1270. E perché Filippo Re di Francia in tal tempo favoriva molto e volentieri abbracciava nel suo regno i religiosi già tanto sbattuti nelle persecutioni di Federigo (sicome racconta Gulglielmo Genebrandi), di qui si presume agevolmente esser stato molto ben veduto da quella Corona il Generale, sì per la conformità del nome, sì per la fama della sua santità, come per il novo Abito de' Servi di Maria portato in quel suo religioso regno.

Aviso al Pittore

Per dimostrar dunque tal fatto potrà il Pittore rappresentar in una gran sala [f. 45v] Regia il B.o Filippo dinanzi a Filippo Re di Francia, giovanetto d'anni 22 in circa, e il B.o Sostegno con sua effigia e anni a proportione, e siavi anco il B.o Uguccione con sua faccia e età et con altri frati ad arbitrio del Pittore. Quivi mostrerrà il B.o Filippo con il suo Crocifissino in mano, di età d'anni 37 in circha, raccomandar al Re la sua Religione accenando di lasciarvi in suo luogo per Vicario il B.o Sostegno, e il Re in atto riverente ascoltar con benignità il B.o Filippo. La corte del Re, baroni, todeschi, sala, prospettiva ad arbitrio al Pittore nella città di Parigi salvo sempre il luogo [f. 46r] principale al concetto dell'istoria predetta.

Cartella sotto
FILIPPO RE DI FRANCIA PRENDE A FAVORIRE L'ORDINE DE SERVI GIÀ INTRODOTTI NEL SUO REAME PER OPERA DEL B.O MANETTO, E ORA RACCOMANDATOGLI DAL B.O FILIPPO GENERALE CHE VI LASCIA SUO VICARIO IL B.O SOSTEGNO UNO DE SETTE FONDATORI L'ANNO M.CC.LXIX.

Capitello 4.o
Un Ritratto di Lione X.o
Cartella sotto
LEO X SACROS RITUS IN HONOREM B.P.N PHILIPPI PERPETUO
[f. 46v]
CELEBRANDOS INDULSIT.

Capitello a rincontro
II ritratto di M.ro Lelio da Generale.
Cartella
M. LELIUS BALLEONUS FLOR.S XXXVIII GENERALIS SERVOR.

[Nell'Idea del Chiostro manca la descrizione della lunetta *Il beato Uguccione, vicario generale in Germania, ottiene da Rodolfo I d'Asburgo la protezione dell'Ordine dei Servi*, aggiunta da Giani al ciclo pittorico in un secondo tempo, che sarebbe dovuta essere descritta in questa collocazione]

Lunetta quinta

Istoria

Per mancanza di lunette si tralasciano qui più azioni e anni trascorrendo dal 1270 al 1282, nel qual tempo sendo venuti a morte i BB. Uguccione e Sostegno, tornati molto prima da lor governi di Francia e Germania. Desiderosi dunque questi venerandi vechi dell'eterna quiete doppo tante fatiche, hebbero per loro ristoro una ferma speranza datalgli da [f. 47r] miracolosa voce di tosto doversene passare al Paradiso, e per tanto anbi due insieme dal Capitolo di Viterbo e di leggier male agravati, tra pochi dì sene passorno all'altra vita nell'istesso punto a Monte Sanaria, e le loro Anime furon vedute portarsi dall'angioli in Cielo, essendosi il tutto antivisto e predetto in Firenze l'istesso dì dal B.o Filippo.

Avertimento al Pittore

Potrà farsi la prospettiva di Monte Sanaria con due Padri morti insieme l'istessa notte da rapresentarsi in tutta la Lunetta con uno splendore <con gli splendori> sopra di loro per un raggio che esca da certe nuvole; potranno farsi intorno a quei morti più frati o altri a disposizione del Pittore, che harà consideratione di far veder l'Anime loro portate dalli Angioli per aria in Paradiso.

[f. 47v]

Cartella sotto

TORNATI DA LOR GOVERNI DI FRANCIA E GERMANIA I BB. SOSTEGNO, E UGUCCIONE CON FERMA SPERANZA DATASEGLI DA MIRACOLOSA VOCE DI TOSTO PASSARSENE DA QUESTA VITA MANCANO IN MONTE SANARIA, E VEGGONSI L'ANIME LORO PORTATE DAGLI ANGIOLI IN CIELO. L'AN. M.CCLXXXII.

Capitello 6.o

Il ritratto di Pio quinto

Cartella sotto

PIUS V.S CONGREG.NE SUB UNO CAPITE REDACTA ORDINEM SERVOR.

Capitello a rincontro

Il ritratto del card.le Santa Severina

Cartella sotto

IULIUS ANTONIUS SANCTORIUS CARD: S: SEVERINAE PROTECTOR

ALA IIII Lun. VI

[f. 48r]

Istoria

Ancora qui facendosi passaggio da più azioni e per intrecciar la morte del B. Filippo tra quei 7 Beati, o almeno toccarla, si potrà fare quella conversione di due meretrici quando elgli se ne passa alla città di Todi posta sopra d'un monte, nella falda del quale salendo il B.o Filippo e rincontrandosi in due donne di mala vita, con far dar loro da' compagni tanto che potessin vivere senza far male per tre giorni, sen'entrò nella città di Todi dove anco tra pochi giorni lasciò la vita.

Aviso al Pittore

Questa lunetta potrà riuscir molto vaga quando il Pittor, per accompagnar bene la prospettiva, farà quella piaggia di Todi, alle cui radici scorrerà il Tevere e in cima apparirà la città con molte torri e edifitii e una porta dove come [f. 48v] per modo di <dire> Processione e concorso di populi e fanciulli

e donne, vi si scorga l'uso comune in aspettar di ricever tra loro il B.o Filippo. E volendo più chiara notitia il Pittore per una tale inventione e dispositione potrà veder il tutto nell'Istoria di detto B.o all'ultimo del 3.o e principio del 4.o libro per due capitoli.

Cartella sotto

IL B.O FILIPPO, RINUNTIATO L'UFFITIO DEL GENERA.TO IN FIRENZE A FRA LOTERINGO STUFA, PRESACIO DI SUA VICINA MORTE CHE TOSTO GLI SEGUÌ IN TODI, CON LA LIMOSINA E CON LE ESORTATIONI RIDUCE DUE CATTIVE DONNE A RELIGIOSA VITA L'AN. M. CCLXXXV.

Capitello 6.

Ritratto di Papa Clemente 8.

Cartella sotto

CLEM.S VIII MONTEM SANARIUM PRIMAM ORDINIS SERVOR. SEDEM IN SACRUM HEREMUM EREXIT.

[f. 49r]

Capitello a rincontro

Ritratto di M.ro Angel Maria Generale

Cartella sotto

M. ANGELUS MARIA MONTORSIUS FLOR.S XXXIX GEN. SER.

Lunetta 7.a et ultima

La morte del B.o Alesso come ultimo termine dell'Istoria de' Sette Beati si potrà far in questa Lunetta in quel modo che ella fu prima descritta dal P. M.ro Michele Poccianti, che poi nell'Istoria del B.o Filippo al primo Capitolo del 3.o libro più spiegatamente distesa, senza qui darne altro avertimento al Pittore bastandogli sapere elgli morì in Monte Senaria di 110 anni di sua vita e come gl'apparisse Giesù in forma di piccolo Banbino e molte colonbe li spargessero rami e fiori sopra la persona.

Cartella sotto

[f. 49v]

IL B. ALESSO FALCONIERI L'ULTIMO A MANCARE TRA I SETTE FONDATORI DE' SERVI INVITATO L'ANNO CX DI SUA ETÀ DA GIESÙ BENED.O AL PARADISO SANTAM. SENE MUORE L'AN. M.CCCX.

Capitello ultimo

Ritratto di Paolo 5.o

Cartella sotto

PAULUS 5.S GESTA B. P. N. PHILIPPI ECLESIASTICO ORDINIS RITU LEGENDA APPRO-BAT.

Capitello a rincontro

Il ritratto del Cardinale d'Ascoli dell'ordine di S. Domenico.

Cartella sotto

FR. HERON.S BERNERIUS ORD.S DOMINICI [...] PROT.R ORDINIS SERVOR. VIGILANTISS.S

Finisce

A laude de Dio e della gloriosa Ver-
gine Maria e del B. Filippo e de'

sette fondatori dell'Ordine de' Servi.

6.2.
Arcangelo Giani, *Programma iconografico relativo alle cinque lunette nella Camera dei Generali*, 1607.
BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, ff. 50r-50v.
Edizioni: Rott-Freund 1994, pp. 259-260.

Lunette cinque della Camera de' R.mi Padri Generali diposte e dipinte dal Padre fra' Arsenio Mascagni nostro fiorentino de' Servi.
1. Nella prima Lunetta sopra la porta vi si rapresenta quando Alessandro 4.o concede il primo Breve di potere fare il Generale, che regga i governi e corregga la Religione.
Cartella
Alexander IV Generali Præfecturæ Servorum signis et auctoritate primo cellaris Ordinem a Septem Florentinis paulo ante excitatum confirmat M.CC. LIX.
Dalle bande due teste di Generali, B. Buonfigliolo [Monaldi] e B. Buonagiunta [Manetti].
2. Nella 2.a sopra il camino quando il Cardinale di S. Marcello Androino [de la Roche] consegna al Generale la prepositura e arcipresbiterato di S. Marcello con tutte le sue apartenenze.
Cartella
F. Androinus Card. ædibus Sancti Marcelli Ordini Servorum consignans Præfecturam Generalis honorifico illius archipresbiteratus galero exornat 1369.
Dalle bande due teste di Generali, B. Manetto [dell'Antella] e B. Filippo [Benizi].
3. Nella 3.a quando Bonifacio 9.o concede facultà a' Generali de' Servi di poter addottorare de' suoi frati.
Cartella
Bonifacii 9.i privilegio Præfectura Generalis auctoritate creandi Magistros sui Ordinis decoravit M CCCCIV.
Dalle bande due Generali, F. Lorenzo [Mazzocchio] e M. Antonio [Alabanti].
4. Nella quarta a rincontro quando Innocenzo 8.o dà il Maremagnum e facultà al Generale di assolvere i suoi sudditi.
Cartella
Innocentius 8.us Generale Servorum tamquam Apostolicæ Sedis Poenitentiarius in absolvendis fratribus sui Ordinis constituit anno Domini 1477.
Dalle bande duoi Generali, maestro Zaccheria [Faldossi] e Jacopo Tavanti
5. Nella quinta e ultima Lunetta rincontro al camino quando Pio quinto unisce i frati della Congregazione all'Ordine e sotto l'obedienza del Generale.
Cartella
Pij V motu proprio publicato Congregatio, diu ab Ordine Servorum quondam separata, sub eiusdem Generalis obedienta, et ditione reductam M.D.LXX .
Dalle bande due Generali, Maestro Lelio [Baglioni], Angelo Maria [Montorsoli].
Sopra la porta
Rectorem se posuerit, esto; quasi unus ex ipsis, prudenter custodiens iuxta durissimi Iudicis non immemor ne forte excidas, sed potius iustificens. Hæc nisi Ecclesiasticus.

Has picturas ego Magister Archangelus Provinciae Thusciæ Præfectus ad ornandam Priorum Generalium Cellam mihi a RR. PP. Discretis pro pretio comendatam disposui, et propriis meourum indumentorum expensis fieri curavi. 1607. Florentiæ.

6.3.

Arcangelo Giani, *Gesta B. P. N. Philippi florentini in claustro conventus Viterbii depingenda*, 1608. BNCF, Conv. Soppr., G.VIII.1483, ff. 51r-54v (descrizione delle lunette), ff. 55r-55v (avviso al pittore), ff. 55v-56r (descrizione fisica di Filippo Benizi).

Gesta B. P. N. Philippo florentini in claustro conventus Viterbij depingenda et infrascriptis elogiis delineanda.
Primo titulus a parte superiori: Nativitas B. P. N. Philippi florentini.
Elogium bipartitum inferioris.

i. Philippo ex nobili Benitiorum familia patre Jacobo Florentiae nascitur circiter An. D. M.CC.XXXIII. Quem Albaverde mater diu sterilis post visam sibi in somnis flammorum parere nimis precibus a Deo impetravit.
ii. Future sanctitatis indicium.
    1. Quo sanctae indolis adhuc infans Philippus futurum specimen demonstravet, qualiter quarta et sexta feria a lacte nutricis adstinens sequenti noctes supradectam cubare nitebatur.
    2. Nec non officinarum B. M. V. Psalmos poenitentiales, vigilias quae defunctorum grandevus effectus recitare quotidie instituit.
iii. Religionis et charitatis signa.
    1. In ulnis matris blande genitricem excitat ad erogandam helemosinam fratribus, quos praeclaro Servorum Mariae titulo divinitatis insignire gestit.
    2. Quod si quando mater ecclesias pro indulgentiis aditura Philippus domi relinquisset, id propemodum egrederebat puer tanto spiritali dono privatus.
iv. Doctor insignis declaratur.
    1. Brevi literas humanas et christiana instituta per virum religiosum assequitus Lutetiam Parisiorum ad fabricas ardes capessendas mittitur.
    2. Deinde Italiam reversus, Patavij doctoratus laurea insignitus Florentiae operarum medicinae navavit.
v. Mundanas vanitates spretiis.
    1. Illecebras mundi exhorres orandum et meditationi addictus sempre Deum rogabat, ut per quam ultram Coelum assequi posset sibi demandaret.
    2. Unde aliquando accidit ut ab Jesu Christo crucifixo audierit ad mortem matris suam, ubi invenies obstatam viam.
vi. Per visuram ad ordine Servorum vocat.
    1. Ante aram Dei Genitricis in exstasis raptis videt se spinarum vepiribus reptantis, variijs mostris circumvectum, mortium profundis confractibus perterritum, et omnibus multadi periculis implicatur.
    2. Quae B. Virgo aureo currici, quae ovis et leo trahebant, insidens ad se talibus allicit Philippe acurde et adiugere adcurrit.
vii. Habitu virgineo Servorum induit.

1. Philippus feria quinta Resurrectionis Domini a Beatissima Virgine in ecclesia Divae Anunciatae de Florentia ad Ordinem Servorum advocatus.
2. Seguenti feria sexta per manus Bonfilij Monaldi, inter septem Ordinis institutores generalis, humiliter petit ter laicos cooptari.

viii. Ad arctiorem poenitentia excitat.

1. Montem Sanarium extra Florentiam ad nonum milliarium, ubi primam Ordinis Servorum sedem statuerat septem fundatores ad actiorem vitam in specu peragendam perit.
2. Ubi fortasse e saxo in lacrimarum eructione a Deo in signum remissarum sibi culparum obtinet, qui adhuc lachrimas guttatim emittere visitur.

ix. Eius doctrina manifestatur.

1. Senensium republice Ordinem Servorum in suas civitates a principio evocante, Philippus mittiri ad illas instituendum conventum.
2. Quae in itinere comitantes duo fratres alemanni ex Ordo Sancti Dominici inter disputandum solertissimum et doctissimum in Sacra Theologia deprehensum ubique celebrat.

x. Primum sacrum facit.

1. Huiusmodi fama commotus Jacobus Senensis, generalis Servorum, Philippo quamvis invito mandat in virtute, salute, obedientia ut se quamprimum disponat ad sacros ordines suscipiendos.
2. Cui in Montesanario primam missam celebranti praesentibus fratribus capituli generalis angeli miro modo post praefazionem ad sibi canantes Sacras Scripturas.

xi. Generalis Ordinis Servorum aclamabat.

1. Talibus auspiciis in dies cognita a fratribus prudentia et doctrina cui sanctitate Philippi in quodlibet capitulo is qui signa humiliter renuebat ad diversa officia invitus eligebat.
2. Unde etiam a toto capitulo post beato Manecto quinto loco generalis voce etiam coelitur demissa ad hoc manus illum intitante, acclamatus fuit.

xii. Ab apostolica sede generalis confirmat.

1. Beatus Pater sic in generalem electum quamvis a rev.mo Joanne episcopo florentino blande excessus authoritate apostolica confirmatus fuisset.
2. Nihilominus tale munera exercere non praesumptis donec Perusij a Clemente iiii post suscepitur benedictionem confirmatis esset.

xiii. Panes illo orante multiplicatur.

1. In summa annonae caritate, quam civitats Aretij devastatis per ghibellinas factiones agris, patiebant ita ut maxima cives fame premerentur.
2. Sanctus pater, visitante suous fratres inedia pene consumptos et ante imaginem B. V. cum illis simul orans statui videns coram se coelitus deferri duos magnos cophinas albissimis panis.

xiv. Leprosum propriis indumentis sanat.

1. Viterbium ad Curias progenens in agro Senensis prope Camilianum leprosum quondam pauper sibi helemosinam petet obvium habet.
2. Cui cum nil aliud ad manus haberet derractam sibi laneam dedit subuculas quod illico leprosus indumentis sanitati constituissent.

xv. Summus pontifex desiderant.

1. Sanari leprosi fama prontis cardinalis inter se se confissa sede vacante de novo eligendo pontefice desideratus.
2. Nonnulli eorum dum de Philippo in pontificem assumendo protractans sanctus pater clari noctis inter montis Tuniati silvas secedes delitescat.

xvi. Balnea Montis Tuniati mirabiliter excitat.
1. Sanctitate B. Patris in predicto loco ab incolis comperta ob durissimam ibidem diutius scenisentiam peractam moltisque ad eum confluentibus leprosis.
2. Virtus sanandi illos a Deo suis precibus eisdem aquis confermat, quae usque hodie dicuntur Balnea S. Philippi.

xvii. Corripiuntur blasphemantes.
1. Inter Bononiam et Mutinam cupiens sanctus Pater una cum solis umbram procerem arboris quiesce in meride vericordos ibi ludentes cum meretricibus et blasphemantes arguit.
2. Quibus domines illum spretibus ignis etiamsi sereno coelo super illos cecidit et flamma peccatores combustis.

xviii. Ordinis ad exteras naziones extendit
1. Gallia, Germania, Polonia, Frisiaque neque ad Embdas predicando peragentis longe lateque Ordine Servorum sanctus pater summo labore extendit.
2. Et habitum Virgineum multis proceribus, sanctisque, linus confectus, ita ut numerus fratrum eo tempore usque ad decemillia multiplicaret.

xix. De silva ad angelis in viam reducit.
1. Italia repetens inter Sabaudiae montes per desertas et in vias silvas spinis, sentibusque condensas triduo cum sociis a recto itinere aberrat.
2. Donec angelorum vocibus in viam reducent quorum opera appositos pane ex aqua ex perpesso reficit labore.

xx. Concionatur ad portas Concilij.
1. Gregorio x summo pontefice Beato generalis pro suo Ordine residens inter patres Concilij Lugdunensis conciones habet.
2. Qua tum Grecos ad unionem Sanctae Romanae Ecclesiae hortat non latinos ad recuperandam sanctam civitatem Hierusalem multis excitat argumentis.

xxi. Dissidentium alios in pace confortat.
1. Florentie primum, deinde Pistorij et alibi sempre Guelforum et Ghibellinorum partes se se odiis consectantes mira eloquentia conciliat.
2. Atque non nullos illorum ad sanctam pietatem, mortigionem et pentientiam inducat ut ex nefariis peccatoribus continuo evadas sanctissimi sectatores Christi.

xxii. Ab imperatore condemnaturus Evangelio iniurat.
1. Post longam disputationem inter germanici imperatorii proceres Rudulphus primus austriacus imperator electus quo germanas discordias facilius sedaret.
2. B. Philippus per legatos exorat ut in Germaniam rursus ad predicandum Evangelium veneratur, qui redus in pace confortio et pacato imperio plurime ibi sua praedicazione profecit.

xxiii. Meretrices ad Christum convertit
1. Mortem sibi instare previdet sanctissumus Pater, deposito generalatus officio, quo commodius animae, suae consularet, Tuderti perit.

2. Ubi doniantibus sibi duabus peccatricibus poentientiam condicionata sibi ad vivendum per tres dies helemosina illas a pessimo instituto ad sanctimonialem vitam reduxit.

xxiv. A Tudertinis libenter excipitur.

1. Qui magis vir Dei mundi trofeas et vanitates per resas liberati illasque devitare cunctis eo apostolicis a populo tudertino honorifice expectabator.
2. Non pueri, plebs, populus et senatus illum praecipio honore exceptui obviantes clamabant cum nemoribus olivorum "Benedicto qui venit in nomine Domini".

xxv. Christum crucifixi avide concupiscit.

1. Extrema valetudine laborans verosque ad Regule observandiam et Beatiss.me Virginis simulacrum honoratus.
2. In exstasi quodamodo altrum librum suum sibi dari exclamat, que deinde fratres intelligunt ea imaginem Crucifixi, quem pro libro se gestasse perpetuo deprehendunt.

xxvi. Mortuus miraculis corruscat.

1. Octavo Assunmptionis Deipare die vitam aeternam post mortem assequendus, et in ecclesia Sancti Marci coram confluendibus turmatam ad illum venerandum positus.
2. Multos a demonibus obsessos, cecitate orbatos, claudos variisque languoribus obnoxios proficiis meritis intercedit liberos esse xii kal. Sept. MCLXXXV.

Finis

Haec Florentiae currenti calamas ad istantia et rogatus per fratrem Gregorium de Spello, priore conventus Viterbii. Ego magistrum Archangelo Gianius florentinis, Provincialis Thusciae, die 4 Augusti 1608.

[seguono gli «Avisi brevi al Pittore per il medesimo chiostro», ovvero i rimandi bibliografici all'*Historia b. Filippo* per ogni singola lunetta]

In molte queste pitture avertiscasi che il B. Filippo fu di statura piccola, d'aria gentile, ochi vivaci, prelo [*sic*] rossiccio, barba rasa, persona estenuada e non visse più di 52 anni, il che tutto si può vedere con diligenza nel 4. libro della sua storia all'8° capitolo, da 332 a 338, e questo basti in diligenza.

7. Lettere e appunti di Arcangelo Giani sulla raffigurazione dei beati Servi di Maria

7.1.
Gregorio Alasia in Roma ad Arcangelo Giani in Firenze, 11 settembre 1617
AGOSM, Annalistica, B. Filza 2, ff. 352r-353r.

[…]

Dall'ultima sua conosco o che non ha havuto la mia, o che tra tante sue facende l'habbia trascorsa. Io faccio fare un'intaglio d'un foglio reale del tenore seguente e in forma dell'incluso schisso. Metto la B. Vergine in mezo alla sua corona di sei porte accompagnata da molti angeli con le sette spade al petto: nelli sette pater noster che saranno della grandezza d'un giulio s'intaglieranno li sette misterij dolorosi della B. V., et a canto di ciascun di essi in diversi atti vi saranno i nostri sette Beati sopra nuvole. Abbasso poi genuflessi vi saranno da una banda il B. Filippo con cardinali, vescovi, imperatori, re, principi etc. e dall'altra la B. Giuliana con imperatrici, regine, principesse etc.: con un moto in una cartella che dirà *S. Dei genitrix deprecationes Servorum Servarumque tuarum ne despicias*. In fondo poi finalmente del foglio gli vorrei mettere parole di simil tenore; agionghi però lei o minuscoli, o facci il tutto di bel nuovo, che ogni cosa mi sarà gratissima, o volgare o latina, come V. P. M. R. giudica sij meglio: e gli raccordo che bisogna attendere alla brevità per esser poco spatio, e già l'opera si lavora, e quanto più presto le manderà più l'haverò a caro.

L'alta sapienza di Dio, che per il gener'humano volle patire sì opprobiosa morte, come quella della Croce, si sempre dimostrato di sommamente compiaccersi, che nelle menti de' fedeli fosse impressa la memoria di fausto beneficio. Quand'è che Maria sempre Vergine come quella, che più d'ogni altra creatura hebbe di continuo tutta nell'intimo del suo cuore la Passione e morte dell'unico suo figliuolo, credendo fondare la religione de Suoi Servi a tal'effetto non solo volle che questa religione esteriormente mostrasse segni di detta Passione, così andar a professioni d'essa vestiti d'habiti lugubri, portati appunti in memoria di questo misterio: ma interiormente ancora molti d'essi suoi Servi e Serve di modo s'impiegarono nella meditatione di quella, che non solo n'hebbero posti co lor gratie, e segnalati favori da Dio benedicti, come li Beati Bonagiunta, Gioacchino, Giuliana etc. ma ancora dal secolo erano chiamati i Frati della Passione di N.S. onde non è maraviglia se siano al giorno d'hoggi parimente i confrati e sorelle del Terz'Ordine per tal effetto siano sempre stati soliti, oltre l'altre loro divotioni, di frequentare sette Pater nostri et altrettante Ave Maria in memoria et honore di quei sette principali dolori ch'ella sostenne nella vita e morte di Giesù Cristo suo unico figlio meditando si tiene gli affanni et angoscie del figlio e della Madre. Per la qual cosa desiderio io che giornalmente sia più l'infer moriamo in simil contemplatione, doppo haver dato fuori un'operina de gl'essercitii che fanno gli fratelli della Congregatione di detti Sette Dolori qui in San Marcello, come mi degno rettore di essa, ho qui fatto effigiare detti sette misterii dolorosi ne sette Pater Noster della Corona della B. Vergine accennati et adorati da Sette primi Padri della Religione che furono favoriti di questo habito dalla Madonna Santissima in un venerdì santo appunto mentre contemplavano i dolori della Passione del Figlio e della compassione della Madre. Abbasso poi genuflessi sono da una banda il b. Filippo, Rodolfo primo e Carlo quarto imperatori con altri prelati, e principi, e cavaglieri e dall'altra parte c'è la b. Giuliana con l'imperatrici et regine et arciduchesse, Anna Giuliana d'Austria etc. ch'hanno portato e portano sino al presente questo sancto habito, implorando tutti il divin aiuto per mezzo dell'intercessione della gloriosa Regina del Cielo M. V. particolar avocata e patrona di noi suoi servi, che ci facci degni dell'istessa vita. Amen

[la lettera prosegue]

7.2.
AGOSM, Annalistica, Collectanea Alasia, ff. 212r-213v.

B. Buonfigliuolo:
Volendo un'historia si può pigliar quella quando in atto in piedi esplichi i misteri della visione della B. V. sopra il carro, che sia dipinta in aria, fatta al B. Filippo, che gli stia in ginocchioni avanti vestito da secolare.
Overo senza historia un bel vecchione con una colomba sopra la spalla e in mano una bolla et le lettere: B. Bonfilius Monaldus primus Ordinis Servorum BMV Prior Generalis obiit.

B. Bonagiunta:
Historia, con le sacche in spalla che vada accatando per la città di Fiorenza e che i bambini in braccio alle madri dichino fatte limosina a Servi della B.V.
Overo un padre che habbi in mano un vaso dal quale eschino due vipere e con l'altra mano che lo benedichi; e chi volere che questa fosse si potrebbe aggionger una donna con una cesta piena di frutta o pani che gli appresenti al detto padre con duoi fiaschi e a longe an un'huomo posto in terra.
B. Bonaiuncta de Manetis 2. Prior gen. Obiit die

B. Manetto dell'Antella:
Historia in atto che communichi un stroppiato che risana etc.
Overo un padre col capello e bastone da peregrino per i viaggi che feci per dilatar la religione.
B. Manettus de Antella 4. Prior gen obiit die

B. Amadio:
Historia che habbi avanti diversi stropiati, ciechi etc. sopra quali metta le mani in capo e si risanino.
Overo un padre con la man gionte con gli occhi rivolti al cielo in atto di meditare e in cima il capo una fiamma di fuoco.
B. Amideus de Amideis obiit die.

B. Uguccione:
Historia un padre inginocchioni con le mani gionte con la faccia in alto contemplativo e duoi angeli in aria con l'anima sua in mezo che la portino al cielo.
Overo un padre con la capa in spalla, capello in capo e la corona in mano in atto di far viagio et il breviario alla cinta.
B. Uguccio de Uguccionibus vic. Generalis Germaniae obiit

B. Sostegno:
Historia che disputi con heretici, parte ne con frusta e parte ne con asta.
Overo con un libro in mano che studia.
B. Sosteneus de Sosteneis vic. Gen. Galliae obiit.

B. Alessio:

Historia che sia nel bosco e s'accomodi un fascio di legna per portarlo al convento, overo che zappi nell'horto, o porti via sassi.
Overo senza historia che stia in oratione in una grotta.
B. Alexius Falconeriis obiit.

7.3.
Gregorio Alasia in Roma ad Arcangelo Giani in Firenze, 21 luglio 1618.
AGOSM, Annalistica, Collectanea Alasia, ff. 274r-274v.
Edizione (parziale): MOS 1897-1930, XI, 1910, pp. 146-148.

Molto Reverendo in Christo padre osservandissimo.
Si vanno dipingendo varii beati e beate sopra le porte della fabrica nuova, e già ne sono finite di tutto punto ventuna, e ne mancono ancora 24. Ma perché alcuni non sono ancora dati in luce come habbino da esser dipinti, si desidera dalla P.S.M.R. informatione come si potrebbero ritrare, come il beato Pietro da Città della Pieve; e se Lorenzo Opimo, dottore ordinatissimo, fosse vescovo, e di che città. E questo è quanto per hora si desidera. Il M.R.P. procuratore generale La saluta, et io di tutto cuore negli offici e in Dio.
Roma, li 21 luglio 1618.
Di Vostra Paternità Molto Reverenda
Affezionatissimo servo nel Signore,
fr. Gregorio Alasia

Mano propria dell'autore degli Annali:
1464. B. Elisabeth de Picinardis de Mantua, cum zona ferrea, cilicio, breviario in manu et verbis ex eius ore "Jesus Maria", et capite radiis circumfuso.
1498. B. Francisca de Cumis, Mantuana soror, cum velo nigro, lilium viride cum floribus in manu.
1440. B. Toscana de Casali Maiore, soror tertiaria, cum dextera ante pectus, in sinistra corona calculorum et super humeros a leva crux alba (+).
1486. B. Elizabeth terziaria de Tobaleis, Mantuana, ad libitum.
1440. B. Riccadona Cremonensis, tertiaria, ad libitum, miraculis clara.
1540. B. Magdalena Carpensis, conversa monasterii sororum nostrarum, cum cartula in manu in qua scribatur "Christe, fili Dei vivi, miserere nobis".
1462. B. Nicolaus de Aretio cum lilio in sinistra et libro aperto in dextera. Fuit doctor eximius.
1471. B. Ubaldus a Burgo Sancti Sepulcri alius a primo Ubaldo Florentino, vir elegantis formae, procerae staturae, doctrina maxima pollens, cum speculo et libro aperto.
1467. B. Maria de Janua cum palma in manu, corona calculorum ad cingulum, dextera ante pectus, cum radiis.
1484. B. Marcus de Gualteriis a Casali Maiore, cum corona spinarum in manu; vir procerae staturae.
1455. B. Joanna de Visellis Cremonensis, terziaria, ad libitum.
1550. B. Gabriel de Florentia, contemplans auream scalam a terra per nubila in caelum tendentem, unde radii quidam gloriae distenduntur.
1467. B. Dominicus de Florentia cum facie et oculis versus coelum erectis, contemplans portam auream coeli, quam manu indicat cum cartula "Ad coelum".
[f. 274v] 1483. B. Jacobus Philippus de Bertonis Faventinus, procerae staturae, sed macie consumptae ad pellem et ossa.

1495. B. Bonaventura de Forolivio, minimae et tenuissimae staturae vicarius generalis congregationis et concionator celeberrimus. Pingitur cum flagris et virgis <et> in sinistra habens cartula in dextera, cum his verbis: “Ad Poeninentiam”.
1489. B. Bartholus Bergomas de Brixia, conversus seu laicus professus, pingitur suplex orans coram imagine Crucifixi et oculis illacrimas gemebundus.
1490. B. Thomas de Vitalibus Bergomas, qui se coram Crucifixo super nudas carnes flagellat.
1520. B. Lucia soror monasterii Bagolini, speciosa mulier tertiaria sub rupe quadam ad similitudinem B. Mariae Magdalenae, contemplans et alloquens Beatae Virgini cum Filio sibi apparentem et habitum nostrum ostendentem.
1526. B. Cedonius de Modoetia, coram imagine Visitationis Beatae Mariae Virginis et Elizabeth super librum apertum orans.
1461. B. Hieronymus a S. Angelo in Vado, vir prudens et doctissimus, baccalaureus Sacrae Theologiae a consiliis Ducis Urbini, cum laurea, corona in manu et aperto libro.
1517. B. Petrus, seu Vicus, a Castro Plebis ad libitum, quemadmodum de sequentibus.
Questi 21 per hora posson bastare, e molti pochi e assai dubiosi ne rimangono, e quali mi rimetto agli altri catalogi e tavole.
1376. Lorenzo Opimo si mette dal Poccianti vescovo di Trento, fol. 167.

7.4.
Arcangelo Giani in Faenza ad Aurelio Raffaelli in Roma, 3 febbraio 1611.
AGOSM, collocazione provvisoria, Instrumenta miscellanea 1, foglio sparso.
Il testo allegato alla lettera è una copia di un originale perduto di Filippo Sgamaita, del quale è conservata un’altra versione in AGOSM, Annalistica, E. Filza 5, ff. 206r-207v, edita in MOS 1897-1930, XII, 1911, pp. 125-128.

Reverendo mio magistro osservandissimo,

Mi son ricordato di quella lista de’ nostri beati e ve la mando con questi avisi, quali mi son risoluto per mio minor tedio stampare da poterne mandar per nostra rachomandazione. Aviso che io sia scusato con tutta la religione havendo usata ogni diligentia possibile per trattar le nostre solite negligenze. Vorrei che alhora fussi agli orecchi di quello scrittor degli Annali del Baronio, aciò non si scordi di noi e ne facia quella quivi copiosa e abondante memoria che sia grande ne mi manca il modo havendo costà le mie storie da poter prossimamente esser.

Volendo di quante carte stampare per nostri amici che ci possino dar de ragguagli e avisi, scrivetemelo checché per non far troppo grosso priego mando queste due sole; qua, per questa Romagna tosto trovo pochissime cose che io non me le sapessi, ma per haver molto vo’ accumulando qual cosa. Non so come si comporta quel Francesco mio nipote merciaio, ve lo raccomando d’avisi e amonizioni che nel hora gli possono bisognarsi e vi bacio la mano. Di Faenza, 3 febrario 1611. Occorrendo rispondermi sarò a Budrio questa Quaresima.
Di N. O. M.,

Affezionatissimo padre, M. Arcangelo Giani de’ Servi

[altra mano]
Beati della religione de’ Servi di M. V. con le loro insegne.
Il b. Filippo fiorentino il cui corpo è a Todi, con tre gigli in una mano et un libro serato nell’altra e la mitria in terra.

B. Manetto fiorentino, il suo corpo e a Monte Senario, con una Trinità avanti di lui.
B. Alessio fiorentino, il corpo è a Monte Senario, sotto i piedi Lucifero con un soffocato disteso in terra, et lui sta a bocca aperta.
B. Francesco senese et ivi a Siena è il suo corpo. Con una rama di giglio in mano et un libro aperto appresso il petto ove è scritto: «Venite Filii, audite me timore Domini docebo vos».
B. Ubaldo fiorentino il cui corpo è a Monte Senario. Con una corda in mano et nell'altra una pace appresso il petto, et vol baciarla.
B. Tomaso da S. Angelo in Vado, il suo corpo è a S. Angelo. Che si batte con un sasso et nell'altra mano ha un Crociffisso et è aperto dinanzi e piange.
B. Ioachino da Siena il cui corpo è ivi. Con le mani in croce risguardando il Cielo.
B. Bonaventura da Pistoia, il suo corpo è a Città Vecchia. Con un Christo in ali morto e disteso in terra e lui in gienochio con la corda in mano.
Beato Peregrino da Forlì, et ivi è il suo corpo. Con una croce in mano et nell'altra una ferletta, risguardando della croce.
B. Amideo fiorentino, il cui corpo è a Monte Senario. Qual ha un cilicio indosso ingenochioni dinanzi a una Madonna, con un officiolo in mano della Madonna e dice l'officio.
B. Tommaso da Città Vecchia, et ivi è il suo corpo, posto sopra terra nell'altare della Madonna, io lo vidi [che] era converso. Si dipinge con la sacca in spalla et una bachetta in mano.
B. Bonaventura da Forlì, il suo corpo è a Udine, con una testa di morto in mano ch'egli essibisce da l'ochi per bocca et orechie.
B. Vico da S. Angelo in Vado, et ivi è il suo corpo. Con le braccia aperte dipinte dinanzi a un Crocifisso in genochio contemplandolo.
B. Bonfilio fiorentino, il corpo al Monte Senario. Con una colomba in spalla, si dipinge con un bastone in mano et la corda alla cinta.
B. Andrea dal Borgo S. Sepolcro, ivi è il suo corpo. Con la sacca et un mazolo di legno da batere alli usci et la corda in mano.
B. Tomas d'Alemania, il suo corpo a Città Vecchia. Si dipinge con la disciplina batendosi et sa in gienochio, scoperto una spalla avanti al Crucifisso.
B. Bartolomeo dal Borgo S. Sepolcro, ivi è il suo corpo. In gienochioni dinanzi a un'altare con un libro aperto in mano et Crocefisso, segnandosi, et ha la mano dritta alla fronte.
B. Antonio da Viterbo, il suo corpo è in Candia, nella chiesa de Padri predicatori, morto andando al S. Sepolcro. Si dipinge in gienochioni avanti una Croce che ora.
B. Gioanni d'Alemania, il suo corpo è a Francoforte. Si dipinge in gienochioni con le mani in croce, riguarda il Ciel piangendo.
B. Gieronimo da S. Angelo, et ivi è il suo corpo. Si dipinge in piedi con un breviario in mano dritto avanti a una Madonna che dice «Ave maria gratia plena Dominus tecum».
B. Vittorio da S. Angelo, il suo corpo è a Castello S. Gioanni. Si dipinge in piedi, con le mani gionte dinanzi al Sacramento con un raggio nel petto.
B. Giacomo Filippo da Faenza, il suo corpo è ivi, io lo vidi. Si dipinge con una crocetta et un breviario che dice «Dominus illuminatio mea».
B. Benincasa, il suo corpo è a Pisa, sua città, nella Chiesa maggiore, per gratia. Si dipinge con un libro in mano, in genochioni, et ha un raggio nel petto.
B. Gioann'Angelo da Milano, ivi è il suo corpo. È dipinto in genochioni et ora a Dio lacrimando, io l'ho veduto et ho dormito con lui et giacque in terra.

B. Cedonio da Monza o da Bologna, il cui corpo è in Bologna sepelito nella cappella di Santo Celidonio, che hora si chiama la cappella del Crucifisso. Si dipinge in genochioni, che dice l'officio o le sue orationi; è morto nella nostra cella del 1526, alli 2 di luglio, et con lui ho detto l'officio più volte. Memoria come il P. F. Cedonio nacque il giorno della Visitatione, in tal giorno fu battezato, in tal giorno si fece frate alla Nonziata di Fiorenza, lo vestì il vescovo Matteo [Ughi] et il vescovo Mariano [Salvini], in tal giorno cantò la sua prima messa et così morse del 1526.

Beate della suddetta Religione de' Servi
B. Giuliana Falconieri fiorentina, ivi è il suo corpo. Si dipinge in piedi con una Regola aperta in mano.
B. Gioanna fiorentina, ivi è il suo corpo. Si dipinge in genochioni con il Diavolo sotto i piedi et lei a braccia aperte.
B. Riccadonna da Cremona, ivi è il suo corpo. Si dipinge in genochioni con la corona in mano dinanzi al Sacramento.
B. Bartolomea da Siena, ivi è il suo corpo. Si dipinge con un libretto aperto della Madonna in mano.
B. Elisabet da Siena, ivi è il suo corpo. Si dipinge con tre gigli in mano et con la sua corona.
B. Beatrice da Cremona, ivi è il suo corpo. Si dipinge con una morta in mano che la contempla.
B. Bionda da Veruchio, ivi è il suo corpo. Si dipinge con una morte distesa per terra et lei la contempla.
B. Maria da Genova, ive è il suo corpo. Si dipinge in genochioni con una corona in mano davanti ad un Crucifisso piegato e disteso per terra, o sopra le gionochie della Madonna.
B. Angelica da Perugia, qual morse del 1535, alli 6 di dicembre. Fu spelita [*sic*] in chiesa nostra con grande honore.

8. Profili biografici di Donato Mascagni

8.1. Notizie del venerabile padre frate Arsenio Mascagni fiorentino dell'ordine de' Servi di Maria Vergine.
AGOSM, Annalistica, E. Filza 5, fascicolo 66, ff. 1r-3r.
Edizione: Rott-Freund 1994, pp. 261-263.

Al libro delle memorie dell'eremo di Monte Senario, a carta 1 si legge: A dì 21 novembre 1605 si dette l'abito eremitico per cherico a Donato di Matteo Mascagni dipintore fiorentino, di età di anni 26 in circa, e se gli è posto nome fra' Arsenio eremita.

Libro suddetto, a carta 47: A dì 26 dicembre 1606, fra Arsenio da Fiorenza, nostro cherico novizio, fece la sua solenne professione».

Libro suddetto a carta 31: A dì 4 luglio 1608, diparte da questo nostro sacro instituto, di sé, per aiutare la madre vecchia et inferma, essendo già professo di più anni, fra' Arsenio eremita cherico e con licenza della Santa Sede Apostolica se ne va alla vita conventuale dell'ordine. In un foglio a parte si legge: Il padre fra' Arsenio fu eremita del Monte Senario. Nel 1608 il primo di luglio, il signor Cardinal Girolamo Bernerio, protettore della religione de' Servi, scrive a' padri come Paolo V pontefice dispensava il padre Arsenio eremita pittore di lasciar l'Eremo e venire alla vita comune de' frati della Nunziata de' Servi di Firenze, perché non poteva sostenere l'austerità della vita eremitica.

A dì 3 luglio del medesimo anno i padri l'accolsero nel lor convento con le solite circostanze. A dì 25 marzo 1609 celebrò la sua prima messa all'altare della Santissima Annunziata.

L'anno 1611 dipinse la lunetta grande del nostro refettorio, cioè la Storia della manna con più disegno in una facciata larga braccia 15 ½ e alta braccia 13, e sotto ci è questa inscrizione: '*Frater Arsenius Mascanius ordo Servorum pinxit 1611*'. Entro in una cartuccia 'Il padre frate Giovan Agnol Lottini la fece dipignere'.

Nel 1612 hebbe l'incumbenza da' padri di finire le lunette che se stavano da dipignersi nel chiostro de' Morti, essendo passato a miglior vita Bernardino Poccetti pittore fiorentino; ma non ne dipinse se non due, cioè la prima fondazione della nostra chiesa, che fu nel 1250, e la storia dell'apparizione del Volto Santissimo della Nunziata, che fu nel 1252. Il che si cava dal libro de' Partiti segnato H a carta 161, dove si legge nel 1614. Taddeo Orselli da Cortona chiede a' padri di far dipignere una lunetta in mezzo a quelle due che ha colorito il padre Arsenio: la qual lunetta fu poi dipinta da Matteo Rosselli con due altre nel medesimo chiostro.

Dipinse ancora quattro lunette nella prima stanza della spezieria de' Padri della Nunziata con i ritratti de' Generali dell'ordine de' Servi che sono stati figliuoli del convento di Firenze.

Dipinse a olio la storia del conte Ugolino (ritrovo in una cartuccia: 'A dì 11 maggio 1611') che fu inserrato con i figliuoli, rei per le colpe del padre, nella Torre della Fame e fu opera molto bella: e il pezzo di detto quadro, quanto di nostro frate, chiese in grazia che fosse di Salvestro suo fratello carnale, e di questa tavola non vi è altra memoria a' nostri libri; che fosse bella lo dice il venerabile padre frate Ipolito Cini fiorentino servita vivente che la vidde, ma non si ricorda dove.

Dipinse un'ancona per l'altare della nostra infermeria, dove è un Cristo che porta la croce; che in hoggi è nel noviziato.

Dipinse alcune lunette nel monastero de' Padri degl'Angioli.

Dipinse due quadri che sono nella cappella del Crocifisso, cioè il Beato Pellegrino e il Beato Giovacchino, a olio.

Dipinse il volto della Nunziata a olio, che è in refettorio, e l'Angelo.

Dipinse un David a olio, che è sopra la porta dell'orto.

Nel Capitolo dipinse la storia del beato Angel Maria Montorsi, quando Paolo V lo cavò dalla solitudine e lo fece Generale, opera grande di figure al naturale.

Nel 1622 fu chiamato a Roma da alcuni prelati a dipignere, dove fece molte opere. Avvenne in questo tempo che il principe di Salisburgh hebbe bisogno di un pittore e scrisse a Roma, fu proposto il padre Arsenio e colà condotto fece molte pitture a fresco e a olio. Ritornò a Firenze, portò gran quantità di danaro e diede al convento quattrocento scudi. Fece a sue spese la porta principale del convento, di pietra bigia, de' Servi della Santissima Nunziata. Voleva ritornare in Salisburgh, ma infermato dal male del contagio del 1630 si trattenne in Firenze exercitando la sua virtù; e a 10 di marzo 1636 ab Incarnatione passò a miglior vita in Firenze e fu sepolto nella chiesa della Santissima Nunziata. Fu padre molto exemplare e di honorati costumi e d'ottima vita.

Dipinse a fresco e a olio in molti e vari luoghi. Nel dipignere in molti lavori tenne la maniera del maestro suo, che fu Jacopo Ligozzi, detto il Ligozzi vecchio; ma particolarmente nella Storia della manna, fatta nel refettorio dei padri. Ritrovo in una cartuccia che fece molte belle opere a Volterra.

8.2.
Biografia di Arsenio Mascagni di Filippo Baldinucci
Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi, IV, 1974, pp. 320-323.

FRA ARSENIO MASCAGNI
PITTORE FIORENTINO
Discepolo di Iacopo Ligozzi. *Nato* 1579, *morto* 1636.

Fu questo artefice, che al secolo si chiamò Donato, figliuolo d'un tal Matteo Mascagni fiorentino, di professione muratore, e di Agnoletta Donati. Ebbe due fratelli, Bartolommeo, che fu eccellente nel mestiero del padre, e piuttosto passava per architetto, che per muratore, avendo di tutta sua industria inventate varie macchine e ponti per rassettar la pergamena della gran cupola del Duomo, maltrattata da un fulmine: Salvestro, l'altro fratello, fu orefice, e nell'arte sua di non mediocre intelligenza. Il nostro artefice dunque ne' primi anni di sua fanciullezza si diede allo studio del disegno e della pittura sotto la disciplina di Iacopo Ligozzi veronese pittore universalissimo, e molto stimato in quel tempo, il quale aveva appresa l'arte dal gran Paolo Caliari veronese. Pervenuto che fu Donato all'età di 26 anni, nel qual tempo era egli molto bene istruito nel dipignere, desideroso di servire a Dio, fecesi religioso della religione de' Servi alli 21 di settembre l'anno di nostra salute 1605 nel sacro eremo di Monte Sinario presso a Firenze otto miglia; e nel 1606 alli 25 di settembre vi fece la solenne professione, e si chiamò frate Arsenio. Non andò molto, che non potendo la di lui debole complessione i rigori della vita di que' buoni eremiti soffrire, ed essendo anche in questo mese seguita la morte di Bartolommeo suo fratello, lasciando sua famiglia in grave bisogno, fu necessitato di procurare dalla santità di papa Paolo V per mezzo di Girolamo cardinale Bernerio, protettore di quell'ordine, licenza di passarsene alla vita comune nel convento della santissima Nunziata di Firenze: ciò fu l'anno 1608. Nel 1609 s'ordinò sacerdote ed alli 25 di marzo all'altare della santissima Vergine Annunziata celebrò la sua prima messa, essendo egli in età di anni 32 in circa. Da lì in poi incominciò ad operar molto più del solito di pittura, facendo grandissimi guadagni, parte de' quali, così permettendogli i suoi superiori, adoperava per alimentare la madre e i poveri nipoti, ai quali ottenne facultà di somministrare de' suoi depositi, fino alla somma di sei scudi il mese. Prima di farsi religioso, aveva colorito a' monaci camaldolesi alcune lunette a fresco nel lor chiostro. E poi nel refettorio del suo convento de' Servi dipinse una grandissima facciata, pure a fresco, dove figurò la storia della manna, nella qual opera si riconosce tanto la maniera del maestro suo, ch'ella par veramente di mano di lui. Occorse l'anno 1612, che Bernardino Poccetti, insigne pittor fiorentino, che nel chiostro del convento, chiamato il chiostro de' morti, aveva fatte moltissime belle opere, se ne passò all'altra vita, e così vi rimasero a dipignersi alcune lunette; onde a frate Arsenio fu data la cura di farne due di sua mano. Figurò egli dunque in una di queste la fondazione di quella chiesa: e nell'altra, quando fu dipinta, la miracolosa immagine della Nunziata.

Colorì ancora a fresco quattro lunette nella prima stanza della spezieria, con alcuni ritratti di generali, stati figliuoli di quel convento e un quadro a olio della storia del conte Ugolino, fatto morir di fame da' Pisani nella torre. Nel capitolo è un quadro, di quattro braccia d'altezza, dove egli dipinse a olio una storia dell'elezione al generalato dell'ordine, del padre Angiol Maria Montorsoli religioso di santa vita, e in chiesa sono immagini del beato Giovacchino, e del beato Pellegrino dello stesso ordine e in sagrestia fu posta una copia della santissima Nunziata, fatta pure di mano di lui. Nella chiesa de' frati della Pace, fuor della porta di san Piergattolini, è di sua mano un quadro, fatto quando era scolare, dove è l'assunzione di Maria Vergine. Passatosene a Volterra, dipinse nel refettorio de' monaci camaldolesi della badia di San Salvadore, altrimenti di San Giusto, fuori della città, alcune storie a fresco, de' fatti de' santi Giusto, Clemente e Ottaviano: e per una facciata del medesimo colorì a olio una grande storia delle nozze di Cana di Galilea. Nello stesso monastero è di sua mano, pure a olio, un quadro, che da uno de' migliori artefici di questo secolo ci è stato figurato per opera singolare

e rarissima, nel quale fece vedere Giob sul letamajo, e la moglie di lui che lo rimprovera, e vi aggiunse altre belle figure. Per la chiesa del Borgo di monte Bradoni, in quella parte, dipinse una tavola, in cui rappresentò una Vergine con sant'Antonio ed altri santi ed un'altra per la compagnia di santo Stefano in campo Marzo. Fu poi l'anno 1622, da alcuni prelati chiamato a Roma, dove fece molte opere.

Occorse in questo tempo, che il principe di Salisburgh ebbe di bisogno d'un pittore: e avendo di ciò scritto a' suoi amici di Roma, fu proposto il padre Arsenio, il quale si condusse in quelle parti, e molto operò per quel signore; ed alla sua tornata a Firenze portò di suoi guadagni buone somme di denari, i quali diede al suo convento: e a proprie spese rifece la porta principale del medesimo di pietre lavorate a bozzi con suo ornato, e con proprio suo disegno. Aveva determinato di tornarsene in Salisburgh ma sopravvenendo alla città di Firenze dell'anno 1630 il mal contagioso, gli fu necessario il trattenersi in patria, dove fino all'anno 1636 sempre operò; ed in quest'anno medesimo sopraggiunto dal male dell'asma, alli 10 di maggio, dopo una vita assai religiosamente menata, se ne passò al cielo; e nella comune sepoltura de' suoi frati nella medesima chiesa della Santissima Nunziata fu sepolto.

9. Elenco delle immagini miracolose negli scritti di Arcangelo Giani

Non si considera la *Nunziata* di Firenze in virtù del diffuso interesse mostrato dall'annalista.
Nel caso il passo degli *Annales* superi la colonna di testo si cita solamente il titolo a margine del paragrafo.

Giani 1618-1622, I, 1618

Verona (Santa Maria della Scala), cc. 108v-109v:
«De admirabili imagine gloriosae Virginis Mariae Scalarum de Verona».

Giani 1618-1622, II, 1622

Città di Castello, cc. 11r-11v:
«Aliud miraculum eiusdem gloriosae imaginis».

Sieti, c. 45v:
«Miraculum S. Mariae oppidi Sieti, dioc. Salerni».

Roma (San Marcello), c. 90v:
«Imago Sanctissimi Crucifixi per Urbem delata romanos a peste liberat se fertur».

Genova, c. 93v:
«Haec imago nostris temporibus summa veneratione colitur in sacello societatis Habitus».

Padova (Servi, *immagine mariana*), c. 132r:
«Miracula B. M. V. Patavii».

Reggio, 173v-174r:
«De admirabili gloriosa Virginis Deiparae imagine Ecclesiae nostra conventus Regii Lepidi».

Giani 1618-1622, II, 1622 e nel *Supplementum* (BNCF, Conv. Sopp., B.I.1487)
Tra parentesi i riferimenti a quest'ultimo.

San Marino, cc. 11v-12v (ff. 42r-42v):
«Imaginis B. M. V. de Sancto Marino admiranda origo».

Udine, cc. 44v-45r (ff. 62v-63r):
«Imago B. M. V. Utini a sancto Luca creditur depincta»

Centuri, c. 45r (ff. 64v-65r):
«Annunciata Centurini Corsicae imago miraculis clara».

Acquapendente, cc. 34r-34v. (f. 55r):
«Miraculi, quod iamdudum contigisset Aquipendii on imagine quamdam B. M. V.».

Giffoni, c. 66r (f. 76r):
«Hoc eodem tempore altera se nobis offert recolendae memoriae imago B. Virg. in dioc. Salerni inter Gephonenses, quae vulgo dicitur "La Madonna di Carbonara"».

Santa Maria del Sasso presso Fiesole, cc. 65v-66r (ff. 88v-89r):
«consumpta imagine B. V. quae in ibi ab immemorabili tempore locata fuerat, sua simplici et puellari devodionte fundebant».

Lodi, cc. 68v-69r (ff. 78r-79v):
«Miracula quaedam S. Mariae de Fonte Laudae Pompeia».

Marradi, c. 68v (ff. 77v-78r):
«Miraculum B. M. V. in oppido Marradii».

Castiglione del Terziere, cc. 74v-75r (f. 87v):
«Admirabilis imago B. M. V. in oppido Castulon. De terzerio».

San Polo in Sabina, cc. 76r-76v (ff. 89r-89v):
«De admiranda imagine B. M. V in Sabinensi agro».

Corvaria, cc. 80v-81r (ff. 89v-90r):
«Est autem Corvaria, un nomen indicat, silvestre nemus ad pedes Apenini prope flumen Trebiam in dioc. Placent. Solitudine et contempltioni religiosorum aptum, ubi etiam per celebris imago B. V. hoc tempore miracula quam plura edebat».

Roma (Santa Maria in Via), cc. 82v, 93v (ff. 94r-95r):
«cui B. V. imago impressa esset».

Lucignano, c. 93v (f. 114r [San Rocco], ff. 122v-123r [Santa Maria della Quercia]):
«Undie multi ad sacram imaginem S. Mariae de Quercu nunc nostri ordinis confugientes, liberati fuerunt».

Sommariva, c. 93v (f. 63r):
«Sub protectione s. Ioseph sponsi Beatae Mariae Virginis votum voverunt et sacellum eidem advocato in ecclesia nostra Conceptionis Sanecte Mariae dedicarunt, sodalitium que publicum intituerunt».

Bassano, c. 107r (f. 76v):
«De admiranda imagine B. M. V. Bassani».

Capua, cc. 116r-117v (f. 115r):
«Imago S. Mariae de Hierusalem»

Benevento, cc. 132r-132v (ff. 117r-117v):
«Superiori imagine Patavinae adiugneda etiam videtur Beneventana ad quam quidem imaginem ingens populorum ex quibuscunque Regni partibus fit concursus».

Civitella, c. 153v (f. 123r):
«apparente sibi super altare ipsa sacratissima imagine».

Barletta, c. 161v (f. 97v):
«Inter praecipuas sacratissimae Virg. Deiparae imagines, fatis percelebris habetur in Apulia, apud Barulum».

***Tractatus de coenobiis* in Giani 1618-1622, I, 1618**

Gubbio, c. 158r:
«Illud quoque memoria dignum, quod in sacello Societas Habitus adest perantiqua imago B. Virginis admirandae venerationis et ad quam confugientes merentur ingentes gratias et favores recipere quemadmodum contigit anno 1512».

Viterbo, c. 160r:
«Cum enim pueruli devota quadam simplicitate commoti imaginem illam B. Virg. quotidie venerandam inviserent […] Imago illa nomen ecclesiae dedidisset S. Mariae de Veritate».

Piacenza (Sant'Anna), c. 166r:
«Hic quoque auctor testatur ea in ecclesia veram et similem imaginem s. Rocchi haberi, quae quidem maxima veneratione a Placentinis colitur».

Treviso, c. 169v:
«et sacellum ad honorem S. Sebastiani contra pestilentiam fundavit et quo libet anno tota Curia cum clero in eodem festo solemni ritu procedit ad illam ecclesiam venerandam et S. Sebastiani intercessionem implorandam».

Mestre, c. 169v:
«Extat ea in ecclesia perantiaqu et magne devotionis imago Beatae Mariae Virginis cuius sacellum una cum ecclesia tota fere antiquata M. Ioseph Policretus de Tarvisio prior in elegantiorem firmioremque formam nostris his temporibus restitui curavit».

Padova (Servi, *Crocifisso*), cc. 171r-171v:
«Adest quoque imago quaedam lignea admirabilis Sanctissimi Crucifixi (opus quidam exsistimant Donatelli florentini) de cuius latere ferunt aliquando fluxisse miraculum sanguinem».

Postille di Arcangelo Giani al *Tractatus* (BNCF, Conv. Sopp., B.I.1487):

Imola, c. 167r (f. 30r):
«Ibi imago B. M. semper Virg. variis miraculis corruscans, maxime a pestilentia civitatem liberando, quare anno Domini 1622».

Supplementum* agli *Annales (BNCF, Conv. Sopp., B.I.1487):

Cologna veneta, f. 44v:
«Sequenti vero die maiori finitimo conventu celebrtu festum Assumptionis B.V. cuius per antiqua imago in quadam tabula grecorum more a s. Luca, ut est incolarum fides et traditio depicta, magnopere colitum».

Santa Maria Ohé, f. 50r:
«finitimorum oblationibus ob precipuam in eam imaginem devotionem convirentibus».

Casalmaggiore, f. 50v:
«Adest ibi in subterraneo sacello per celestis imagine cum titulo s. Mariae de Fontana, propter quasdam saluberrimas aquas».

Umago, f. 52r:
«ibique adest imago B.M. Virg. miraculis clara, de qua nihil speciale potuimus habere».

Pandino, f. 53v:
«devotione per antiqua quaedam imago B.M.V».

Piacenza (Santa Maria di Piazza), f. 54r:
«In eius postea loco fuit sculpta imago B.M.V. quae postea in ecclesia Servorum eiusdem Platee reposita, summa cum veneratione colitur, et ex inde sumptis originem conventus Platee».

Montefiascone, f. 59v:
«in qua extat imago B.M.V. maxime devotionis».

Soave, f. 77r:
«in qua devotissima quaedam imago B.V. quae ceperat 1491 plura miracula facere».

Carpi, f. 79v:
«Postero interim anno quaedam per celebris imago B. Virginis per m. Jacobi Luzeri parmensem effigiata cum ea in ecclesia solemni ritu et maxima popolorum frequentia collocavetur propter multitudines gratiarum et miraculorum quae continuo successerunt».

Ferrara (Santa Maria della Consolazione), f. 84v:
«Adest ibi imago b. Mariae admirandae devotionis propter multa gratias et quotidiana miracula, de quibus cent. 3a».

Narni, f. 86r:
«Aderat ibi imago quaedam bmv praedictam viam ab immemorabili tempore [..] accidit ut eo tempore quaedam hominum societas cepisset eo in loco institui sub titulo S. Mariae Gratiarum, sic denuo nuncupata imagine illa a confluentia popolurum et multitudinem gratiarum».

Porto Cesenatico, f. 91r:
«quam semper habuerunt illam ecclesiam et imaginem gloriosissime Dei Matris».

Solarolo, f. 97r:
«sacram ediculam ss. Sebastiani et Rocchi pro novo fundamento cenobio ab illa communitate recepit».

Cantiano, f. 92v:
«Hanc ecclesiam edificarunt municipes Candiani occasione sumpta ob quamdam vetustissimam B.V. imaginem ab immemorabili temporedepictam super pilam, quae his temporibus Dei gratia mirabilia facere instituit».

Legoli, ff. 102v-103r:
«Erat ibi magne devotionis speciosa imago B.V. cuius festum quot annis celebratur die 2a Resurrectionis».

Salsomaggiore, f. 104r:
«in ecclesia predicta coram imagine s. Rocchi multis lachrymis suam temeritate fatetur».

Vico di Spello, ff. 104v-105r:
«fuit acquistata venerabilis quaedam aedicula, sue tabernaculo, cum imagine sacratissime Virginis Mariae. Accidit autem 1514 […]».

Locate Triulzi, f. 110r:
«Ceterum quomodo admirabilis illa imago B. V. et s. Hieronymi e Trivultia domo fuerit ibi translata plura in cent. 3 ad annum 1422».

Ancona, f. 114v:

«In ecclesia S. Petri adest per antiqua et devotissima imago B.V. quae dicitur "la Madonna della Consolazione di S. Piero" sub cuius titulo adest societas confratrum qui habent oratorio prope ecclesia cum imagine s. Crucifixi magne devotionis et denuo adest ibi sient».

Ischia di Castro, Santa Maria della Pieve a f. 118r, San Rocco a f. 124v:
«imago B.V. nomine "la Madonna d'Ischia"»; «largiti fuerunt aediculam».

L'Aquila, Santi Quattro Coronati a f. 121v, Sant'Andrea a f. 129r:
«aediculam super portem prope celestinourm abbatia positam, in qua Dei genetricis meritis plurima fiebant miracula»; «in ecclesia dicitur esse imaginem quamdam bmv ligno exulta magne devotionis et admirande pulchritudinis per manus excellentisismi quondam Silvestri de Arischia, quod est oppido Aquilae».

Cassine, f. 124r:
«Est oppidum quod Cassinum vocant, seu Cassinum dioc. Aquensis, extra quod tempore ab ipsa communitate fuit Ordini nostro quaedam aedicula concessa […] multa mirabilia operabatur».

Camogli, f. 130r:
«excepit maxima devotio erga quondam imaginem B.M.V. in trivio eius vallis sita, cuius deinde ex miraculorum convocatione fama».

Maria Waldrast, f. 134r:
«Ibi perantiqua sanctissime virginis imago, miraculorum et gratiarum moltitudine conspicua et veneranda».

10. Definizioni di immagine sacra e miracolosa per i Servi di Maria

Gregorio Alasia, *Alfabeto Historico*, Firenze, appresso i Giunti, 1622, pp. 182-189, 209-210.

10.1.
Imagine sacra:

Quanto antico santo e pio sia sempre stato l'uso delle sacre imagini e quanti miracoli e segni N. S. habbi dimostrato nella venerazione o dispregio di esse, il mondo tutto n'è bonissimo testimonio; e massime la maggior parte delle Chiese nostre, nelle quali per i meriti della Beatissima Vergine si sono, e se ne vanno di continuo operando in grandissimo numero: ma di questi per hora non è mio intento di trattare, ma solamente de' castighi c'ha dato Dio a chi l'ha vilipese, o de' favori c'ha fatto a chi l'ha honorate. E dunque utile grandissimo e per l'anima e per il corpo, non meno che fosse agli hebrei nel deserto la vista del Serpente di bronzo, l'honorare e con divotione guardare le sante Imagini, per virtù e meriti di chi rapresentano. Onde non è senza misterio che in molte Chiese si vedono ova di struzzo pendenti a piedi de' Crocifissi; perché, si come quell'animale co'l mirar fissamente le sue ova, le cova, e fa che da essi ne naschino i suoi polli; così e non altrimenti la santa Chiesa con questo fatto c'invita a rimirar almeno con pio affetto e divotione, con gl'occhi corporali, se non con quelli della mente, la figura di N.S. per noi Crocifisso, sapendo che al certo, che tal sguardo farà concipere in noi stessi buoni proponimenti e partorire sante operationi. E, però, non erano senza

fondamento le penitenze che assegnava ad alcuni peccati la santa memoria del p. Montorsoli, che si dovesse per tanto tempo fissamente guardare nell'imagine del Santissimo Crocifisso; poiché, come dice Agostino santo «Intuitus Salvatoris est salus peccatoris». Anzi, se ne cava ancora ben spesso la sanità corporale, come successe nella persona del b. Pellegrino da Forlì, il quale con divotione rimirando il Crocifisso s'addormentò e gli parve di vedere N.S. che scendesse di Croce e gli toccasse una coscia, la quale per una cancrena era a tal termine ridotta, che il giorno seguente se gli doveva segare, e subito risvegliandosi la ritrovò del tutto risanata.

Il B. Filippo, mentre era secolare, orando avanti il santissimo Crocifisso, e pregandolo, che lo indrizzasse su la buona strada e lo inspirasse a fare quello fosse per il meglio; udì all'improviso una voce, che per far cosa grata a Dio et utile a sé, fuggisse il mondo e si ritirasse tra Servi di Maria.

Portato per tutti i Rioni della Città di Roma il miracoloso Crocifisso della nostra chiesa di S. Marcello, in diversi giorni nel mese d'agosto, ne viene liberata dalla peste. La quale imagine abbruciandosi la detta Chiesa, e cascandogli addosso una trave, non fu offesa in parte alcuna, ne meno si ruppe, ne si smorzò una lampada di vetro, che vi stava accesa avanti, benché tutta coperta da quella rovina.

La B. Margarita da Montepulciano per haver tenuto conto d'un imagine della B. Vergine et operato che non restasse tra calcinacci della nostra Chiesa, che si rovinava, meritò d'esser visitata dalla stessa madre di Dio, che gli promesse la patria del paradiso.

Un'imagine della B. Vergine scolpita in selce, pietra durissima, come, quando, né da chi fosse gettata in un pozzo non si sa; è però ben manifesto che una notte l'acqua di questo pozzo, ch'era nella stalla del cardinale Pietro Capoccio, cominciò a gonfiare e salir in alto di maniera tale, che sgorgava fuori da ogni verso, onde maravigliati i garzoni di stalla, accostandosi al pozzo viddero che a galla dell'acqua andava nuotando un quadro di pietra, e volendolo pigliare subito l'acqua s'abbassava e discostandosi tornava come prima a versar fuori; di che, avisato il detto cardinale e venuto al luogo con riverenza trasse quella S. imagine dell'acqua, la quale subito tornò al suo luogo solito; e quivi poi in memoria del fatto si fabricò la nostra chiesa di S. Maria in Via in Roma, dove sino al presente si honora detta imagine e lo stesso pozzo, la cui acqua bevuta rende la sanità a diverfi infermi.

Caterina da Monzone ridotta a termine di morte essendo stata quatro giorni senza prender cibo alcuno, doppo hauer ricevuta l'estrema untione, baciando devotamente una carta nella quale era dipinta la nostra Madonna di Reggio, e raccomandandosegli con affetto di cuore, subito cominciò a migliorare e cibarsi.

Un'altra donna in Lecce, nel regno di Napoli, per haver la creatura morta nel corpo, ridotta a pericolo di morte, mettendosele addosso da un p. Gesuita un'imagine di carta della suddetta Madonna in manco di mezo quarto d'hora partorì e restò fuori d'ogni pericolo.

Lo stesso avvenne ad un'altra che haveva portato il parto morto in corpo tre mesi interi.
Una di queste sante imagini pure di carta attacata con la cera ad una muraglia vicina ad uno grandissimo incendio, che l'haveva talmente scaldata che si sarebbe liquefatto il piombo, non che la cera, con tutto ciò ne anco s'intenerì et il fuoco, al quale quasi non si trovava modo d'estinguerlo, non passò più oltra: come si è detto nella parola *Fuoco*.

Havendo un figliuolino di diciotto mesi perso un'occhio e non vi giovando alcun rimedio humano, postavi sopra la sera una di queste sante imagini, la mattina fu ritrovato risanato.

La moglie di Gioseffo Manfredini da Udine assalita da dolori di parto, fu ridotta a termine che non poteva più parlare, accennando nondimeno che gli fosse data un'imagine di carta di questa b. Vergine non si tosto l'hebbe in mano, baciata e messosela in seno, che subito liberamente partorì.

Camillo Bunchini volendosi fuggire da Reggio per debiti, prima si raccomandò alla b. Vergine che in tanto suo travaglio lo volesse soccorrere, al quale ella apparendo disse che facesse fare un'intaglio della sua figura, ne stampasse, e vendesse. che farebbe tanto guadagno, che pagarebbe non solo i suoi debiti ma supplirebbe ancora a mancamenti della sua famiglia, e queste furono le prime imagini che si vendessero. Molti altri solamente con l'haver baciata la figura suddetta e messosela addosso sono risanati da varie infermità [O vero Alfonso Isachi].

Di più il legno d'un'albero, al quale per esser stata attaccata la figura della B. V. di S. Marino dal p. fr. Paolo da Capo d'Istria, portato addosso da gl'infermi gli liberava dalla febbre, le gravide da dolori di parto, e li campi, ne quali ne fosse un pezzetto, dalle grandini e tempeste.

Sino il vento impetuoso portò riverenza a questa suddetta immagine di S. Marino; imperoché mentre stava attaccata a quell'albero in campagna aperta, essendovi alcune candele accese attorno, non solo non le smorzò, ma ne anco si viddero muover un tantino ivi.

Un ciliegio secco in Acquapendente, per riverenza d'un'imagine di Maria, diviene verde, e tutto fiorito.

Stavasi la b. Sara Galli a giacer in letto, rispetto a una gamba malamente concia dal fuoco, nel quale era cascata per causa del mal caduco che pativa; e mentre quivi inginocchiata fa oratione ad un'immagine della B. V. sente uscir dalla stessa immagine una voce che gli dice che esca di letto; risponde ella che non può stender la gamba, ne reggersi in piedi: replica la voce della figura della B. V. «Sta su poca fede». All'hora la santa verginella inanimita dalla celeste voce, per obbedire alla Madre di Dio, prova di scender di letto, e trovasi totalmente libera e sana dalla scottatura della gamba: e dall'hora in poi quella benedetta immagine fu tenuta in somma veneratione, avanti la quale facendo oratione la b. Sara ottenne la sanità a diversi infermi che se gli raccomandavano [Filippo Curini].

E gratia veramente segnalata, che la B. V. col riverire la sua sacra immagine, ella soccorra li suoi devoti: ma è ben maggior favore, quando allarghi le sue pietose braccia anco verso gli hebrei suoi capitali nemici, come intervenne al nostro P. M. Eusebio da Imola, mentre era hebreo, il quale a caso fissando gli occhi in alcune immagini, che vendeva in Faenza un divoto christiano, gli dimandò che cosa era quello che vendeva, al quale rispondendo quell'huomo, ch'era la Madre di Dio col suo dolce Giesù in braccio; e rimirando di nuovo una di queste carte si sentì interiormente tutto commuovere a devotione, e fu tale l'inspiration divina, che si fece battezzate, e poi per mostrarsi grato alla B. V. che a quel modo l'haveva convertito, come Christo un'altro Matteo publicano, volse servirla nella sua Religione, e divenne un grandissimo e fruttuoso predicatore apostolico, e convertì molti peccatori a Dio, e le famiglie intere d'hebrei, non tanto in Italia come fuori.

Al contrario poi quelli, che con la loro temerità hanno dispregiato le sante immagini sono stati severamente da Dio castigati, come fu un empio giocatore al bosco. Vedi nella parola *Giuoco*.

Antonio Schiaffino da Camogli, cieco del corpo e della mente, facendosi metter un sasso sopra un piede e tirando a posta per dare in una immagine della B. V. a pena l'hebbe percossa, che gli gonfiò fuor di modo la gamba, con alcune puzzolente piaghe, e miseramente se ne morì nel 1612.

Un spirito poco buono sfregia l'immagine della s. mem. del p. Montorsoli, mentre era ancora vivo e ne viene da Dio con varie infermità severamente castigato.

Nel luogo di Castiglione del Terziero, diocesi di Sarzana, da alcuni fanciulli di poco giudicio, e manco rispetto, essendo vilipesa e schernita una immagine della B. V. si vedde amaramente piangere, accennando con quell'atto quanto grave fosse quell'errore che commettevano, e quanto gli dispiacesse.

Un'altra immagine della Chiesa nostra di Sieti nel regno di Napoli gettò lagrime di sangue e si conferva tuttavia il fazzoletto insanguinato, col quale furono nettate.

Pure un’altra immagine non della B. V. ma di s. Girolamo sudò similmente lagrime di sangue e s. Carlo nella visita del luogo affermò il fatto per vero. E la causa di tali lagrimationi si tiene sia un manifestare gl’imminenti pericoli, che ci soprastanno per i nostri gravi peccati, come pure accennò la B. V. quando apparì in Sabina, e che mostrò ch’avea le ginocchia tutte insanguinate, et il petto tutto livido. Et infatti è così che le nostre scelleraggini sono arrivate a tal segno, che se i santi del Paradiso fossero capaci di piangere, manderebbono fuori lagrime di sangue, per il poco rispetto, ch'è portato a N. S.

10.2.

Lagrime miracolosamente gettate da imagini:

La infinita bontà di N. S. per ogni modo e via non manca mai di procurare continuamente la nostra salute, cercando con varie dimostrationi indurci a penitenza et a pianger i nostri peccati e dolersi delle gravi offese fattegline. E non mancono persone pie e dotte, c’hanno tirato a questo senso, e non senza fondamento, il pianger c’hanno fatto alle volte miracolosamente le sacre imagini, come fu quella del nostro convento di Sieti nel Regno di Napoli che nel 1480 sparse lagrime di sangue, e tuttavia si conserva un panno lino ancora tinto di sangue col quale furono nettate da un notaio detto Martino Ianatasio, che perciò in emenda della sua temerità restò stroppiato del braccio destro e gamba; e gridando misericordia con dimandar perdono alla B. Vergine, e facendosi una publica processione gli fu restituita la sanità. Tale è la verità del fatto, che si cava dalle scritture autentiche di quel convento.

Nella nostra chiesa di Locato si conserva una imagine di S. Girolamo, la quale era prima in un’oratorio di casa Trivultia in Milano, dove sparse similmente lagrime di sangue, quasi che piangesse il flagello di Dio, con il quale fu castigata quella città l’anno 1524, con quella gran peste, che la ridusse a tal desolatione, che per le strade di essa in luogo d’huomini caminavano le fiere salvatiche.

Similmente a S. Paolo di Sabina, dove è fondata la nostra chiesa, apparve la B. Vergine con le ginocchia tutte insanguinate et il petto tutto livido, rispetto a gravi peccati di quei popoli, e però esortò Giovanna santa Vergine di quel luogo a dire a quelle genti, che non volessero maggiormente irritare l’ira di Dio.

Essendo la figura della B. Vergine della nostra chiesa di Castiglione schernita e vilipesa da alcuni fanciulli piccioli, forsi a far questo indotti dal demonio, manifestamente fu veduta lagrimare, come si è detto altrove.

Abbreviazioni

AABAFi: Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Firenze
AGOSM: Archivio Generale dell'Ordine dei Servi di Maria, Roma
ASF: Archivio di Stato, Firenze
AV: Archivio Vasari
BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
CRSGF: Congregazioni religiose soppresse dal Governo francese
MOS: *Monumenta Ordinis Servorum*
SSOSM: Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
AAV: Archivio Apostolico Vaticano, Città del Vaticano
ACSA: Archivio del convento della Santissima Annunziata, Firenze
ASA: Archivio di Stato, Arezzo
ENSBA: École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Bibliografia

Acidini 1998
Cristina Acidini, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano, Jandi Sapi Editori, 1998.

Acidini 2016
Cristina Acidini, *Leone X e la Santissima Annunziata nella visita fiorentina del 1515*, in *Leone X – Finanza, mecenatismo, cultura*, a cura di Flavia Cantatore, I, Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, pp. 248-270.

Adorno 1998
Francesco Adorno, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, L. S. Olschki, 1998.

Agosti 2016
Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016. Seconda edizione.

Agosti, Antoni 2021
Barbara Agosti, Gloria Antoni, Valentina Balzarotti, Serena Quagliaroli, *Regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547*, in *Perino del Vaga per Michelangelo*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Roma, Officina Libraria, 2021.

Agostini, Pedrini 1993
Grazia Agostini, Claudia Pedrini, *Innocenzo da Imola. Il tirocinio di un artista*, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1993.

Alasia 1622
Gregorio Alasia, *Alfabeto Historico*, Firenze, appresso i Giunti, 1622.

Aldovrandi 1963
Marco M. Aldovrandi, *Agostino Bonucci priore generale OSM e la sua partecipazione al Concilio di Trento*, in «SSOSM», 13, 1963, pp. 69-154.

Amato 2012
Gianluca Amato, *I "Crocifissi" lignei di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo*, in «Prospettiva», 147-148, 2012 (2014), pp. 62-123.

Andrea del Sarto 1986
Andrea Del Sarto 1486 - 1530. Dipinti e disegni a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987), a cura di Marco Chiarini, Milano, D'Angeli-Haeusler, 1986.

Andrea del Sarto 1989
Andrea Del Sarto: catalogo completo dei dipinti, a cura di Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Firenze, Cantini, 1989.

Andreucci 1857
Ottavio Andreucci, *Il Fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze, memoria storica del segretario Ottavio Andreucci*, Firenze, M. Cellini e c., 1857.

Annales Arretinorum, ed. Bini e Grazzini, 1912
Annales Arretinorum, in *Rerum Italicarum Scriptores,* tomo XXIV. Parte 1, a cura di Arturo Bini e Giovanni Grazzini, Città di Castello, Coi tipi della casa editrice S. Lapi, 1912.

Ascoli 2008
Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Azzalli 1989
Franco Azzalli, *La provincia piemontese dei Servi durante le soppressioni napoleoniche*, in «SSOSM», 39, 1989, pp. 177-190.

Azzalli 2011-2012
Franco Azzalli, *I Servi di Maria dall'Osservanza italiana all'Osservanza germanica*, in *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623),* atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010) [= «SSOSM», 61-62, 2011-2012, I], pp. 51-98.

Balass 2001
Golda Balass, *Taddeo Zuccari's Decoration for the Frangipani Chapel in S. Marcello al Corso, Rome*, in «Assaph. Sect. B, Studies in Art History. B», 6, 2001, pp. 177-204.

Baldini 2004
Nicoletta Baldini, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, L. S. Olschki, 2004.

Baldinucci 1681-1728, ed. Ranalli-Barocchi
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di Ferdinando Ranalli, 7 voll., ristampa a cura di Paola Barocchi, Studio per Edizioni Scelte, 1974 – 1975.

Barillari 2004
Maria di Francia, *Il Purgatorio di san Patrizio*, a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Barocchi 1963

Paola Barocchi, *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle arti del disegno nel IV centenario della fondazione*. Firenze, L. S. Olschki, 1963.

Barocchi 1960-1962
Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, 3 voll., a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962.

Barocchi 1971-1977
Scritti d'arte del Cinquecento, 3 voll., a cura di Paola Barocchi, Milano, Ricciardi, 1971-1977.

Baroni 1997
Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano, Jandi Sapi, 1997.

Baroni 2012
Alessandra Baroni Vannucci, *A flemish artista t the Medici court in Florence in the second half of the Sixteenth century*, in *Stradanus, 1523 – 1605: Court Artist of the Medici*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 9 ottobre 2008 – 4 gennaio 2009), a cura di Alessandra Baroni Vannucci, Manfred Sellink, Sandra Janssens e Vanessa Paumen, Turnhout, Brepols, 2012.

Baroni, Meijers 2015
Alessandra Baroni Vannucci, Bert W. Meijers, *La cappella degli accademici del Disegno*, in *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijers, Luigi Zangheri, I, Firenze, L. S. Olschki, 2015, pp. 151-173.

Bartoli 1999
Roberta Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano, Motta, 1999.

Barucci 2006
Clementina Barucci, *Virginio Vespignani: architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*, Roma, Argos, 2006.

Barzman 2000
Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: the Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Baseggio 2023
Eveline Baseggio Omiccioli, *"Of Incredible Elegance and Beauty": The Choir Screen of Santa Maria Dei Servi: Its Function and Format*, in *La Chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV–XIX)*, a cura di Eveline Baseggio, Tiziana Franco, Luca Molà, Roma, Viella, 2023, pp. 123-143.

Belcari 1833
Feo Belcari. *Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di Lui poesie edite ed inedite*, Firenze, Ignazio Moutier, 1833.

Bellesi 2009
Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700: biografie e opere*, 2 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.

Bellosi 2004

Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano, Motta, 2004.

Bellosi 2006
Luciano Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo*, in «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 18-32.

Beltrami 1783
Francesco Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima*, Ravenna, Roveri, 1783.

Benci, Stucky 1987
Jacopo Benci, Silvia Stucky, *Indagini sulla pala belliniana della Lamentazione. Bonaventura da Forlì e i Servi di Maria a Venezia*, in «Artibus et Historiae», 15, 1987, pp. 47-65.

Bencistà 2023
Lucia Bencistà, *Andrea del Sarto per San Godenzo: l'Annunciazione ritrovata*, San Godenzo, Servizio Editoriale Fiesolano, 2023.

Bencistà 2019
Lucia Bencistà, *Arte nell'abbazia di San Godenzo: una storia inedita*, in «Corrispondenza», 39, 2019, pp. I-VIII.

Bentivoglio 2018
Enzo Bentivoglio, *L'Ordine dei frati Serviti a Viterbo: la chiesa di Santa Maria della Verità e la cappella Mazzatosta*, in *Lorenzo da Viterbo: "magister pictor" del Rinascimento italiano, 1469-2019*, a cura di Barbara Aniello, Elisabetta Gnignera, Roma, Gregorian & Biblical Press, 2018, pp. 118-137.

Benvenuto 2009
Elena Benvenuto, *Guida storico-artistica della chiesa e del reliquiario di Santa Maria del Paradiso in Verona*, Grafiche Fiorini, Verona, 2009.

Bernardini 1990
Carla Bernardini, *Il Bagnacavallo senior: Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484? – 1542?); catalogo generale*. Rimini, Luisè Editore, 1990.

Berni, ed. Barberi Squarotti 1969
Francesco Berni, *Rime*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969.

Bertazzo 2017
Luciano Bertazzo, *Maestri teologi dei frati Servi di Maria nell'Università di Padova nel Quattrocento*, in «SSOSM», 67, 2017, pp. 97-145.

Bertazzo 2018
Luciano Bertazzo, *Spiera, Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 599-602.

Berti 1986
Luciano Berti, *Un ottimo sartore*, *Andrea Del Sarto 1486 - 1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987), a cura di Marco Chiarini, Milano, D'Angeli-Haeusler, 1986, pp. 14-25.

Bibliografia dell'ordine dei Servi 1971-1973
Bibliografia dell'Ordine dei Servi, 3 voll., a cura di Giuseppe M. Besutti, Pacifico M. Branchesi, Davide M. Montagna, Bologna, Centro di Studi O.S.M., 1971-1973.

Bietti 2024
Monica Bietti, *Dalla partenza di Michelangelo alla fine del Granducato mediceo*, in *La Sagrestia di Michelangelo. Nuovi studi e restauro*, a cura di Monica Bietti, Firenze, Mandragora, 2024, pp. 143-170.

Biffis 2013
Mattia Biffis, *Giuseppe Salviati a Venezia, 1540-1575. Indagini e ricerche sulla produzione figurativa e sul lascito letterario*, PhD diss., Università Ca' Foscari, Venezia, 2013.

Boaga 1971
Emanuele Boaga. *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971.

Bocchi 1591
Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono*, Firenze, B. Sermatelli, 1591.

Bocchi, Cinelli 1677
Francesco Bocchi, Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura e di scultura di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizi e più preziosi si contengono*, Firenze, Gugliantini, 1677.

Bolzoni 2018
Marco Simone Bolzoni, *L'ultimo Salviati (1559 – 1563)*, in *L'autunno della maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di Michela Corso, Alessia Ulisse, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 59-67.

Bonazza 2010
Sergio Bonazza, *Novo o fra Gregoriju Alasii da Sommaripa*, in «Obdobja», 27, 2010, pp. 527-545.

Bonfrizieri 1723
Placido M. Bonfrizieri, *Diario Sagro dell'Ordine de' Servi di Maria Vergine*, 2 voll., Venezia, appresso Angelo Geremia, 1723.

Bongi 1852
Salvatore Bongi, *Novelle di m. Antonfrancesco Doni*, Lucca, Tip. di A. Fontana, 1852.

Bonoli 1661
Paolo Bonoli, *Istorie della città di Forli, intrecciate di varii accidenti della Romagna, e dell'Italia*, Forlì, Per il Cimatti e Saporetti, 1661.

Borghini 1584
Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori, scultori […]*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1584.

Borroni Salvadori 1978

Fabia Borroni Salvadori, *L'esposizione di opere d'arte del 1674 alla SS. Annunziata di Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 22, 1978, pp. 366-368

Borroni Salvadori 1974
Fabia Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 18, 1974, pp. 1-166.

Boschini 1664
Marco Boschini, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Nicolini, 1664.

Bösel 2023
Richard Bösel, *I Farnese e l'architettura dei Gesuiti*, in *I Farnese e l'architettura*, a cura di Bruno Adorni, Carlo Mambriani, 2023, pp. 313-328.

Boskovits 1983
Miklos Boskovits, *Coppo di Marcovaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 631-636.

Boskovits 1977
Miklós Boskovits, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 1, a cura di Paolo Dal Poggetto, Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Milano, Electa, 1977, pp. 94-105.

Botter 1963
Mario Botter, *Santa Caterina di Treviso, chiesa e convento dei Servi (1346 – 1772)*, Roma, Studi Storici OSM, 1963.

Bozzoli 2007
Chiara Bozzoli, *La patria aretina da Margaritone all'avo Lazzaro*, in *Arezzo e Vasari, vita e postille*, atti del convegno (Arezzo 16 - 17 giugno 2005), a cura di Antonino Caleca, Foligno, Cartei & Bianchi, 2007, pp. 9-20.

Bracciali, D'Alessandro 1980
Simonetta Bracciali, Alessandro D'Alessandro, *L'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze. Prime ipotesi di ricerca*, in *La nascita della Toscana*, atti del convegno per il IV centenario della morte di Cosimo I de' Medici, a cura di Massimo Tarassi, Firenze, L. S. Olschki, 1980, pp. 129-158.

Branchesi 1981
Pacifico M. Branchesi, *La Societas nigra e la Madonna col Bambino e angeli di Cimabue nella chiesa dei Servi in Bologna l'anno 1400*, in «SSOSM», 31, 1981, pp. 11-21.

Branchesi 2002
Pacifico M. Branchesi, *Presenza dei Servi di Maria nell'Università La Sapienza di Roma*, in «SSOSM», 52, 2002, pp. 227-236.

Branchesi 2003
Pacifico M. Branchesi, *Indice di "Monumenta Ordinis Servorum sanctae Mariae" 1897-1930*, in «SSOSM», 53, 2003, pp. 7-57.

Branchesi, Montagna 1984,

Pacifico M. Branchesi, Davide M. Montagna, *Immagini del santorale dei Servi tra Sei e Settecento. 1. La grafica austriaca*, in «SSOSM», 34, 1984, pp. 207-338.

Brandi 1950
Cesare Brandi, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in «Bollettino d'arte», 35, 1950, pp. 160-170.

Breccola, Mari 1979
Giancarlo Breccola, Marcello Mari, *Montefiascone*, Montefiascone, Centro Iniziative Culturali, 1979.

Brenzoni 2006
Caterina Gemma Brenzoni, *Il patrimonio artistico di Santa Maria della Scala di Verona. Prima indagine sui dipinti nel convento, in altri luoghi, o perduti*, in *Santa Maria della Scala, la grande "fabrica" dei Servi di Maria in Verona. Storia, trasformazioni, conservazione*, a cura di Arturo Sandrini, Verona, Frati Servi di Maria, Santa Maria della Scala, 2006, pp. 257-270.

Breveglieri 1993
Bruno Breveglieri, *Scrittura e immagine: le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1993.

Broggio 2008
Paolo Broggio, *Mazzocchi, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 625-628.

Brown 1981
Beverly Louise Brown, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence. A Reappraisal in Light of New Documentation*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25, 1981, pp. 59-146.

Brüggen Israels 2022
Machtelt Brüggen Israëls, *A Patron's Painter. Simone Martini at Orvieto*, in *Simone Martini in Orvieto. Metal of honor: gold from Simone Martini to contemporary art*, a cura di Nathaniel Silver, Boston, Isabella Stewart Gardener Museum, 2022, pp. 124-161.

Brunetti 1977
Giulia Brunetti, *Una vacchetta segnata A*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 1, a cura di Paolo Dal Poggetto, Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Milano, Electa, 1977, pp. 228-235.

Bruni 2022
Flavia Bruni, *The unexpected guest: Henry VIII in the General Archive of the Servants of Mary*, in *Reformation, religious culture and print in early modern Europe. Essays in honour of Andrew Pettigree*, a cura di Arthur der Weduwen, Malcolm Wasby, Leiden, Boston, Brill, 2022, pp. 35-47.

Bullen Presciutti 2023
Diana Bullen Presciutti, *Saints, Miracles, and Social Problems in Italian Renaissance Art*, Cambridge, University Press, 2023.

Bury 1998
Michael Bury, *The fifteenth- and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia*, in «Renaissance studies», 12, 1998, pp. 67-86.

Busolini 2000
Dario Busolini, *Giani, Arcangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 413-415.

Caccamo 1960
Domenico Caccamo, *Alasia, Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, p. 585.

Caglioti 2001
Francesco Caglioti, *Alonso Berruguete in Italia. Un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario Di Giampaolo, Elisabetta Saccomani, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, pp. 109-146.

Caglioti 2008
Francesco Caglioti, *Il "Crocifisso" ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131*,* 2008, pp. 50-106.

Caleca 1982
Antonino Caleca, *Quattro croci lucchesi dipinte*, in *Il Volto santo. Storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca, 21 ottobre - 21 dicembre 1982), Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri, Lucca, Pacini Fazzi, 1982 , pp. 76-79.

Calogero 2024
Marcello Calogero, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, Trento, TEMI, 2024.

Camozzi 1981
Ermengildo Camozzi, *Le istituzioni monastiche e religiose a Bergamo nel Seicento. Contributi alla storia della soppressione innocenziana della Repubblica Veneta,* in «Bergomum», 75, 1981 [numero monografico].

Campanelli 2016
Marcella Campanelli, *Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo. Soppressioni e reintegrazioni innocenziane*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

Candela 1993
Giuseppe Candela, *Manierismo e condizioni della scrittura di Anton Francesco Doni*, New York, Lang, 1993.

Cannon 1998
Joanna Cannon, *Dominic "Alter Christus"? Representations of the Founder in and after the "Arca Di San Domenico"*, in *Christ among the Medieval Dominicans*, a cura di Kent Emery, Joseph Wawrykow, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1998, pp. 26-48.

Cappellini 1992
Perla Cappellini, *Le decorazioni ad affresco della prima metà del Seicento: nuove puntualizzazioni storiche*, in *Chiostri seicenteschi a Pistoia. Le storie di S. Francesco a Giaccherino e gli altri cicli contemporanei*, a cura di Franca Falletti, Firenze, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1992, pp. 53-62.

Časpká 2011

Veronika Čapská, *Představy společenství a strategie sebeprezentace. Řád servitů. v habsburské monarchii (1613-1780)*, Praha, Scriptorium, 2011.

Cardellini 1962
Ida Cardellini, *Desiderio da Settignano*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.

Carletti 2020
Emanuele Carletti, *Vitale da Bologna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, pp. 704-706.

Carletti 2023
Emanuele Carletti, *Per lo buono istato de la città. I Servi di S. Maria nella società dell'Italia centro-settentrionale tra XIII e XIV secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2023.

Carletti, Massoni 2022
Emanuele Carletti, Marco Massoni, *Le «Imagines beatorum antiquissime» attraverso le ricognizioni degli artisti nelle Positiones dei Servi di Maria*, in «Finxit. Dialoghi tra arte e scultura dal Medioevo all'Età Moderna», 1, 2022, pp. 113-154.

Carletti, Viliani 2021
Emanuele Carletti, Stefano Viliani, *Il contributo di Franco Andrea Dal Pino alla storiografia religiosa. Bio-bibliografia di Franco Andrea Dal Pino*, in «SSOSM», 71, 2021, pp. 157-198.

Carrara 2006
Eliana Carrara, *Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l'Accademia del disegno di Firenze: alcune considerazioni*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 545-568.

Carrara 2008
Eliana Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del convegno (Parigi, 10-13 giugno 2003), a cura di Marc Deramaix, Perrine Galand-Hallyn, Genève, Droz, 2008, pp. 129-162.

Carrara 2013
Eliana Carrara, *Un esemplare delle Vite di Vasari postillato da Francesco Bocchi (Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.e.66)*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re, Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 247-281.

Carrara 2020
Eliana Carrara, *Prima e dopo Vasari: celebrazioni, programmi e apparati effimeri nella Firenze dei Medici*, con la collaborazione di Veronica Vestri, Pisa, ETS, 2020.

Carrara 2025
Eliana Carrara, *The Institution of the Accademia delle Arti del Disegno in Medici Florence. Protagonists, Locations, and Controversies*, in «Paragone Past and Present», 6, 2025, pp. 58-83.

Casale 2000
Vittorio Casale, *Santi, apparati celebrativi e Casa Falconieri nella carriera artistica di Pier Leone Ghezzi*, in «Bollettino d'arte», 111, 2000, pp. 85-124.

Casalini 1962

Eugenio M. Casalini, *Una tavola di Taddeo Gaddi già all'Annunziata di Firenze*, in «SSOSM», 12, 1962, pp. 157-169.

Casalini 1971
Eugenio M. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. 1*. Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1971.

Casalini 1978
Eugenio M. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. 2*. Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1978.

Casalini 1984-1985
Eugenio M. Casalini, *La Biblioteca della SS. Annunziata di Firenze nel sec. XIX e le soppressioni degli ordini religiosi*, in «Copyright», s.n., 1984-1985, pp. 81-96.

Casalini 1990
Eugenio M. Casalini, *Iconografia dei BB. Giovacchino e Francesco*, in *Da "una casupola" nella Firenze del sec. XIII: celebrazioni giubilari dell'Ordine dei Servi di Maria; cronaca, liturgia, arte*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1990, pp. 134-140.

Casalini 1995
Eugenio M. Casalini, *Michelozzo di Bartolommeo e l'Annunziata di Firenze*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1995.

Casalini 2001
Eugenio M. Casalini, *La "tavola" dell'altare maggiore dell'Annunziata di Firenze*, in «SSOSM», 51, 2001, pp. 7-32.

Casarotto 1976
Graziano M. Casarotto, *Santa Maria delle Grazie in Udine. Cenni storici*, Vicenza: Convento dei Servi Santa Maria di Monte Berico, 1976.

Casarotto, Montagna 1985
Graziano M. Casarotto, Davide M. Montagna, *Nuove schede per il santorale antico dei Servi (secoli XIII-XVI)*, in «SSOSM», 35, 1985, pp. 103-106.

Catena 1752
Lettere del cardinale Giovanni de Medici, figlio di Cosimo I Granduca di Toscana non più stampate, a cura di Giovanni Battista Catena, Roma, Rossi, 1752.

Cattarossi 2010
Emanuele Cattarossi, *Santa Maria di Cafaggio e l'Ordine dei Servi negli Spogli Tozzi (1344-1374)*, in «SSOSM», 60, 2010, pp. 269-302.

Cattarossi 2011-2012
Emanuele Cattarossi, *Gli anni del generalato di Andrea da Faenza negli Spogli Tozzi (1375-1396)*, in «SSOSM», 61-62, 2011-2012, pp. 583-636.

Cattarossi 2016
Emanuele Cattarossi, *Annotazioni fiorentine a cavallo di due secoli negli Spogli Tozzi (1397-1404)*, in «SSOSM», 66, 2016, pp. 199-254.

Cavallucci 1873
Camillo Jacopo Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del disegno in Firenze*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1873.

Cavazzoni 1998
Maria Chiara Cavazzoni, *Jacopo Loschi: proposte per il catalogo e lo sviluppo stilistico*, in «Arte cristiana», 85, 1998, pp. 5-16.

Cecchi 1999
Alessandro Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42, 1998 (1999), pp. 115-143.

Cecchi 2016
Francesca Cecchi, *La Santissima Annunziata di Firenze e il libro di miracoli del padre servita Giovannangelo Lottini*, in «Memorie domenicane», 46, 2015 (2016), pp. 461-479.

Cecchi 2017
Francesca Cecchi, *Testimonianze della devozione alla Vergine Annunziata di Firenze: regesto dei documenti dal 1447 al 1799*, in «SSOSM», 67, 2017, pp. 225-290.

Cerracchini 1737
Luca Giuseppe Cerracchini, *Fasti teologali della sacra Università fiorentina*, Firenze, Francesco Moücke, 1737.

Ceresa 1996
Massimo Ceresa, *Felini, Pietro Martire*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 92-94.

Chiappelli 1903
Alberto Chiappelli, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in «Bullettino storico Pistoiese», 5, 1903, pp. 184-190.

Chiodo 2013
Sonia Chiodo, *Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 111-126.

Chiodo 2014
Sonia Chiodo, *Raimondo Adami,* in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze, Giunti, 2014, pp. 227-242.

Cicinelli 1985
Aldo Cicinelli, *Il Monastero dell'Annunziata*, in *Todi e S. Filippo Benizi. Itinerario storico-artistico*, Todi, Ediard, 1985, pp. 85-96.

Cieri Via 2020
Claudia Cieri Via, *Gabriele Paleotti e il ruolo delle immagini fra figurabilità e memoria nell'età di Gregorio XIII*, in *Amica veritas*, a cura di Antonio Vannugli, Roma, Edizioni Quasar, 2020.

Citeroni 1998
Raffaella Citeroni, *L'Ordine dei Servi di Maria nel Veneto: tre insediamenti trecenteschi, Venezia (1316), Verona (1324), Treviso (1346)*, Roma, Edizioni Marianum, 1998.

Citeroni 2011-2012
Raffaella Citeroni, *La storiografia dei Servi*, in *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623),* atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010) [= «SSOSM», 61-62, 2011-2012, I], pp. 99-112.

Citeroni 2023
Raffaella Citeroni, *I Servi di Santa Maria nel Veneto e il loro insediamento a Venezia*, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XIX)*, a cura di Eveline Baseggio, Tiziana Franco, Luca Molà, pp. 13-34.

Civettini 2024
Davide Civettini,*"Tommaso" Lorenzo di Credi's "Doppelgänger": with a list of paintings by Christopher Daly*, London, Brun Fine Art, 2024.

Clapp 1916
Frederick Mortimer Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven, Yale University Press, 1916.

Cobianchi 2013
Roberto Cobianchi, "*Lo temperato uso dele cose". La committenza dell'osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2013.

Cody 2020
Steven J. Cody, *Andrea Del Sarto: Splendor and Renewal in the Renaissance Altarpiece*. Leiden, Boston, Brill, 2020.

Collareta 1987
Marco Collareta, *Il reliquiario Vagnucci di Cortona*, in «Bollettino d'arte», 43, 1987, pp. 87-96.

Colnaghi 1928
Dominic E. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters. From the 13th to the 17th Centuries*, London, Lane, 1928.

Colombi Ferretti 2013
Anna Colombi Ferretti, *Dossier sulla Pala Bertoni*, Faenza, Edit Faenza, 2013.

Commentari di Ghiberti, ed. Bartoli 1998
Lorenzo Ghiberti, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.

Conforti 1993
Claudia Conforti, *Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993.

Coniglio 2017
Paola Coniglio, *La Tomba Arnone a Cosenza nel contesto della scultura messinese di metà Cinquecento*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2013-2014 (2017), pp. 262-291.

Conti 2023

Cristina Conti, *Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2023.

Cooper, Plazzotta 2004
Donal Cooper, Carol Plazzotta, *Raphael's Ansidei Altarpiece in the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», 146, 2004, pp. 720-731.

Cooper, Plazzotta 2006
Donal Cooper, Carol Plazzotta, *La pala Ansidei di Raffaello nella National Gallery di Londra*, in *Gli esordi di Raffaello tra Urbino, Città di Castello e Perugia*, catalogo della mostra (Città di Castello, 24 marzo - 11 giugno 2006), a cura di Tom Henry, Francesco Federico Mancini, Città di Castello. Edimond, 2006, pp. 71-102.

Copes 2019
Chiara Copes, *L'iconografia di un affresco tardoquattrocentesco nella chiesa dei Santi Primo e Feliciano di Pavia*. In *Laboratorio. Attualità delle ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, a cura di Pier Luigi Mulas, Milano, Scalpendi, 2019, pp. 179-189.

Corrie 1990
Rebecca W. Corrie, *The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena*, in «Gesta», 29, 1990, 61-75.

Corrie 1996
Rebecca W. Corrie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, in «Gesta», 35, 1996, pp. 43-65.

Costamagna 1994
Philippe Costamagna, *Pontormo*, Milano, Electa, 1994.

Cottrell, Humfrey 2021
Philip Cottrell, Peter Humfrey, *Bonifacio de' Pitati*, Treviso, ZeL Edizioni, 2021.

Covi 1982
Carlo Covi, *Zaccaria Zacchi scultore: Volterra, Bologna, Trento, Roma, 1473 – 1544*, Mori, La Grafica, 1982.

Cozzando 1694
Leonardo Cozzando, *Vago, e curioso ristretto profano, e sagro dell'historia bresciana*, Brescia, Per Gio. Maria Rizzardi, 1694.

Crusenio 1623
Nicolò Crusenio, *Monasticon Augustinianum*, Münich, Ioan. Hertsroy, 1623.

D'Amico 1981
Rosalba D'Amico, *Devozionalità e circolazione culturale nel duecento a Bologna: la Maestà di Cimabue a santa Maria dei Servi*, in «SSOSM», 31, 1981, pp. 269-278.

D'Amico 1984
Fabrizio D'Amico, *Su Paolo Guidotti Borghese e su una congiuntura di tardo manierismo romano*, in «Ricerche di storia dell'arte», 22, 1984, pp. 71-102.

D'Apres Michelangelo 2015

D'Apres Michelangelo, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di, Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, Claudio Salsi, Venezia, Marsilio, 2015.

Da Gai 2006
Valerio Da Gai, *Lunetti, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 573-575.

Dal Pino 1953
Andrea M. Dal Pino, *Percorrendo la Enciclopedia Cattolica volumi I-VI: A-INNA. Miscellanea*, «SSOSM», 5, 1953, pp. 303-314.

Dal Pino 1957-1958
Andrea M. Dal Pino, *Percorrendo la Enciclopedia cattolica. Vol. VII-IX: INNO-PRE*, «SSOSM», 8, 1957-1958, pp. 194-213.

Dal Pino 1959
Andrea M. Dal Pino, *Percorrendo l'Enciclopedia cattolica. Vol. X: PRI-SBI*, «SSOSM», 9, 1959, pp. 193-202.

Dal Pino 1965
Andrea M. Dal Pino, *Uffici e messe proprie dei santi e beati O.S.M. Testo ufficiale con note critiche e bibliografia*, « SSOSM», 15, 1965, pp. 7-265.

Dal Pino 1972
Franco Andrea Dal Pino, *I frati Servi di S. Maria dalle origini all'approvazione (1233 ca. - 1304)*, 2 voll., Louvain, Bureau du Recueil, Bibliothèque de l'Université, 1972.

Dal Pino 1997a
Franco Andrea Dal Pino, *Tentativi di riforma e movimenti di osservanza presso i Servi di Maria nei secoli XIV-XV*, in *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di Santa Maria (secoli XIII-XX)*, a cura di Franco Andrea Dal Pino, Herder, Roma, 1997, pp. 253-287.

Dal Pino 1997b
Franco Andrea Dal Pino, *I "viri gloriosi parentes nostri" fondatori dell'ordine dei Servi*, in *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di Santa Maria (secoli XIII-XX)*, a cura di Franco Andrea Dal Pino, Herder, Roma, 1997, pp. 449-525.

Dal Pino 1997c
Franco Andrea Dal Pino, *I tre rilievi con storie della vita del b. Gioacchino da Siena conservati presso la locale Pinacoteca*, in *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di Santa Maria (secoli XIII-XX)*, a cura di Franco Andrea Dal Pino, Herder, Roma, 1997, pp. 527-537.

Dal Pino 1999
Franco Andrea Dal Pino, *L'abito religioso e il suo significato presso i Servi e le Serve di santa Maria*, «SSOSM», 49, 1999 (2001), pp. 7-32.

Dal Pino 2001
Franco Andrea Dal Pino, *Giuliana Falconieri, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 712-716.

Dal Pino 2006
Franco Andrea Dal Pino, *Santa Maria della Scala a Verona nel contesto delle fondazioni dei Servi tra 1247 e 1348*, in *Santa Maria della Scala, la grande "fabrica" dei Servi di Maria in Verona. Storia, trasformazioni, conservazione*, a cura di Arturo Sandrini, Verona, Frati Servi di Maria, Santa Maria della Scala, 2006, pp. 9-42.

Dal Pino 2009
Franco Andrea Dal Pino, *Iacopo Sannazaro e l'Ordine dei Servi di Maria*, in *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, atti del convegno (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, L. S. Olschki, pp. 221-236.

Dall'Aglio 1998
Stefano Dall'Aglio, *Il Flagellum pseudoprophetarum di Cosimo Favilla: nota su un'opera antisavonaroliana del primo Cinquecento*, in «Memorie Domenicane», 29, 1998, pp. 441-451.

Dall'Aglio 2016
Stefano Dall'Aglio, *Erasing Savonarola. Textual alterations and memory menipulation in Sixteenth-century Florence*, in «Bruniana&Campanelliana», 22, 2016, pp. 161-164.

Dameron 2005
George W. Dameron, *Florence and Its Church in the Age of Dante*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

Davis 1977
Charles Davis, *The Tomb of Mario Nari for the SS. Annunziata in Florence. The Sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 21, 1977, pp. 69-95.

De Candido 1963
Luigi M. De Candido, *Fra Lorenzo Mazzocchio da Castelfranco, priore generale e teologo al Concilio di Trento*, in «SSOSM», 13, 1963, pp. 155-192.

De Marchi 2008
Andrea De Marchi, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma, 18 - 22 settembre 2007), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008, pp. 385-407.

De Marchi 2013
Andrea De Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 153-176.

Degli Azzi 1914
Giustiniano Degli Azzi, *Inventario degli archivi di Sansepolcro*, Bocca San Casciano, Premiato stabilimento tipografico Licinio Capelli, 1914.
Del Bravo 1961
Carlo Del Bravo, *G. B. Stefaneschi (1582 – 1659) e le sue traduzione de testi del '500 classico*, in *Paragone. Arte*, 12, 1961, pp. 50-53.

Del Meglio 2005

Alessandro Del Meglio. *Tracce di antichità del convento della SS. Annunziata nei locali dell'Istituto Geografico Militare*. Firenze, Istituto Geografico Militare, 2005.

Del Migliore 1684
Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze, città nobilissima*, Firenze, Nella Stamperia della Stella, 1684.

Del Vita 1914
Alessandro Del Vita, *Il duomo D'Arezzo: con 109 illustrazioni in tavole fuori testo*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1914.

Di Domenico 2014-2015
Pier Giorgio Di Domenico, *La Congregazione eremitica di Monte Senario*, in *I Servi di Maria tra giurisdizionalismo e rivoluzioni (1623-1848)*, atti del convegno (Roma, Roma, 4-6 ottobre 2012) [= «SSOSM», 64-65, 2014-2015, I], pp. 189-220.

Dias 1970
Odir J. Dias*, I registri dei priori generali O.S.M. dal 1285 al 1625. Presentazione e contenuto*, Roma, Archivio Generale dei Servi di Maria, 1970.

Dias 2009
Odir J. Dias, *Espansione dell'Ordine dei Servi tra il 1304 e il 1430*, in «SSOSM», 59, 2009, pp. 315-352.

Dias 2010
Odir J. Dias, *I conventi dell'Osservanza dei Servi nel 1506*, in «SSOSM», 60, 2010, pp. 17-52.

Dias 2011-2012
Odir J. Dias, *L'espansione geografica dei Servi tra 1430 e 1623: tipologia e motivazioni*, in *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623),* atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010) [= «SSOSM», 61-62, 2011-2012, I], pp. 205-256.

Dias 2023
Odir J. Dias, *La fabbrica della chiesa Santa Maria dei Servi di Città della Pieve tra la fine del sec. XIII e il 1860*, Corciano, Bertoni, 2013.

Divenuto 2009
Francesco Divenuto, *"Deos nemorum invocat in extruenda domo". Iacopo Sannazaro e la sua casa a Mergellina*, in *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, atti del convegno (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, L. S. Olschki, pp. 237-260.

Dominelli 1957-1958
Bruno M. Dominelli, *Epistolario del Venerabile P. Angelo M. Montorsoli (1547-1600)*, in «SSOSM», 8, 1957-1958, pp. 73-133.

Dompnier 2020
Bernard Dompnier, *Les réguliers et la dévotion à la Vierge des Sept Douleurs (xvii^{e}-xviii^{e}siècles)*, in «Revue Mabillon», 31, 2020, pp. 187-237.

Dompnier, Viallon 2019

Bernard Dompnier, Marie Viallon, *L'Habit religieux du penseur politique: une biographie de Paolo Sarpi*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Donati 2007
Andrea Donati, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, San Marino, Asset Banca, 2007.

Donati 2008
Gabriele Donati, *Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 107-134.

Doni 1549
Antonio Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest' arti*, Venezia, Giolito di Ferrarii, 1549

Dow 2023
Douglas N. Dow, *Bernardino Poccetti and the Art of Religious Painting at the End of the Florentine Renaissance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023.

Droghini 2001
Marco Droghini, *Raffaellino del Colle*, Fermignano, Centro Studi G. Mazzini, 2001.

Duccio. Alle origini della pittura senese 2003
Duccio. Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Milano, Silvana Editore, 2003.

Ekserdjian 1984
David Ekserdjian, *Parmigianino's First Idea for the "Madonna of the Long Neck"*, in «The Burlington Magazine», 126, 1984, pp. 424-429.

Ekserdjian 2006
David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven, Yale University Press, 2006.

Ericani 2012
Giuliana Ericani, *La decorazione pittorica e scultorea della chiesa delle Grazie*, in *La chiesa di Santa Maria delle Grazie. Storia arte restauro*, a cura di Giuliana Ericani, Federica Vettori, Comune di Bassano del Grappa, 2012, pp. 47-70.

Esch 2016
Arnold Esch, *Escursioni storico-artistiche attraverso fonti storiche: cosa danno allo storico dell'arte i diversi generi di fonte*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2011-2012 (2016), pp. 355-367.

Fabbri 1990a
Maria Cecilia Fabbri, *Cella e cappella del recluso servita Angelo Maria Montorsoli e gli affreschi inediti di Andrea Boscoli*, in *Da "una casupola" nella Firenze del sec. XIII: celebrazioni giubilari dell'Ordine dei Servi di Maria; cronaca, liturgia, arte*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1990, pp. 269-330.

Fabbri 1990b

Maria Cecilia Fabbri, *Cecco Bravo, Arsenio Mascagni e tre quadri dedicati al padre servita Angelo Maria Montorsoli: alcune precisazioni alla luce dei documenti*, in *Da "una casupola" nella Firenze del sec. XIII: celebrazioni giubilari dell'Ordine dei Servi di Maria; cronaca, liturgia, arte*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1990, pp. 369-375.

Fabbri 1992
Maria Cecilia Fabbri, *La sistemazione seicentesca dell'Oratorio di San Sebastiano nella Santissima Annunziata*, in «Rivista d'arte», 44, 1992, pp. 71-152.

Fabbri 1996
Maria Cecilia Fabbri, *Controriforma alla Santissima Annunziata*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina De Benedictis, Firenze, Pontecorboli, 1996, pp. 81-92.

Fabbri 2015
Maria Cecilia Fabbri, *Ottavio Vannini ritrovato: quattro disegni inediti per le "Teste di huomini chiari" nel chiostro grande della Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze, Frascione, 2015.

Fahy 1976
Everett Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York, Garland, 1976.

Falciani 2013
Carlo Falciani, *Il Cinquecento all'Annunziata e le dispute sull'arte intorno alle "Vite" del Vasari*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 197-218.

Fanti 2001
Mario Fanti, La chiesa e la città, in *San Giuseppe ai Cappuccini*, a cura di Roberto Sernicola, Ferrara, Edisai, 2001, pp. 7-12.

Fantozzi 1842
Federico Fantozzi, *Nuova guida ovvero de- scrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per Giuseppe e fratelli Ducci, 1842.

Fastenrath Vinattieri, Schaefer 2011
Wiebke Fastenrath Vinattieri, Johannes Schaefer, *Pietro Perugino. Die hl. Margarethe von Antiochia und der sel. Franziskus von Siena. Die Dokumentation della Restaurierung der beiden Gemälde sowie der Forschungen zur Geschichte und Rekonstruktion des Altars, zu dem sie gehören*, Altenburg, Lindenau-Museum, 2011.

Fattorini 2002
Gabriele Fattorini, *La pala di Filippo Lippi per la chiesa dei Servi di Maria a Prato: datazione, iconografia, funzione*, in «Prospettiva», 102, 2001 (2002), pp. 67-80.

Felini 1610
Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma*, Roma, Per Bartolomeo Zannetti, 1610

Ferrara, Quinterio 1984
Miranda Ferrara, Francesco Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984.

Ferrari 1992
Daniela Ferrari, *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1992.

Ferronato 1957-1958
Paolo M. Ferronato, *Affreschi trecenteschi tornati alla luce nella chiesa dei Servi di Bologna*, in «SSOSM», 8, 1957-1958, pp. 152-155.

Fidanza 2016
Giovan Battista Fidanza, *Luke Wadding's Art. Irish Franciscan Patronage in Seventeenth-Century Rome*. St. Bonaventure, NY, Franciscan Institute Publications, 2016.

Filice 2014
Valentina Filice, *L'organo della Santissima Annunziata*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini O.S.M.*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 179-191.

Filippini 1992
Cecilia Filippini, *Un compagno d'infanzia di Lorenzo il Magnifico, Taddeo Adimari, committente del "Maestro di Marradi"*, in «Antichità viva», 31, 1992, pp. 18-24.

Fiocco 1913
Giuseppe Fiocco, *La Cappella del Crocifisso in San Marcello*, in «Bollettino d'arte», 7, 1961, pp. 87-94.

Fiocco 1925
Giuseppe Fiocco. *Piccoli maestri: II: Antonio da Firenze; III: Pietro Fuluto*, in «Bollettino d'arte», 18, 1925, pp. 385-401.

Forconi 1972-1980
Ubaldo M. Forconi, *Chiese conventi dell'Ordine dei Servi di Maria. Quaderni di notizie*, 3 voll., Viareggio, Casa S. Antonio Pucci, 1972-1980.

Forlani Tempesti, Giovannetti 1995
Anna Forlani Tempesti, Alessandra Giovannetti, *Pontormo*, Firenze, Octavo, 1994.

Fonti storico-spirituali 1998-2008
Fonti storico-spirituali dei Servi di santa Maria I. *Dal 1245 al 1348*, Sotto il Monte, Servitium, 1998; II. *Dal 1349 al 1495*, Gorle, Servitium, 2002; III. *Dal 1496 al 1623*, 3 voll., a cura di Franco Andrea Dal Pino, Pier Giorgio Di Domenico, Padova, Messaggero, 2008.

Foster 1969
Luke Foster, *The Constitutions of the Germanic Observance*, in «SSOSM», 19, 1969, pp. 115-132.

Francia 2004
Vincenzo Francia, *Splendore di bellezza: l'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano, Libreria Ed. Vaticana, 2004.

Francisci 2023
Liana Francisci, *Pietro Vannucci – il Perugino: documenti e riflessioni sulla sepoltura in Fontignano*, S. Sisto, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2023.

Frangenberg 2017
Thomas Frangenberg, *The Style of the Divine Hand. Francesco Bocchi on the Santissima Annunziata*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 79, 2016 (2017), pp. 131-148.

Franklin 1994
David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, London, Yale University Press, 1994.

Franklin 2003
David Franklin, *The Art of Parmigianino*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Franklin 2024
David Franklin, *A Rediscovered "Pietà" by Andrea Del Sarto*, in «The Burlington Magazine», 166, 2024, pp. 236-243.

Freedberg 1963
Sydney Freedberg, *Andrea Del Sarto. Catalogue Raisonne*, 2 voll., Cambridge, MA., Belknap Press Imprint, 1963.

Frey 1923-1930
Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., München, Müller, 1923-1930.

Frugoni 2017
Chiara Frugoni, *La Naissance du Purgatoire di Jacques Le Goff e la nascita del macabro*, in *Jacques Le Goff: l'Italia e la storia*, atti del convegno (Roma, 4-5 giugno 2015), a cura di Étienne Anheim, Massimo Miglio, Catherine Virlouvet, Roma, École française de Rome, 2017, pp. 109-139.

Furlan 1976
Caterina Furlan, *Presenze toscane in Friuli: Antonio da Firenze*, in «Paragone. Arte», 27 1976, pp. 47-54.

Gabrielli 2007
Edith Gabrielli, *Cosimo Rosselli: catalogo ragionato*, Torino, Allemandi, 2007.

Galli 2013
Aldo Galli, *Tra le sculture dell'Annunziata 1250-1500*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 127-152.

Gamberini 2015
Diletta Gamberini, *Benedetto Varchi, Giovann'Angelo Montorsoli e il Tempio dei "Pippi": un inedito dialogo in versi agli albori dell'Accademia Fiorentina del Disegno*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 2015, pp. 139-144.

Gandolfi 2021
Riccardo Gandolfi. *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: "compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, Firenze, L, S. Olschki, 2021.

Garbi, Bonfrizieri, 1719-1725

Annalium sacri Ordinis fratrum Servorum b. Mariae Virginis a suae institutionis exordio centuriae quatuor, auctore f. Archangelo Gianio [...], a cura di Luigi Garbi, Placido Bonfrizieri, 3 voll., Lucca, Marescandoli, 1719-1725.

Garibaldi 1999
Vittoria Garibaldi, *Perugino: catalogo completo*, Firenze, Octavo, 1999.

Garibaldi 2004
Vittoria Garibaldi, *Perugino*, Milano, Silvana, 2004.

Garibaldi, Sperandio 2023
Vittoria Garibaldi, Bernardino Sperandio, *Petrus de Castro plebis pinxit: la chiesa di Santa Maria dei Servi e la cappella "beatae Virginis"*, in *Al battesimo fu chiamato Pietro*, catalogo della mostra (Città della Pieve, 1 luglio-30 settembre 2023), a cura di Nicoletta Baldini, Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2023. pp. 138-173.

Gardner von Teuffel 2015
Christa Gardner von Teuffel, *The Carmelite Altarpiece (circa 1290-1550): The Self-Identification of an Order*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 2015, pp. 3-41.

Garzelli 1985
Annarosa Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento: 1440 – 1525. Un primo* censimento, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 1985.

Gasparotto 2002
Davide Gasparotto, *Due note parmigianinesche*, in «Aurea Parma», 86, 2002, pp. 379-390.

Gennari 1958
Gualberto Gennari, *Zaccaria Zacchi, scultore volterrano 1473 – 1544*, Bologna, Edizioni ALFA, 1958.

Geronimus 2002
Dennis Geronimus, *A More Loving and Constant Heart: Vittoria Colonna, Alfonso d'Avalos, Michelangelo and the Complicated History of Pontormo's "Noli Me Tangere"*, in *Vittoria Colonna. Poetry, religion, art, impact*, a cura di Virginia Cox, Shannon McHugh, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022, pp. 229-270.

Geronimus, Waldman 2004
Dennis Geronimus, Louis Alexander Waldman, *Children of Mercury. New Light on the Members of the Florentine Company of St. Luke (c. 1475-c. 1525)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 47, 2003 (2004), pp. 118-158.

Giacopuzzi 2006
Maria Angela Giacopuzzi, *L'altare ed il dipinto murale della Beata Vergine delle Grazie*, in *Santa Maria della Scala, la grande "fabrica" dei Servi di Maria in Verona. Storia, trasformazioni, conservazione*, a cura di Arturo Sandrini, Verona, Frati Servi di Maria, Santa Maria della Scala, 2006, pp. 271-281.

Giani 1591

Arcangelo Giani, *Vera origine del sacro ordine de' Servi di santa Maria, cominciato in Firenze l'anno 1233. Con un catalogo de' reverendissimi generali che l'hanno fin al presente governato*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1591.

Giani 1601
Arcangelo Giani, *Essequie dell'illustre signor Alessandro abate Pucci celebrate in Fiorenza*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1601.

Giani 1604
Arcangelo Giani, *Della historia del b. Filippo Benizii nobile fiorentino dell'ordine de' Servi di Maria*, Firenze, per gli heredi di Giorgio Marescotti, 1604.

Giani 1618-1622
Arcangelo Giani, *Annalium sacri ordinis fratrum Servorum b. Mariae virginis a suae institutionis exordio centuriae quatuor* […] *Pars prima geminum religionis saeculum... complectens ab anno 1233, usque ad annum 1433* [...], Firenze, ex tyopographia Cosmi Iuntae, 1618; *Pars secunda geminum eiusdem religionis posterius saeculum iuxta praenarratam rerum seriem complectens ab anno 1433 usque ad annum 1610* [...], Firenze, apud Iuntas, 1622.

Gianni 2011-2012
Alessandra Gianni, *Le ridipinture delle madonne di Coppo di Marcovaldo e di Giudo da Siena: aggiornamento stilistico o esigenze devozionali?*, in «Iconographica», 10-11, 2011-2012, pp. 70-83.

Gigli 1996
Laura Gigli, *San Marcello al Corso*. Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1996.

Gilbert 1961
Creighton Gilbert. *Tintoretto and Michelangelo's "St. Damian"*, in «The Burlington Magazine», 103, 1961, pp. 16-20.

Gillet 2017
Louis Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants. Essai sur l'art religieux du XIIIe au XVIIe siècle*, a cura di Bertrand Cosnet, Paris, Klincksieck, 2017.

Ginori Conti 1936
Piero Ginori Conti, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo*, Firenze, L. S. Olschki, 1936.

Giovannini 1592
La Zucca del Doni fiorentino, a cura di Girolamo Giovannini, Venezia, appresso Domenico Farri, 1592.

Girotto 2013
Carlo Alberto Girotto, *Anton Francesco Doni richiede anch'egli qualche notizia speciale: un secolo, o poco più, di ricerche doniane*, in *Dissonanze concordi. temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, atti di convegno (Pisa, 14-15 maggio 2012), a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 405-426.

Giudici 1764, ed. Melani 2005
Giovanni Francesco Giudici, *Estratto delle vite de' pittori di Giorgio Vasari, per ciò che concerne Arezzo*, a cura di Margherita Melani, Tavola, Cartei & Becagli, 2005.

Gnudi 1961
Cesare Gnudi, *Gli affreschi di Vitale nella Chiesa dei Servi in Bologna*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, 67-78.

Gobbo 1983
Fiorenzo Gobbo, *La Madonna della Ghiara in Reggio Emilia. Guida storico-artistica*, Reggio Emilia, Comunità dei Servi di Maria, 1983.

Grandi 1987
Renzo Grandi, *La scultura tardogotica: dai Dalle Masegne a Jacopo della Quercia. Catalogo delle opere*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna: il cantiere di San Petronio*, a cura di Rosalba D'Amico, Renzo Grandi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 127-156.

Grassi 2014
Alessandro Grassi, *Fratrum et priorum ope: trasformazioni seicentesche all'Annunziata*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2014, pp. 41-112.

Grati a Maria "Nunziata" 2017
Grati a "Maria Nunziata": memorie e devozione alla Santissima Annunziata di Firenze nel ricordo dei fedeli, catalogo della mostra (Firenze, 5-28 giugno 2017), a cura di Dora Liscia Bemporad, Emanuele M. Cattarossi, Poggibonsi, Nencini, 2017.

Gray 2012
Emily Rosanna Gray, *Early Florentine Engravings and the Devotional Print: Origins and Transformations, c. 1460–85*, PhD diss., London, Courtauld Institute of Art, 2012.

Grisolia 2018
Francesco Grisolia, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *Notizie di pittura raccolte da padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma, UniversItalia, 2018, pp. 107-128.

Gurrieri 1962
Ottorino Gurrieri, *La Chiesa di S. Maria Nuova in Perugia. Guida illustrata*, Perugia, Stabilimento Tipografico "Grafica" di Salvi & C., 1962.

Hartt 1986
Frederick Hartt, *Leonardo and the Second Florentine Republic*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 44, 1986, pp. 95-116.

Haskell 1993
Francis Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.

Haskell 2019
Francis Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiane nell'età barocca*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2019.

Hoffmann 2013

Sabine Hoffmann, *Ein Heiliger und sieben Gründer: der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der Santissima Annunziata in Florenz (1604 – 1618)*, Berlin, Dt. Kunstverl., 2013.

Holmes 1999
Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*. New Haven, Yale University Press, 1999.

Huebscher 2020
Arne Jörgen Huebscher, *Alesso Baldovinetti und die Florentiner Malerei der Frührenaissance*, Münster, Rhema, 2020.

Hughes 1986a
Anthony Hughes, *"An Academy for Doing". I. The Accademia del Disegno, the Guilds and the Principiate in Sixteenth-Century Florence*, in «The Oxford Art Journal», 9, 1986., pp. 3-10.

Hughes 1986b
Anthony Hughes, *"An Academy for Doing". II. Academies, Status and Power in Early Modern Europe*, in «The Oxford Art Journal», 9, 1986, pp. 50-62.

I codici della basilica della SS. Annunziata nella Biblioteca Medicea Laurenziana 1983
I codici della Basilica della SS. Annunziata in Firenze nella Biblioteca Medicea Laurenziana, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1983), a cura di Lamberto Crociani, Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina, 1983

Iconografia agostiniana 2011-2015
Iconografia agostiniana, 3 voll., a cura di Alessandro Cosma, Valerio Da Gai, Gianni Pittiglio, Roma, Città Nuova Editrice, 2011-2015.

Il Maestro di San Francesco 2024
Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro, catalogo della mostra (Perugia, 10 marzo - 9 giugno 2024), a cura di Andrea De Marchi, Veruska Picchiarelli, Emanuele Zappasodi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2024.

Il meglio maestro d'Italia 2023
Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo, catalogo della mostra (Perugia, 4 marzo 2023 - 11giugno 2023), a cura di Marco Pierini, Veruska Picchiarelli, Milano, Dario Cimorelli editore, 2023.

Ircani Menichini 2013
Paola Ircani Menichini, *L'"infinito amore" alle arti e agli artisti: la cappella dei Pittori e il p. Montorsoli nel 450° anniversario della morte (1563 – 2013)*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 2013.

Ircani Menichini 2018
Paola Ircani Menichini, *Le sepolture di Cosimo e della famiglia Rosselli alla Santissima Annunziata di Firenze*, *Cosimo Rosselli – tre restauri*, a cura di Cristina Acidini, Niccolò Rosselli Del Turco, Firenze, Edizioni Polistampa, 2018.

Ircani Menichini 2019

Paola Ircani Menichini, *"Notizie memorabili del convento e chiesa della Nunziata dell'Ordine de' Servi di Firenze col lodo di S. Antonino arcivescovo fiorentino e con le notizie dell'altar maggiore e alcune cappelle della detta chiesa scritte dal padre maestro Eliseo Biffoli" (1587),* s.l., s.e., 2019.

Jonker 2022
Matthijs Jonker, *The Academization of Art. A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma, Edizioni Quasar, 2022, «Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome», 70 (2022).

Kennedy 1938
Ruth Wedgwood Kennedy, *Alesso Baldovinetti. A Critical & Historical Study*, New Haven, Yale University Press, 1938.

Kennedy 2014
Trinita Kennedy, *In search of authenticity: the art of the Dominican and Franciscan orders in the age of Observant reform*, in *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican e Franciscan Orders in Renaissance Italy*, a cura di Trinita Kennedy, Nashville, Frist Center for the Visual Arts, 2014, pp. 77-90.

La Pinacoteca Nazionale di Bologna 2004
La Pinacoteca Nazionale di Bologna. *Catalogo generale. 1, Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia, Marsilio, 2004.

La tradizione fiorentina dei cenacoli 1997
La tradizione fiorentina dei cenacoli, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Rosanna Caterina Proto Pisani, Antella, Scala, 1997.
Labriola 2009
Ada Labriola, *Alcune proposte per Zanobi Strozzi e Francesco di Antonio del Chierico*, in «Paragone. Arte», 60, 2009, pp. 3-22.

Lambroni 2014
Giovanna Lambroni, *Scritti di Eugenio Casalini OSM*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini O.S.M.*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 315-323.

Lamo, ed. Pigozzi 1996
Pietro Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1996.

Lanzarini 1999
Orietta Lanzarini, *Un artista di fine Cinquecento: fra Giovanni Vincenzo Casali dei Servi*, in «SSOSM», 49, 1999 (2001), pp. 33-80.

Lapucci 1987
Roberta Lapucci, *Restauri tardo settecenteschi alle pitture del chiostrino dei Voti della SS. Annunziata*, in «Rivista d'arte», 39, 1987, pp. 461-474.

Laschke 1987
Birgit Laschke, *Montorsoli's Entwürfe für das Siegel della Accademia del Disegno in Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 31, 1987, pp. 392-402.

Laschke 1992
Birgit Laschke, *L'altare maggiore nella chiesa dei Servi a Bologna: considerazioni sulla nuova funzione dell'altare maggiore conventuale nell'ambito della controriforma*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A. (Bologna 1990), a cura di Giovanna Perini, 1992, pp. 201-225.

Laschke 1993
Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1993.

Laschke 1994
Birgit Laschke, *Le invenzioni dello scultore servita Giovan Angelo da Montorsoli: il confronto fra opere religiose e profane*, in «Arte cristiana», 82, 1994, pp. 411-420.

L'image miraculeuse 2020
L'image miraculeuse dans le christianisme occidental. Moyen Âge – temps modernes, a cura di Nicolas Balzamo, Estelle Leutrat, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020.

L'officina della Maniera 1996
L'officina della maniera: varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530, catalogo della mostra (Firenze, 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997), a cura di Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Venezia, Marsilio, 1996.

La disputa sull'Immacolata Concezione 2022
La disputa sull'Immacolata Concezione nella Toscana del Cinquecento, atti della giornata di studio (Firenze, 13 maggio 2019), a cura di Cecilie Hollberg, Firenze, Centro Di, 2022.

Le Goff 1981
Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio,* Torino, Einaudi, 1981.

Le tre età 2022
Le tre età: il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari, a cura di Gloria Antoni, Stefano Pierguidi, Marco Ruffini, Lunarita Sterpetti, Roma, Campisano editore, 2022.

Lepri 2017
Nicoletta Lepri, *Le Feste medicee del 1565-1566: riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa*, 2 voll., Vicchio, LoGisma editore, 2017.

Leuschner 2003
Eckhard Leuschner, *Censorship and the Market: Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600*, in *The art market in Italy. 15th-17th centuries*, a cura di Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco, Modena, Panini, 2003, pp. 65-73.

Leuschner 2005
Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta, Ein Bahnbrecher des romischen Barock und seine europaische Wirkung*, Petersberg, Imhof, 2005.

Levi d'Ancona 1962
Mirella Levi D'Ancona, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo: documenti per la storia della miniatura*. Firenze, L. S. Olschki, 1962.

Liscia Bemporad 2013
Dora Liscia Bemporad, *Mare Magnum*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 239-249.

Lodone 2018
Michele Lodone, *Riforme e osservanze tra XIV e XVI secolo*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 130, 2, 2018, pp. 267-278.

Loffredo 2011
Fernando Loffredo, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della Tomba Nari*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, 2011, pp. 94-135.

Luca Longhi 1982
Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500, catalogo della mostra (Ravenna, 6 maggio - 20 giugno 1982), a cura di Jadranka Bentini, Angelo Mazza, Giordano Viroli, Bologna, Edizioni ALFA, 1982.

Lucas Fiorato, Dubus 2017
La réception des Vite di Giorgio Vasari: dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles, a cura di Corinne Lucas Fiorato, Pascale Dubus, Genève, Droz, 2017.

Lucidi 2012
David Lucidi, *Zaccaria Zacchi volterrano: una nota sulla formazione e qualche aggiunta al catalogo dello scultore*, in «Nuovi Studi», 17, 2012, pp. 133-166.

Lucidi 2022
David Lucidi, *Baccio da Montelupo*. Todi, DARTE, 2022.

Maestri della scultura in legno 2005
Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di Giovanni Romano, Claudio Salsi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

Mac Tréinfhir 1986
Noel Mac Tréinfhir, *The Todi fresco and St. Patrick's Purgatory, Lough Derg*, in «The Clogher Record», 12, 1986, pp. 141-158.

Maffei 2004
Sonia Maffei 2004, *Pitture del Doni: academico pellegrino*, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2004.

Maggioni, Tinti, Taviani 2018
Il purgatorio di San Patrizio: documenti letterari e testimonianze di pellegrinaggio (secc. XII-XVI), a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Roberto Tinti e Paolo Taviani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2018.

Magi 1966
Luigi M. Magi, *Stampe mariane nei volumi di «Annalistica» dell'Archivio Generale O.S.M.*, in «SSOSM», 16, 1966, pp. 263-284.

Majocchi 2005

Piero Majocchi. *Un lembo d'arte nella chiesa dei santi Primo e Feliciano di Pavia*. Pavia: Edizioni TCP, 2005, pp. 33.

Manzi 2023
Elena Marta Manzi, *Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi a Siena e i loro affreschi (con un complemento sulla «Madonna delle anime» e il «Giudizio» nella navata destra)*, «Prospettiva», 186, 2023, pp. 32-53.

Marani 2005
Pietro Marani, *Leonardo da Vinci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 440-459.

Marcelli 1995
Fabio Marcelli, *La Maestà di S. Maria del Piangato (Ottaviano Nelli, sec. XV)*. Camerano, Conerografica, 1995.

Marconi 2022
Nicoletta Marconi, *Domenico Fontana e le maestranze edili della Fabbrica di San Pietro in Vaticano (1585-1595)*, in *Le "invenzioni di tante opere". Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, a cura di Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 130-147.

Martelli 2008
Cecilia Martelli, *Bartolomeo della Gatta pittore fiorentino in terra d'Arezzo*, *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di Liletta Fornasari, Giancarlo Gentilini, Alessandra Giannotti, Firenze, Edifir, 2008, pp. 151-170.

Martelli 2013
Cecilia Martelli, *Bartolomeo della Gatta: pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*. Firenze, Centro DI, 2013.

Mascolo, Torchiani 2023
Una voce per le immagini. Bibliografia di Chiara Frugoni, a cura di Marco M. Mascolo, Francesco Torchiani, Bologna, Il Mulino, 2023.

Masi 1526, ed. Corazzini, 1906
Bartolomeo Masi, *Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino dal 1478 al 1526*, a cura di Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze, Sansoni, 1906.

Masi 2013
Giorgio Masi, *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*. in *Dissonanze concordi. temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, atti di convegno (Pisa, 14-15 maggio 2012), a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 71-98.

Massoni 2022a
Marco Massoni, *Il rinnovamento iconografico dei servi di Maria nelle stampe di Matthäus Greuter (1609-1629)*, in «Studi di storia dell'arte», 33, 2022, pp. 109-122.

Massoni 2022b
Marco Massoni, *Gli apparati effimeri della canonizzazione di san Filippo Benizi (1671): i quadri "istoriati" a Bologna, Firenze e Roma, una tela di Giovanni Coli per gli Altieri e le ricevute*

dell'"Indoratore per le cornici de' quadri" per la festa romana, in «SSOSM», 72, 2022, pp. 129-159.

Mattedi 2022
Luca Mattedi, *Un insospettabile sodalizio tra il Bachiacca e il Maestro dei pannelli Campana*, in «Paragone. Arte», 161-162, 2022, pp. 67-81.

Matteuzzi 2012
Nicoletta Matteuzzi, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490). "In ipso pariete expressere memoriam quorumdam miraculorum",* PhD diss., Università degli Studi, Firenze, 2012.

Mavilla 2023
Francesca Mavilla, *Vicende artistiche tra Città di Castello e Sansepolcro nei secoli XV-XVI: Rosso Fiorentino, Raffaellino del Colle, gli Alberti e le famiglie Vitelli e Bufalini*, *Politica, economia, società nell'Alta Valle del Tevere. Sansepolcro, Città di Castello, Sestino (secoli XV-XVI)*, a cura di Andrea Czortek, Matteo Martelli, Firenze L. S. Olschki, 2023, pp. 189-212.

McKillop 1974
Susan McKillop, *Franciabigio*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Medori, Paolini, Ragazzini 2023
L'affresco della Santissima Annunziata in Firenze: storia e restauro di un'immagine miracolosa, a cura di Anna Medori, Claudio Paolini, Sara Ragazzini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2023.

Mellini 1566
Domenico Mellini, *Descrizione dell'entrata della Serenissima reina Giovanna d'Austria et dell'apparato fatto in Firenze etc.*, Firenze, appresso i Giunti, 1566.

Meneghetti 2020
Francesca Meneghetti, *Crocifissi lignei dei Servi di Maria: arte, devozione e conservazione nelle confraternite tra XIV e XVII secolo*, Udine, Forum, 2020.

Michalsky 2024
Tanja Michalsky, *Redenzione in Arcadia: la tomba di Sannazaro e la risemantizzazione dell'Antico*. In *Napoli in scala. Le rappresentazioni della città (XIV-XXI secolo). Saggi scelti su pratiche e media*, Milano, Dario Cimorelli editore, 2024, pp. 91-113.

Mina 2000
Gianna A. Mina, *Coppo Di Marcovaldo's Madonna Del Bordone. Political Statement or Profession of Faith?*, in *Art, Politics and Civic Religion in Central Italy, 1261 - 1352*, a cura di Joanna Cannon, Beth Williamson, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 237-293.

Mirri 1972
Giuseppe Mirri, *I vescovi di Cortona dalla istituzione della diocesi (1325 - 1971)*, Cortona, Grafiche Calosci, 1972.

Molteni, Artoni 2013
Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica, a cura di Monica Molteni, Paola Artoni, Treviso, ZeL Edizioni, 2013.

Monacchia 2004

Paola Monacchia, *L'insediamento di colle Landone*. in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio 2004 - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 537-540.

Monciatti 2012
Alessio Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurali*, in *La pittura su tavola del secolo XII*, atti del convegno (Firenze 8-9 gennaio 2009), a cura di Cecilia Frosinini, Alessio Monciatti e Gerhard Wolf, 2012, pp. 163-173.

Monssen 1982
Leif Holm Monssen. *Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo*, in «Bollettino d'arte», 67, 1982, pp. 107-120.

Montagna 1963
Davide M. Montagna, *I conventi di Brescia, Vicenza e Cremona e il decennio decisivo per la fondazione dell'Osservanza dei Servi (1430-1440)*, in *Santa Maria di Monte Berico. Miscellanea prima*, a cura di Davide M. Montagna, Vicenza, Convento dei Servi di Monte Berico, 1963, pp. 113-151.

Montagna 1964
Davide M. Montagna, *La "Tavola palmitum" dell'Osservanza dei Servi edita nel 1564*, in *Contributi di storiografia servitana*, a cura di Davide M. Montagna, Vicenza, Convento dei Servi di Monte Berico, 1964, pp. 297-302.

Montagna 1969
Davide M. Montagna, *Le Costituzioni dell'Osservanza dei Servi nei secoli XV-XVI (1440-1570)*, in «SSOSM», 19, 1969, pp. 50-80.

Montagna 1973
Davide M. Montagna, *Fra Angelo Giani annalista dei Servi (1552-1623)*, in *Bibliografia dell'ordine dei Servi* 1971-1973, III, 1973, pp. 457-521.

Montagna 1982
Davide M. Montagna, *Un manoscritto di prediche quaresimali di fra Stefano Bonucci d'Arezzo (1567)*, in «SSOSM», 32, 1982, pp. 231-232.

Montagna 1987
Davide Maria Montagna, *Frati "di stanza" e forestieri nell'antico convento dei Servi a Firenze tra il 1295 e il 1344. Gli "spogli" settecenteschi del Tozzi*, in «SSOSM», 37, 1987 pp. 225-306.

Montagna 1988
Davide M. Montagna, *Alle origini dell'iconografia moderna dei Sette beati "fondatori" dei Servi, tra Cinque e Settecento*, in «SSOSM», 38, 1988, pp. 71-82.

Montagna 2000
Davide M. Montagna, *L'Osservanza dei Servi nel ducato di Milano (1473-1570)*, in «SSOSM», 50, 2000, pp. 256-274.

Monti 1981
Raffaele Monti, *Andrea del Sarto,* Milano, Edizioni di Comunità, 1981.

Mooney 1982
Christopher M. Mooney, *Identity, Community and a Paradigm for Baroque Spirituality in the Correspondence of the Early Servite Germanic Observance (1611-1625)*, in «SSOSM», 32, 1982, pp. 19-175.

Moons 2000
Hubert M. Moons, *Memoria inviata dal priore generale alle comunità dell'Ordine*, in «SSOSM», 50, 2000, pp. 235-236.

Moreni 1791
Domenico Moreni, *Descrizione della Chiesa della SS. Nunziata di Firenze*, Firenze, Stamp. di I. Grazioli, 1791.

Moreni 1805
Domenico Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana o sia Catalogo degli scrittori che hanno illustrata la storia delle città, luoghi, e persone della medesima*, Firenze, presso D. Ciardetti, 1805.

Morresi 2000
Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000.

MOS 1897-1930
Monumenta ordinis Servorum sanctae Mariae, a cura di Agostino Morini, Lottaringo Raffaelli, Pérégrin Soulier, Raffaello Taucci, Guglielmo Vangelisti, Gregor Zinkl, Bruxelles, Roma, Roulers, Montmorency, Wetteren, Firenze, Société Belge de Librarie, Jules De Meester, Pères Servites de Marie de Bièvre, Santissima Annunziata, Collegio di sant'Alessio Falconieri, 20 voll., 1897-1930.

Moschini Marconi 1955
Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.

Moskowitz 1991
Anita Fiderer Moskowitz, *Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire. Form and Function*, in «Arte Lombarda», 96-97, 1991, pp. 7-18.

Moyer 2003
Ann E. Moyer, *Historians and Antiquarians in Sixteenth-Century Florence*, in «Journal of the history of ideas», 64, 2003, pp. 177-194.

Mozzati 2011
Tommaso Mozzati, *Il ragazzo morto e le comete: alcune riflessioni sul «luogo» dell'artista adolescente*, in *Desiderio da Settignano*, atti del convengo (Firenze, 9-12 maggio 2007), a cura di Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi, Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 233-246.

Müntz 2006
Eugene Müntz, *Leonardo Da Vinci. Artist, Thinker, and Man of Science*, New York, Parkstone Press, 2006.

Muzzi 1994
Giambattista Muzzi, *La Madonna della Fontana in Casalmaggiore*, Brescia, Grafis Edizioni, 1994.

Naldi 2021
Alessandro Naldi, *L'abbazia di San Godenzo e le chiese del territorio*, Empoli, Editori dell'Acero, 2021.

Naldi, Principi 2021
Riccardo Naldi, Lorenzo Principi, *Da Michelangelo a Giovanni da Nola: una proposta per gli Angeli del sepolcro di Pedro de Toledo*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la Storia dell'Arte Moderna a Napoli, 7, 2021, pp. 18-49.

Nanni 2016
Stefania Nanni, *La figura di Paolo apostolo. La centralità della conversione all'avvio dell'età tridentina*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina*, atti della giornata di studio (Roma, 26 maggio 2010), a cura di Antonio Paolucci, Silvia Danesi Squarzina, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2016, pp. 167-202.

Natali 1998
Antonio Natali, *Andrea Del Sarto: maestro della "maniera moderna"*. Milano, Leonardo Arte, 1998.

Natali 2006
Antonio Natali, *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.

Natali 2013
Antonio Natali, *Il chiostrino dei Voti e la genesi della "maniera moderna" a Firenze*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 219-236.

National Gallery of Ireland 1981
Illustrated Summary Catalogue of Paintings, a cura di Homan Potterton, Dublin, Gill and Macmillan, 1981.

Nelson 1997
Jonathan K. Nelson. *The Altar-Piece of SS. Annunziata in Florence: History, Form, and Function*, in «The Burlington Magazine», 139, 1997, pp. 84-94.

Nelson 2004
Jonathan K. Nelson, *La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno (Perugia, 25-28 ottobre 2000), a cura di Laura Teza, Perugia, Volumnia, 2004, pp. 65-73.

Neri Lusanna 1990
Enrica Neri Lusanna, *Ventura di Moro: un riesame della cerchia del Pesello*, in *Paragone. Arte*, 41, 1990, pp. 3-20.

Nesi 2008
Alessandro Nesi, *Profilo di Simone Ferri, un pittore "alla veneta" nel secondo Cinquecento fiorentino*, in «Arte cristiana», 96, 2008, pp. 341-352.
Nesi 2023
Alessandro Nesi, *Nuovi dipinti di Stefano Lunetti e dell'"Imolensis"*, Firenze, Quaderni di Maniera, 2023.

Niccoli 1961
Raffaello Niccoli, *Nuove osservazioni sulle vicende costruttive della Chiesa di S. Maria dei Servi in Bologna*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 79-98.

Nicolaci 2017
Michele Nicolaci, *La "Gerusalemme distrutta" di Paolo Guidotti Borghese pittore e poeta lucchese*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di Carla Chiummo, Antonio Geremicca, Patrizia Tosini, Roma, De Luca, 2017, pp. 181-193.

Nicolaci 2020
Michele Nicolaci, *Luoghi e incontri di Paolo Guidotti Borghese: certezze ed ipotesi*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini*, atti del convegno (Lucca 18 ottobre 2019), a cura di Paola Betti, Gianni Papi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2020, pp. 87-112.

Nocentini 1963
Armando Nocentini, *Cenni storici sulla Accademia delle Arti del Disegno. IV Centenario della fondazione dell'Accademia*, Firenze, Edizione dell'Accademia, 1963.

O' Brien 2004
Alana O' Brien, *Andrea del Sarto and the Compagnia dello Scalzo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 48, 2004 (2005), pp. 258-267.

O' Brien 2021
Alana O' Brien, *Patronage, Liturgy, Art and Devotion under the Tribune of the Santissima Annunziata, Florence, Mid-Fifteenth to Early Seventeenth Centuries*, in «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 44, 2019-2020 (2021), pp. 83-167.

O' Brien 2023
Alana O' Brien, *Reading the iconography of Saint Filippo Benizi in fifteenth-century*, in «Studies in iconography», 44, 2023, pp. 111-153.

O' Brien 2024
Alana O' Brien, *The Eternal Community. Burial in the Servite Church of the Santissima Annunziata, Florence*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 78, 2024, pp. 43-103.

Olschki 1926
Leonardo Olschki, *L'Accademia fiorentina del Disegno nella storia delle arti e delle scienze*, in «Nuova antologia», 329, 1926, 470-479.

Olszewski 2014
Edward J. Olszewski, *Parmigianino's Madonna of the Long Neck. A Grace beyond the Reach of Art*. Philadelphia, Pa, American Philosophical Society, 2014.

Orengo 2018
Alessandro Orengo, *Gli Armeni in Italia, ed in particolare in Toscana, nel Medioevo ed oltre*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge», 130, 1, 2018, pp. 85-94.

Ottaviano Nelli 2021

Ottaviano Nelli e il '400 a Gubbio: oro e colore nel cuore dell'Appennino, catalogo della mostra (Gubbio, 23 settembre 2021 - 9 gennaio 2022), a cura di Andrea De Marchi, Maria Rita Silvestrelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.

Paatz 1940-1954
Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, 6 voll., a cura di Walter Paatz, Elisabeth Paatz, Frankfurt am Main, Klostermann, 1940-1954.

Pacini 2001
Piero Pacini, *Le sedi dell'Accademia del Disegno al "Cestello" e alla "Crocetta"*, Firenze, L. S. Olschki, 2001.

Pacini 2015
Piero Pacini, *Le sedi dalle origini al Novecento*, in *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijers, Luigi Zangheri, I, Firenze, L. S. Olschki, 2015, pp. 139-150.

Padovani 2001
Serena Padovani, *L'"Annunciazione" di Andrea del Sarto secondo Vasari: un restauro rivelatore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45, 2001 (2002), pp. 37-59.

Paliaga 2005
Franco Paliaga, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

Paliaga 2018
Franco Paliaga, *I San Sebastiano di Andrea del Sarto*, in *L'arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di Pietro di Loreto, Roma, Et graphiae, 2018, pp. 331-337.

Pallucchini, Rossi 1982
Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Venezia, Alfieri, 1982.

Palombaro 2004
Fabio Palombaro, *Ricostruire Santa Maria dei Servi*. in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio 2004 - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 541-546.

Paltrinieri 2019
Carlotta Paltrinieri, *Cosimo I, l'Accademia delle Arti del Disegno e il "beneficio pubblico"*, in *Nel segno di Cosimo. Viaggio intorno all'uomo che divenne primo Granduca di Toscana*, a cura di Marzia Cantini, Firenze, Angelo Pontecorboli editore, 2019, pp. 119-131.

Paltrinieri 2021
Carlotta Paltrinieri, *Social and Spatial Dimensions of the Florentine "Accademia Delle Arti e del Disegno". The Spaces of the Florentine Art Academy*. In *Part 1. Motion. Transformation*, atti del convengo (Firenze, 1-6 settembre 2019), a cura di Marzia Faietti, Gerhard Wolf, 2021, pp. 83-86.

Paoli 2012
Maria Pia Paoli, *Montorsoli, Angelo M.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 364-366.

Paolini 2020
Claudio Paolini, *Descrizione della Cappella della Santissima Annunziata nella chiesa dei P.P. Serviti di Firenze*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2020.

Papi 2020
Gianni Papi, *Due o tre sottrazioni e alcune aggiunte al catalogo di Paolo Guidotti*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini*, atti del convegno (Lucca 18 ottobre 2019), a cura di Paola Betti, Gianni Papi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2020, pp. 27-54.

Parlato 1989
Enrico Parlato, *Il soffitto ligneo di San Marcello al Corso, opera dell'architetto Carlo Lambardi e del pittore Giovan Battista Ricci*, in *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, a cura di Teresa Calvano, Mauro Cristofani, Roma, Amici del Tasso, 1989, pp. 136-147.

Parma 1997
Elena Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova, Sagep, 1997.

Paschini 1934
Pio Paschini, *Fra Girolamo de Franceschi servita e vescovo di Corone († 1513)*, in «SSOSM», 2, 1934, pp. 3-13.

Pasini 1988
La Bottega dei Coda e il polittico di Valdragone, catalogo della mostra (Valdragone, convento di S. Maria dei Servi, 16 aprile-31 luglio 1988), a cura di Piergiorgio Pasini, Valdragone, Mostre del Museo di Stato, 1988.

Pasqui 1926
Ubaldo Pasqui, *Di Bartolomeo della Gatta, monaco camaldolese miniatore, pittore e architetto*, Arezzo, Stabilimento tipografico A. Soci e figli, 1926.

Pattanaro 2021
Alessandra Pattanaro, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina Libraria, 2021.

Pedretti 1982
Leonardo dopo Milano, la Madonna dei fusi (1501), catalogo della mostra, Vinci, 16 maggio 1982 – 30 settembre 1982), a cura di Alessandro Vezzosi, Gigetta Dalli Regoli, Paolo Galuzzi, Carlo Pedretti, Firenze, Giunti Barbèra, 1982.

Pepe 1970
Mario Pepe, *Disegno. Fac-simile della edizione del 1549 di Venezia. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, Milano, Electa, 1970.

Perino del Vaga 2001
Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo, a cura di Elena Parma, Milano, Electa, 2001.

Perissa Torrini 1988
Annalisa Perissa Torrini, *Assunzione della Vergine. Fregio con putti e figure*, in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 15, 1988, pp. 177-194.

Pevsner 1982
Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982.

Pier Francesco Foschi (1502-1567) 2023
Pier Francesco Foschi (1502 – 1567): pittore fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, 28 novembre 2023 - 10 marzo 2024), a cura di Cecilie Hollberg, Elvira Altiero, Nelda Damiano, Simone Giordani, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2023.

Pierguidi 2013
Stefano Pierguidi, *Il Disegno di Doni e la disputa sul "paragone": alle origini dell'Accademia del Disegno*, in *Dissonanze concordi. temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, atti di convegno (Pisa, 14-15 maggio 2012), a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 199-216.

Piermei, ed. Vicentini, 1927-1934
Alessandro Filippo Piermei, *Memorabilium sacri Ordinis Servorum B.M.V. breviarium*, a cura di Antonio Vicentini, 4 voll., Roma, Società tipografica Castaldi, 1927-1934.

Pilliod 2001
Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.

Pincelli 2000
Anna Pincelli, *Monasteri e conventi del territorio aretino*, Firenze, Alinea, 2000.

Pinfari 2005
Marco Pinfari, *La chiesa di San Barnaba in Mantova. Notizie storiche ed artistiche*, Mantova, Sometti, 2005.

Pujmanová 1997
Olga Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche: pitture e sculture*, catalogo della mostra (Praga 28 novembre 1996 - 7 marzo 1997), Praha, Narodni Galerie, 1997.

Pizzorusso 2013
Claudio Pizzorusso, *Aspetti della scultura del Cinquecento alla Santissima Annunziata: una visita di Giambologna*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2013, pp. 219-236.
Plebani 2012
Paolo Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, 2012.

Plazzotta 2006
Carol Plazzotta, *"The Madonna Di Loreto". An Altarpiece by Perugino for Santa Maria dei Servi, Perugia*, in «National Gallery Technical Bulletin», 27, 2006, pp. 72-95.

Poccianti 1567
Michele Poccianti, *Chronicon rerum totius sacri Ordinis Servorum Beatae Mariae Virginis, in quo illustrium patrum, qui sanctitate, doctrina & dignitate in eo floruerunt, vitae atque actiones continentur: his addita sunt indulta pontificia eidem sacrae religioni concessa; et omnes sanctiones in comitijs generalibus habitae, ab anno MCCXXXIII usque ad MDLXVI*, Firenze, Stampata dagli eredi di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari, 1567.

Poccianti, Ferrini 1589a
Michele Poccianti, *Catalogus scriptorum Florentinorum omnis generis, quorum et memoria extat*, a cura di Luca Ferrini, Firenze, Iunctam, 1589.

Poccianti, Ferrini 1589b
Michele Poccianti, *Vite di sette beati fiorentini fondatori del sacro Ordine de' Servi*, a cura di Luca Ferrini, in Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1589.

Polzer 1984
Joseph Polzer, *The Virgin and Child Enthroned, from the Church of the Servites in Orvieto, generally given to Coppo Di Marcovaldo. Recent Laboratory Evidence and a Review of Coppo's Oeuvre*, in «Antichità Viva», 23, 1984, pp. 5-18.

Pouncey, Gere 1962
Philip Pouncey, Arthur E. Popham, Johannes Wilde, John Gere, Nicholas Turner, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and His Circle*, 2 voll., London, Trustees of the British Museum, 1962.

Prestini 1986
Rossana Prestini, *La chiesa di Sant'Alessandro in Brescia*, Brescia, Comunità parrocchiale di Sant'Alessandro, 1986.

Prezziner 1810
Giovanni Prezziner, *Storia del pubblico studio e delle società scientifiche e letterarie di Firenze*, Firenze, Carli, 1810.

Principi 2018
Lorenzo Principi, *Montorsoli's Terracotta "John the Baptist". The Influence of Michelangelo and Andrea Del Sarto*, in *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and His Circle*, a cura di Alan Chong, Lorenzo Principi, Manchester, N. H., Currier Museum of Art, 2018, pp. 13-25.

Principi 2020
Lorenzo Principi, *Il Maestro dei bambini turbolenti. Sandro di Lorenzo scultore in terracotta agli albori della Maniera*, Perugia, Aguaplano, 2020.

Principi 2024
Lorenzo Principi, *Montorsoli, Cosini, Ammanati. Il sepolcro di Iacopo Sannazaro*, Napoli, arte'm, 2024.

Prodi 2014
Paolo Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Prosperi 2011-2012
Adriano Prosperi, *L'Osservanza tra '400 e '500* in *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623),* atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010) [= «SSOSM», 61-62, 2011-2012, I], pp. 15-26.

Prosperi Valenti Rodinò 1985

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Baronio e il protoclassicismo dei pittori fiorentini a Roma*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984), a cura di Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1985, pp. 511-526.

Quarto 2004
Alessandra Quarto, *Napoli e la "nuova maniera" nel XVI secolo: eredità michelangiolesca e lezione spagnola nei progetti di Giovanni Vincenzo Casali*, in «SSOSM», 54, 2004 (2005), pp. 137-153.

Rao 1991
Ida Giovanna Rao, *Per la biografia di Angelo Maria d'Elci*, in «Archivio Storico Italiano», 149, 1991, pp. 375-449.

Ravaglia 2024
Virna Ravaglia, *Antonio Begarelli: contesto, formazione e riflessioni sul catalogo*, PhD diss., Università degli Studi, Genova, 2024.

Ragagli 2005
Simone Ragagli, *Laurerio, Dionisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 82-84.

Ratti 2020
Alessandro Ratti, *Ecce crucem Domini. La preghiera di sant'Antonio contro il diavolo*, Padova, Messaggero, Padova.

Regni 2004
Marina Regni, *Apporti documentari per la ricostruzione delle vicende di Santa Maria dei Servi*. in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio 2004 - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 547-559.

Repertorio dei dipinti 2023
Repertorio dei dipinti della Galleria dell'Accademia di Firenze, a cura di Cecilie Hollberg, Firenze, Mandragora, 2023.

Reynolds 1974
Ted Reynolds, *The Accademia Del Disegno in Florence. Its Formation and Early Years*, PhD. diss., Columbia University, New York, 1974

Ricasoli 1623
Pandolfo Ricasoli, *Angeli Mariae Montursii Florentini generalis praefecti ordinis Servorum B.M.V. praeclara et religiosa gesta*, Venezia, apud J. Guerilium, 1623.

Ricasoli 1626
Pandolfo Ricasoli, *Vita Del B. Filippo Benizi Nobil Fiorentino dell'Ordine de' Servi di M.V.*, Firenze, Appresso Pietro Cecconcelli, 1626.

Richa 1754-1762
Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, 10 voll., Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1754-1762.

Ricordanze di Giorgio Vasari, ed. Del Vita, 1929

Giorgio Vasari, *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Arezzo, Tipografia Zelli, 1929.

Ricottini 1960
Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, *Anton Francesco Doni, scrittore e stampatore: bibliografia delle opere e della critica e annali tipografici*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960.

Roisman 1995
Rona Roisman, *Francesco Da Sangallo. The Tombs*, PhD diss., New York University, New York, 1995.

Romei 1992
Giovanna Romei, *Doni, Anton Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1992, pp. 158-166.

Ronca 1985
Maria Grazia Ronca, *La devozione e le arti*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984), a cura di Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1985, pp. 425-442.

Roschini 1954
Gabriele M. Roschini, *I Servi di Maria e l'Immacolata*, in «SSOSM», 6, 1954, pp. 29-132.

Roschini 1976
Gabriele M. Roschini, *Galleria servitana*, Roma, Pontificia Facoltà Teologica Marianum, 1976.
Rossi 1956
Alessio M. Rossi, *Manuale di storia dell'Ordine dei Servi di Maria*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1956.

Rossi 1968
Alessio M. Rossi, *Il culto di San Giuseppe a Roma e un disegno sconosciuto di Perin del Vaga*, in «SSOSM», 18, 1968, pp. 253-257.

Rossi 2012
Massimiliano Rossi, *Artisti e discorsi sull'arte nei Marmi*, in *I marmi di Anton Francesco Doni. La storia, i generi e le arti*, atti del convegno (Pisa, 14-15 gennaio 2011), a cura di Giovanna Rizzarelli, Firenze, L. S. Olschki, 2012, pp. 311-329.

Rotondi, Carpaneto da Langasco 1957
Cassiano Carpaneto da Langasco, Pasquale Rotondi, *La "Consortia deli Foresteri" a Genova: una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento*, Genova, Sigla Effe, 1957.

Rott-Freund 1994
Susanne Rott-Freund, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570 – 1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim, Olms, 1994.

Rubin 1995
Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Ruffini 2011

Marco Ruffini, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, NY, Fordham University Press, 2011.

Rumberg 2024
Per Rumberg, *Leonardo Da Vinci's Burlington House Cartoon. A New Hypothesis*, in «The Burlington Magazine», 166, 2024, pp. 43-53.

Sacchetti, ed. Zaccarello 2014
Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2014.

Salvestrini 2015
Francesco Salvestrini, *Associazionismo e devozione nella Compagnia di San Luca (1340 ca. – 1563)*, in *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijers, Luigi Zangheri, I, Firenze, L. S. Olschki, 2015, pp. 3-17.

Salvestrini 2017
Francesco Salvestrini, *Il carisma della magnificenza: l'abate vallombrosano Biagio Milanesi e la tradizione benedettina nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Viella, 2017.

San Nicola da Tolentino nell'arte 2005
San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico, a cura di Roberto Tollo, Valentino Pace, Tolentino, Biblioteca Egidiana, 2005.

Sanfilippo 1997
Matteo Sanfilippo, *Franceschi, Girolamo de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, pp. 623-624.

Sanfilippo 2003
Guido Sanfilippo, *Tra arte e alchimia: la Madonna di Casalmaggiore del Parmigianino. Ricerche storiche e iconografiche*, Casalmaggiore, Biblioteca civica A. E. Mortara, 2003.

Sansovino 1581
Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, I. Sansovino, 1581.

Santi 1961
Francesco Santi, *Gli affreschi di Lazzaro Vasari in S. Maria Nuova di Perugia*, in «Bollettino d'arte», 46, 1961, pp. 315-322.

Sartoni 2015
Enrico Sartoni, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, in *Accademia delle arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijers, Luigi Zangheri, I, Firenze, L. S. Olschki, 2015, pp. 55-103.

Savelli 2012
Divo Savelli, *Santa Lucia de' Magnoli a Firenze: la chiesa, la cappella di Loreto*, Firenze, Parrocchia di Santa Lucia de' Magnoli, 2012.

Savioli 1959
Antonio Savioli, *L'iconografia del beato Giacomo Filippo Bertoni a Faenza*, in «SSOSM», 9, 1959, pp. 64-74.

Sbaraglio 2020
Lorenzo Sbaraglio, *A Kaleidoscopic world. Origin and development of the art of Alvaro Pirez*, in *Alvaro Pirez d'Évora: A Portuguese Painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, catalogo della mostra (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 29 Nov 2019 – 15 Mar 2020), a cura di Lorenzo Sbaraglio, Joaquim Oliveira Caetano, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2020, pp. 18-37.

Scapecchi 1981
Piero Scapecchi, *Gli "Annalium sacri ordinis fratrum Servorum B. Mariae virginis" di Arcangelo Giani. Contributo alla storia tipografica di una edizione giuntina*, in «Copyright», s.n., 1981, pp. 11-15.

Scapecchi 1987
Piero Scapecchi, *Sulla biblioteca dal secolo XV alle soppressioni*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 31 dicembre 1986-31 maggio 1987), a cura di Eugenio Casalini, Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Alinari, 1987, pp. 515-522.

Scapecchi 2014
Piero Scapecchi, *Breve aggiunta ai documenti noti sulla soppressione della Biblioteca dei Servi di Maria tra settembre 1866 e marzo 1867*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini O.S.M.*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 89-96.

Scapecchi 2019
Piero Scapecchi, *Gli Annales di Arcangelo Giani e la loro seconda edizione lucchese del 1719-1725 dei Marescandoli*, in *Nessuno poteva aprire il libro… Miscellanea di studi e testimonianze per i settant'anni di fr. Silvano Danieli, OSM*, a cura di. Mauro Guerrini, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 437-440.

Scaramellini 1990
Guido Scaramellini. *Ricognizione delle opere di Bonifacio da Modena, vescovo di Como (1340 – 1352)*, in «Archivio storico della Diocesi di Como», 4, 1990, pp. 233-248.

Scavizzi 1992
Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York, Lang, 1992.

Schizzerotto 1981
Giancarlo Schizzerotto, *Mantova: 2000 anni di ritratti*, Mantova, Cassa Rurale ed Artigiana di Castel Goffredo, 1981.

Sebregondi 2003
Ludovica Sebregondi. *Busti reliquiario nella devozione confraternale*, in *I volti della fede, i volti della seduzione*, a cura di Laura Casprini, Dora Liscia Bemporad, Elisabetta Nardinocchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, pp. 75-82.

Seicento fiorentino 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, 3 voll., catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986.

Sernicola 2001

Roberto Sernicola, *L'eredità artistica dei Servi di San Giuseppe*, in *San Giuseppe ai Cappuccini*, a cura di Roberto Sernicola, Ferrara, Edisai, 2001, pp. 13-18.

Serra 1964
Aristide M. Serra, *Nicolò Borghese (1432 - 1500) e i suoi scritti agiografici servitani*, Roma, Studi Storici OSM, 1964.

Serra 1969
Aristide Serra, *Bonaventura da Forlì*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1969, pp. 634-635.

Serra 1995
Aristide M. Serra, *S. Pellegrino Laziosi da Forlì dei Servi di Maria (1265 c.-1345 c.). Storia, culto, attualità*, Forlì, Edizioni Santuario di S. Pellegrino, 1995.

Servi di Maria 2019
I Servi di Maria. Manuale di storia dell'ordine, Roma, Edizioni Marianum, 2019.

Shearman 1960
John K. G. Shearman, *Rosso, Pontormo, Bandinelli and Others at SS. Annunziata*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, pp. 152-156.

Shearman 1965
John K. G. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1965.

Signorelli 1962
Mario Signorelli, *S. Maria della Verità in Viterbo: memorie storiche*, Viterbo, Agnesotti, 1962.

Simone Martini in Orvieto 2022
Simone Martini in Orvieto. Metal of honor: gold from Simone Martini to contemporary art, a cura di Nathaniel Silver, Boston, Isabella Stewart Gardener Museum, 2022.

Smith 1981
Graham Smith, *Tintoretto and Michelangelo's "St Damian"*, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, p. 614.

Smith 2018
Darwin Smith, *La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici*, in «Drammaturgia», 14, 2018, pp. 7-52.

Sorrentino 2023
Vincenzo Sorrentino, *Donato Mascagni a Volterra*, «Contesti d'arte», 3, 2023, pp. 135-150.
Sostanza dell'effimero 2000
La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente, catalogo della mostra (Roma, 18 gennaio -31 marzo 2000), a cura di Giancarlo Rocca, Roma, Edizioni Paoline, 2000.

Spalding 1982
Jack Spalding, *Santi Di Tito*, New York, Garland Publishing, 1982.

Spanò Martinelli 2014

Serena Spanò Martinelli, *Provincia Italia e province d'Italia: il grande abbraccio del Catalogus sanctorum Italiae di Filippo Ferrari (1613)*, in Italia sacra: le raccolte di vite dei santi e l'inventio delle regioni (secc. XV-XVIII), a cura di Tommaso Caliò, Maria Duranti, Raimondo Michetti, Roma, Viella, 2014, pp. 3-24.

Spinelli 2014a
Riccardo Spinelli, *La basilica dell'Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze, Edifir, 2014, pp. 143-214.

Spinelli 2014b
Riccardo Spinelli, *La cappella Guadagni all'Annunziata di Firenze: il Bronzino, Ferdinando Ruggieri, Bernardino Ciurini e altri*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini O.S.M.*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 119-130.

Spoltore 2019
Giulia Spoltore, *Luke Wadding e l'eredità di Cesare Baronio. Storiografia e arte nel Seicento a Roma*, in «Annales Oratorii», 17, 2019, pp. 41-59.

Summers 1969
David Summers, *The Sculptural Program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 1969, pp. 67-90.

Tafuri 1986
Manfredo Tafuri, *Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del convegno (Roma, 19 -21 febbraio 1986), a cura di Gianfranco Spagnesi, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, pp. 79-99.

Tanda 1970
Nicola Tanda, *Battini, Costantino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 246-247.

Taucci 1933
Raffaele M. Taucci, *L'Eremo del Chianti e il B. Giovan Angelo Porro*, in «SSOSM», 1, 1933, pp. 43-47.

Taucci 1935
Raffaele Taucci, *Lettera spirituale di fra Angelo Maria Montorsoli dei Servi di Maria, ossia, Somma di tutto quello che deve farsi dalle persone religiose per servire debitamente Dio e godere vera pace,* Roma, Buona Stampa, 1935.

Taucci 1942
Raffaele M. Taucci, *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, in «SSOSM», 4, 1942, pp. 99-126.

Thiem, Thiem 1961
Christel Thiem, Gunther Thiem, *Andrea di Cosimo Feltrini und die Groteskendekoration der Florentiner Hochrenaissance*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 24, 1961, pp. 1-39.

Thompson 1992
Augustine Thompson, *Revival Preachers and Politics in Thirteenth-Century Italy. The Great Devotion of 1233*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Tiraboschi 1786
Girolamo Tiraboschi. *Notizie da' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del Sorenissimo Signor Duca di Modena: con una appendice de' professori di musica*, Modena, Soc. Tipografica, 1786.

Todeschini 1996
Ubaldo M. Todeschini, *L'antica presenza in Roma dei Servi di Maria: da Sant'Eusterio (1331) a San Marcello (1369)*, in «SSOSM», 56, 1996, pp. 7-30.

Todeschini 2019
Ubaldo M. Todeschini, *Santuario della Madonna della Grazie di Udine: origine, storia, miracoli in un prezioso manoscritto del 1658*, in «SSOSM», 69, 2019, pp. 289-322.

Todini 1989
Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano, Longanesi, 1989.

Tonini 1876
Pellegrino Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze: guida storico-illustrativa*. Firenze, Ricci, 1876.

Toniolo 1982
La "Legenda de origine Ordinis" dei Servi di Maria. Testo latino e traduzione italiana, a cura di Ermanno M. Toniolo, traduzione a cura di Dino Pieraccioni, Roma, Centro di cultura mariana Mater Ecclesiae, 1982.

Tosi 2016
Alessandro Tosi, *Parmigianino*, Pisa, Pacini editore, 2016.

Tosini 2016
Patrizia Tosini, *Ricci, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXXXVII, 2016, pp. 249-252.

Tosini 2020
Patrizia Tosini, *The Frangipani Chapel in San Marcello*, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. form, function, meaning*, a cura di Chiara Franceschini, Steven F. Ostrow, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 18-39.

Tozzi, ed. Giannini 1905
Filippo Tozzi, *Series omnium priorum qui ab anno 1250 ad nostra haec usque tempora praefuerunt conventui D. Annunciatae de Florentia*, a cura di Nicola Giannini, Firenze 1905.

Tozzi 1765, ed. Casalini, Ircani Menichini 2010
Filippo M. Tozzi, *Memorie della chiesa, e convento della SS. Annunziata di Firenze di p. Filippo M. Tozzi dei Servi di Maria (1765)*, a cura di Eugenio M. Casalini, Paola Ircani Menichini, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 2010.

Tributo a Raffaellino del Colle 2023
«Con queste opere andò "acquistandosi ricchezze e nome"». Tributo a Raffaellino del Colle, Firenze, a cura di Marco Droghini, Maria Cristina Giambagli, Edifir, 2023.

Tronci 2018
Paolo Tronci, *Descrizione delle chiese, monasteri, et oratori della città di Pisa*, a cura di Stefano Bruni, Pisa, Edizioni ETS, 2018.

Tumidei 2005
Stefano Tumidei, *Marco Palmezzano (1459 - 1539): pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì, 4 dicembre 2005 – 30 aprile 2006), a cura di Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 27-70.

Ulianich 1963
Boris Ulianich, *Baglioni, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 225-228.

Ulianich 1967
Boris Ulianich, *Paolo Sarpi, il generale Ferrari e l'Ordine dei Serviti durante le controversie veneto-pontificie*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», 38, 1967, pp. 582-645.

Ulianich 1971a
Boris Ulianich, *Bonucci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, pp. 438-450.

Ulianich 1971b
Boris Ulianich, *Bonucci, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, pp. 457-464.

Una donna vestita di sole 2005
Giovanni Morello, Vincenzo Francia e Roberto Fusco. *"Una donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri"; [Esposizione] Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio - 13 maggio 2005 "Beata Maria Vergine di Lourdes - Beata Maria Vergine di Fatima"*. Milano: Motta, 2005.

Vaccaro 1996
Mary Vaccaro, *Precisazioni sulla vendita della celebre "Madonna del collo lungo" del Parmigianino*, in «Aurea Parma», 80, 1996, pp. 162-175.

Vaccaro 1998
Mary Vaccaro, *Parmigianino, the Servants of Mary and Marian Devotion*, in «SSOSM», 47, 1997 (1998), pp. 211-223.

Vaccaro 2001
Mary Vaccaro, *Dutiful widows: female patronage and two Marian altarpieces by Parmigianino*, in *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, a cura di Sheryl E. Reiss, David G. Wilkins, Kirksville, Miss., Truman State University Press, 2001, pp. 177-192.

Vaccaro 2024

Mary Vaccaro, *Parmigianino, Damiano Pieti and the Beauty of Architecture in the "Madonna of the Long Neck"*, in «The Burlington Magazine», 166, 2024, pp. 932-937.

Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini e Barocchi
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568,* a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1997.

Vasari 1568, ed. Milanesi
Le opere di Giorgio Vasari, a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885.

Valtieri 2018
Simonetta Valtieri. *I restauri degli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta: storia, indagine e prospettive future*, in *Lorenzo da Viterbo: "magister pictor" del Rinascimento italiano, 1469-2019*, a cura di Barbara Aniello, Elisabetta Gnignera, Roma, Gregorian & Biblical Press, 2018, pp. 428-449.

Varanini 2006
Gian Maria Varanini, *La chiesa e i frati di Santa Maria della Scala nel contesto urbanistico e socio-religioso della Verona scaligera*, in *Santa Maria della Scala, la grande "fabrica" dei Servi di Maria in Verona. Storia, trasformazioni, conservazione*, a cura di Arturo Sandrini, Verona, Frati Servi di Maria, Santa Maria della Scala, 2006, pp. 43-58.

Vasetti 2009
Stefania Vasetti, *Gli apparati decorativi in Duomo per le nozze di Ferdinando I: un censimento degli artisti e delle maestranze*, in «Medicea», 2, 2009, pp. 34-57.

Vauchez 2004
André Vauchez, *Introduction*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance,* atti del convegno (Roma 31 maggio-2 giugno 2003), a cura di Erik Thunø e Gerhard Wolf, in «Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum» 35, 2004, pp. 9-14.

Vedriani 1662
Lodovico Vedriani, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti Modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e dove l'hanno fatte. Cavata da vari Autori, e dedicata alla virtuosa Accademia de' Pittori Modonesi*, Modena, Per lo Soliani Stampator Ducale, 1662.

Verso un museo della città 1981
Verso un museo della città. Mostra degli interventi sul patrimonio archeologico, storico, artistico di Todi, catalogo della mostra (8 agosto - 31 dicembre 1981), a cura di Margherita Bergamini, Giorgio Comez, Todi, Grafit, 1981.

Vettori 2012
Federica Vettori, *Origine e vicende della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, in *La chiesa di Santa Maria delle Grazie. Storia arte restauro*, a cura di Giuliana Ericani, Federica Vettori, Comune di Bassano del Grappa, 2012, pp. 13-45.

Vicentini 1920a
Antonio M. Vicentini, *Cinque secoli di storia*, Treviglio, Tipografia editrice Messaggi, 1920.

Vicentini 1920b

Antonio M. Vicentini, *Ideale risurrezione d'un tempio*, Treviglio, Tipografia editrice Messaggi, 1920.

Vicentini 1922
Antonio M. Vicentini, *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani*, Treviglio, Messaggi, 1922.

Vicentini 1925
Antonio M. Vicentini, *Il card. Dionisio Laurerio di Benevento nelle memorie raccolte dal suo concittadino e correligionario Giuseppe Romano*, Benevento, Cooperativa Tipografi Chiostro S. Sofia, 1925.

Vicentini 1932
Antonio M. Vicentini, *I Servi di Maria nelle raccolte veneziane. Vol. 1. Collezioni pubbliche e semi-pubbliche*, Vicenza, Tipografica Vicentina, 1932.

Villata 2015
Edoardo Villata, *La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile*, in «Iconographica», 14, 2015, pp. 153-167.

Vossilla 1996
Francesco Vossilla, *Da scalpellino a cavaliere: l'altare-sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina De Benedictis, Firenze, Pontecorboli, 1996, pp. 69-80.

Vossilla 2002
Francesco Vossilla, *La tomba di Baccio Bandinelli alla Santissima Annunziata di Firenze*, in *Praemium virtutis*, a cura di Joachim Poeschke, Britta Kusch, Münster, Rhema, 2002, pp. 191-210.

Waldman 2004
Louis Alexander Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.

Ward 1972
Mary Ann Jack Ward, *The Accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence. A Study of an Artist's Institution*, PhD diss., University of Chicago, Chicago, 1972.

Ważbiński 1987
Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, L. S. Olschki, 1987.

Wolff 2011-2012
Gottfried Wolff, *I Servi di Maria in Germania: l'impatto con la Riforma luterana; la ripresa in* Tirolo, in *I Servi di santa Maria nell'epoca delle riforme (1431-1623),* atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010) [= «SSOSM», 61-62, 2011-2012, I], pp. 155-190.

Zama 2007
Raffaella Zama, *Girolamo Marchesi da Cotignola: pittore. Catalogo generale*, Rimini: Luisè, 2007.

Zama 1994
Raffaella Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino), pittori. Catalogo generale*, Rimini: Luisè, 1994.

Zamboni 1975
Silla Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este: Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini*, Milano, Silvana, 1975.

Zangheri 2000
Luigi Zangheri, *Gli Accademici del disegno: elenco alfabetico*. Firenze, L. S. Olschki, 2000.

Zangheri 1999
Luigi Zangheri, *Gli accademici del disegno: elenco cronologico*, Firenze, L. S. Olschki, 1999.

Zangheri 2013
Luigi Zangheri, *Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova, Luigi Zangheri, Venezia, Marsilio, 2013.

Zappasodi 2023
Emanuele Zappasodi, *Studiò sotto la disciplina del Verrocchio. Il primo tempo di Pietro Perugino tra Firenze e Perugia*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, 4 marzo 2023 - 11giugno 2023), a cura di Marco Pierini, Veruska Picchiarelli, Milano, Dario Cimorelli editore, 2023, pp. 152-173.

Zardin 2016
Danilo Zardin, *Porro, Giovanangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 70-72.

Zaru 2018
Denise Zaru, *Les Observances dominicaine et franciscaine: ferments de nouveauté artistique ou gardiennes de la tradition? Èléments de réponse e perspectives de recherche*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge», 130, 2, 2018, pp. 345-362.

Ziliani 2014
Sergio M. Ziliani, [*Introduzione del priore provinciale*], in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini O.S.M.*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 7-9.

Zordan 1961
Artemio Zordan, *La chiesa di S. Gerolamo in Mestre, le sue fraglie o confraternite e il miracoloso Crocifisso. Note storiche e artistiche*, Tipografia Grandis, Mestre, 1961.

Zuccari 1981a
Alessandro Zuccari. *La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in «Storia dell'arte», 41-43, 1981, pp. 77-112.

Zuccari 1981b
Alessandro Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in «Storia dell'arte», 41-43, 1981, 171-193.

Zuccari 2018
Alessandro Zuccari, *Antesignani lucchesi a Roma: Girolamo Massei e Paolo Guidotti nei cicli pittorici del tardo Cinquecento*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer, Michele Nicolaci, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 16-31.

Illustrazioni capitolo 1

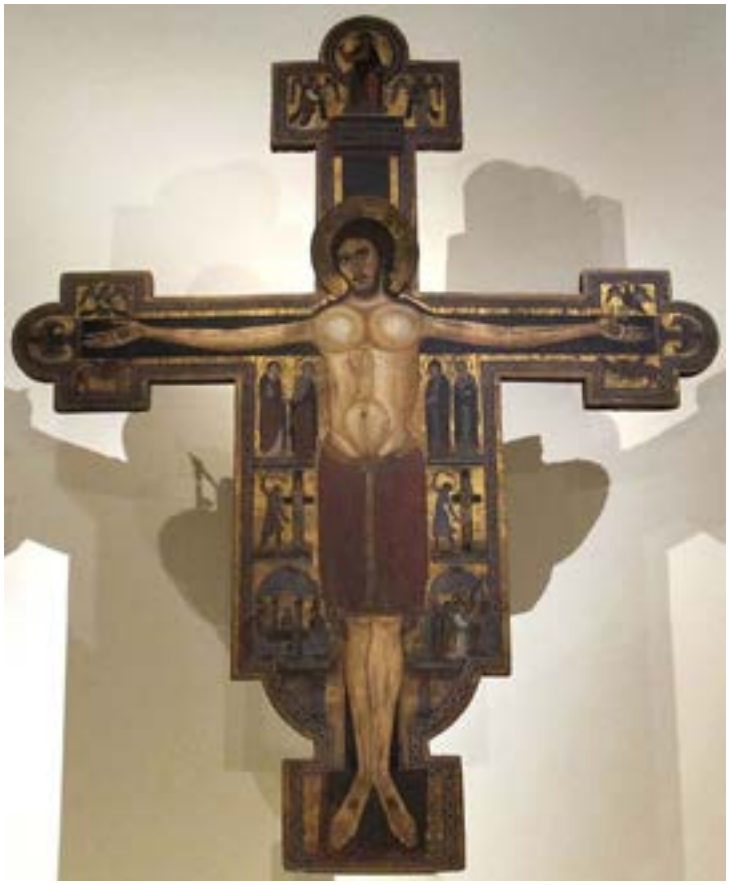


Fig. I.1. *Crocifisso*, metà del XII secolo, tempera su tavola,
Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, già in Santa Maria dei Servi

Fig. I.2. Gano di Fazio, *Scene della vita di Gioacchino da Siena*, 1312 circa, marmo, Siena, Pinacoteca Nazionale,
già in San Clemente

Fig. I.3. Programma delle Icone dei Servi di Maria, 1984

Fig. I.4. *Epigrafe del sepolcro di Agostino Bonucci*, 1562 circa, Arezzo, San Pier Piccolo

Fig. I.5. *Epigrafe del sepolcro di Stefano Bonucci*, 1589-1590, Arezzo, Duomo

Fig. I.6. Espansione dei Servi di Maria in Italia al 1304

Fig. I.7. Scultore campionese, *San Girolamo presenta il vescovo di Como Bonifacio da Modena, offerente la chiesa, a Cristo pantocratore*, 1349, marmo, Como, Musei Civici, già in San Girolamo

Fig. I.8. Espansione dei Servi di Maria in Italia al 1430

Fig. I.9. Espansione dei Servi di Maria in Italia al 1650

Fig. I.10. Coppo di Marcovaldo, *Madonna col Bambino in trono (Madonna del Bordone*), 1261, tempera su tavola, Siena, San Clemente

Fig. I.11. Coppo di Marcovaldo (con ridipinture moderne), *Madonna col Bambino in trono*, 1265-1270 circa, tempera su tavola, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, già in Santa Maria dei Servi.

Fig. I.12. Cimabue, *Madonna col Bambino in trono*, 1290 circa, tempera su tavola, Bologna, Santa Maria dei Servi

Fig. I.13. Giotto, *Verifica delle stimmate di san Francesco*, 1295 circa, affresco, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

Fig. I.14. Simone Martini, *Madonna col Bambino, i Santi Paolo, Lucia, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista*, 1324 circa, tempera su tavola, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, già in Santa Maria dei Servi, Orvieto

Fig. I.15. Ugolino di Nerio, *Croce dipinta*, 1330 circa, tempera su tavola, Siena, San Clemente

Fig. I.16. *La Vergine intercede per le Anime del Purgatorio con il beato Filippo da Firenze e San Pietro mediatori di Salvezza*, 1346, pittura murale, Todi, San Francesco, convento (già convento di San Marco)

Fig. I.17. Maestro del 1346, *La Vergine accoglie le Anime purgate*, 1350 circa, affresco, Siena, San Clemente

Fig. I.18. Maestro di San Primo, *Redentore e Purgatorio*, 1496, affresco, Pavia, Santi Primo e Feliciano

Fig. I.19. *Filippo Benizi*, 1355-1360, affresco, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. I.20. Niccolò di Segna e Bartolomeo Bulgarini, *Transito di san Giovanni evangelista e cornice con beati serviti*, 1346-1350, affresco, Siena, Santa Maria dei Servi

Fig. I.21. Vitale da Bologna, *Quattro Evangelisti e Beati Servi di Maria*, metà del XIV secolo, affresco, Bologna, Santa Maria dei Servi

Fig. I.22. *Beati Servi di Maria*, *post* 1346, affresco, Todi, San Francesco, convento (già convento di San Marco)

Fig. I.23. Giusto da Firenze, *Reliquiario Vagnucci*, 1458, Cortona, Museo Diocesano

Fig. I.24. *Maria Vergine, S. Caterina di Alessandria, Filippo Benizi e Pellegrino Laziosi, in atto di presentare al Salvatore due gruppi di Servi di Maria*, pittura murale, inizio XV secolo, Treviso, Museo di Santa Caterina (già convento)

Fig. I.25. Filippo Lippi (bottega di), *Presentazione al Tempio e i beati Filippo e Pellegrino*, 1467, tempera su tavola, Prato, Spirito Santo

Fig. I.26. Benedetto Bonfigli, *Gonfalone di San Fiorenzo*, 1476, tempera su tela, Perugia, Museo capitolare, già in San Fiorenzo

Fig. I.27. Pancrazio Jacovetti da Calvi, *Madonna col Bambino tra i beati Filippo e Pellegrino*, ottavo decennio del XV secolo, affresco, Montefiascone, Santa Maria delle Grazie

Fig. I.29. Pancrazio Jacovetti da Calvi, *Sant'Antonio da Padova*, *post* 1474, Canino, San Francesco

Fig. I.28. Lorenzo da Viterbo e collaboratori (tra i quali Pancrazio Jacovetti), *Beati Servi di Maria*, 1469, affresco, Viterbo, Santa Maria della Verità

Fig. I.30. Antonio da Firenze, *Sant'Agostino e il beato Filippo Benizi da Firenze e San Gregorio Magno e il beato Pellegrino Laziosi da Forlì*, 1476 circa, tempera su tavola, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già in Santa Maria dei Servi

Fig. I.31. Antonio da Firenze, *San Girolamo e sant'Ambrogio*, *post* 1476, tempera su tavola, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già in Santa Maria dei Servi

Fig. I.34. Pittore lombardo, *Madonna col Bambino tra beati serviti e donatori*, fine XV secolo, tempera su tavola, mercato antiquario (ultima segnalazione riscontrata)

Fig. I.32. *Pietà e i beati Filippo e Pellegrino*, 1488-1500 circa, affresco, Clusone, Santa Maria del Paradiso

Fig. I.33. Bartolomeo Montagna (maniera di), *Beato Filippo da Firenze e san Valentino*, *beato Pellegrino da Forlì e san Giuliano* (?), 1492-1500 circa, Santa Maria delle Grazie, Bassano del Grappa

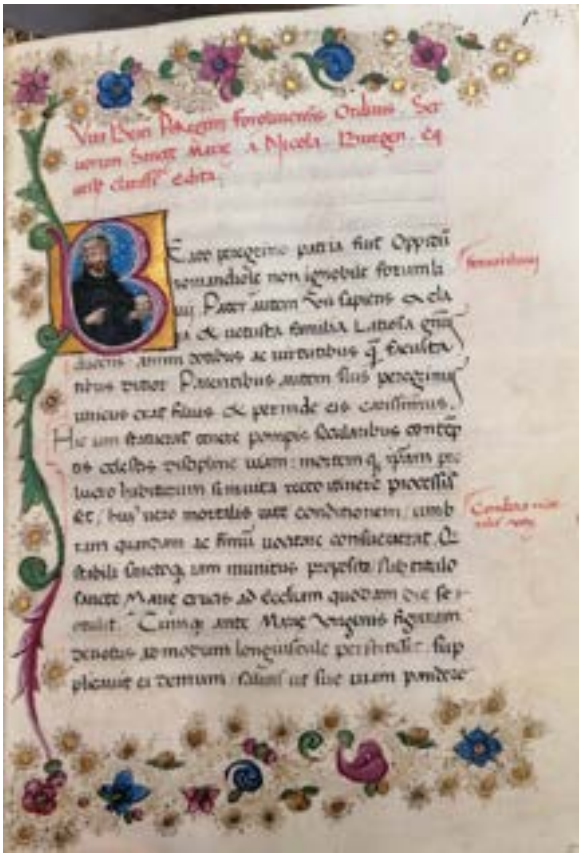
Fig. I.35. Bartolomeo della Gatta, *Beato Jacopo Filippo Bertoni*, 1487 circa, tempera su tavola, Arezzo, Museo Diocesano, già in San Pier Piccolo

Fig. I.36. Leonardo Scaletti, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Evangelista e il beato Bertoni*, *post* 1483, tempera su tavola, Faenza, Pinacoteca Civica, già in Santa Maria dei Servi

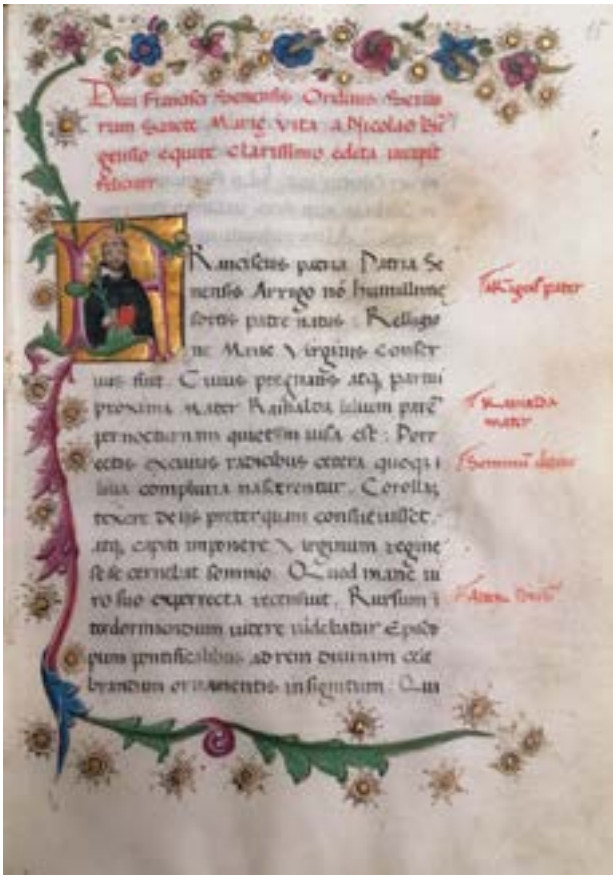
Figg. I.37-38. Biagio d'Antonio, *I beati Jacopo Filippo Bertoni ed Enea Utili*, 1483-1484, affresco strappato, Faenza, Museo Diocesano, già in Santa Maria dei Servi

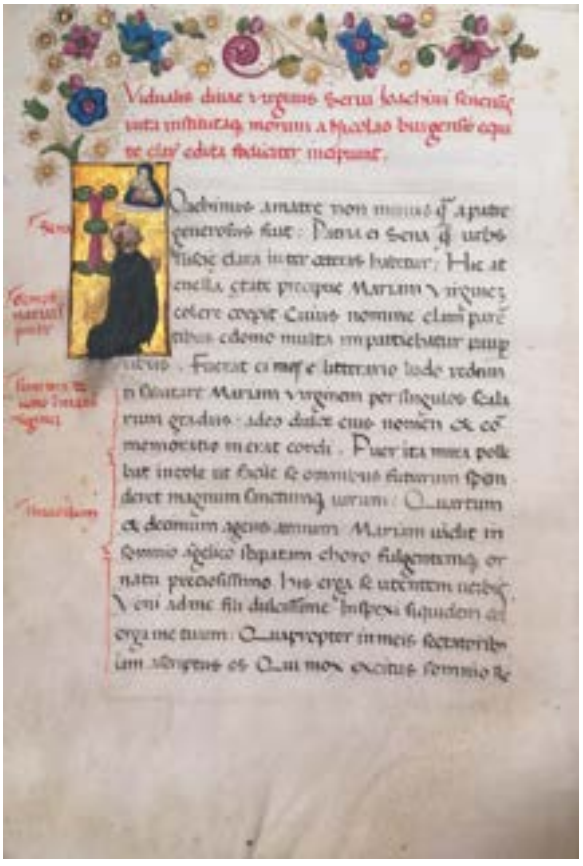
Fig. I.39. Agostino da Vaprio, *Madonna col Bambino tra Jacopo Filippo di Faenza col donatore e san Giovanni Battista*, 1498, tempera su tavola, Pavia, Santi Primo e Feliciano

Fig. I.40. Jacopo Loschi, *Presepe con il beato Bertoni*, *post* 1483, affresco, Parma, Santa Maria dei Servi



Figg. I.41-44. Antonio di Niccolò (o sua cerchia), *Ritratti di beati Servi di Maria*, in *Quinque Vitae*…, miniature, 1484-1485, Roma, AGOSM, Cod. Pot., 4, ff. 5r, 10v, 15r, 24r.





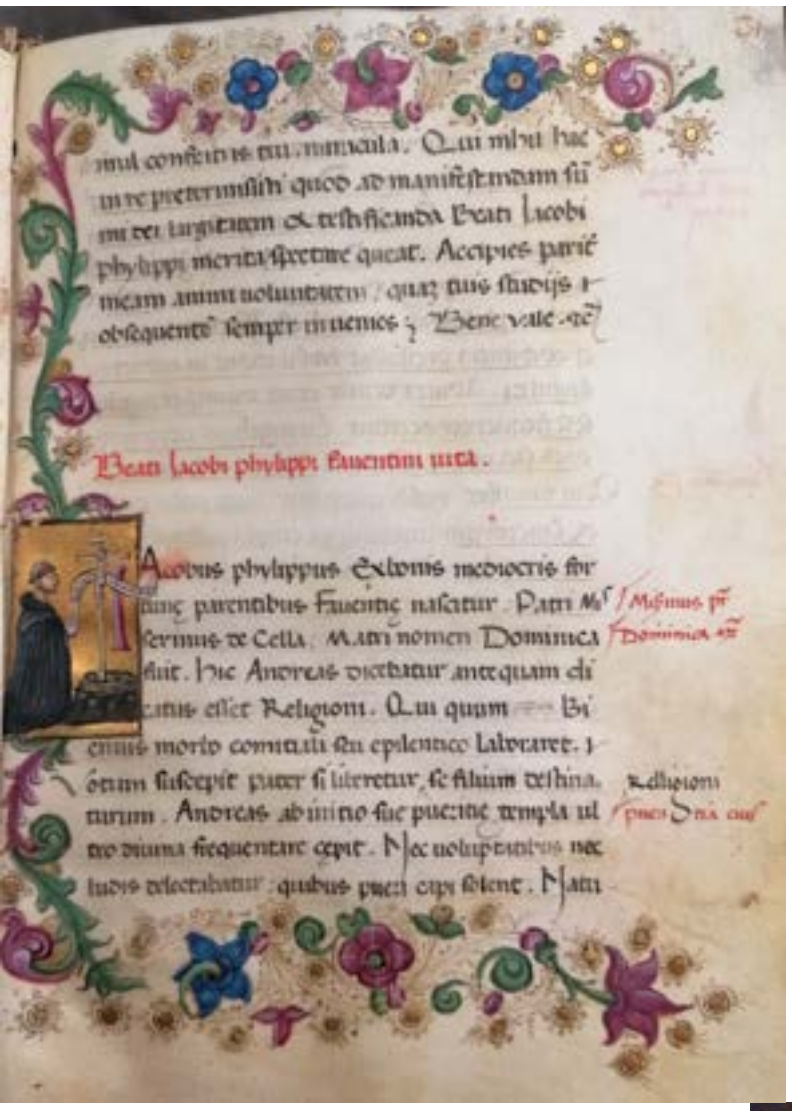


Fig. I.45. Antonio di Niccolò (o sua cerchia), *Ritratto del beato Bertoni*, in *Quinque Vitae*..., miniatura, 1484-1485, Roma, AGOSM, Cod. Pot., 4, f. 31r.

Fig. I.46. Antonio di Niccolò, *Allegoria della Fortezza*, Firenze, Biblioteca Riccardiana 1711, f. 43v

I nomi dei Sette Fondatori	Attavanti (1465 circa)	Borro (1498)	Androfilo (1500)	Favilla (1512)	Albrizzi (1515)	Sgamaita (1521)	*Tabula Palmitum* (1564)	*Chronicon*, Poccianti (1567)	*Vita de' Sette*, Poccianti (1575, 1589, prima edizione a cura L. Ferrini)
Bonfiglio	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Alessio	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Manetto		x	x	x	x	x	x	x	x
Bonagiunta				x				x	x
Sostegno		x	x	x	x	x	x	x	x
Uguccio		x		x	x	x	x	x	x/1
Amideo			x	x				x	x/2
Vittore		x			x	x	x		
Ricovero	x								x/1
Bartolomeo	x								x/2
Giovanni	x								
Benedetto	x								
Gerardino	x								
Bonaventura			x						
Lotaringo		x			x	x	x		
Lapo			x						

Fig. I.47. Tabella con la variazione dei nomi propri dei Sette Fondatori secondo le fonti

Fig. I.48. Antonio di Salvi e bottega, *Nielli della coperta della bolla Mare Magnum*, 1487, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. I.49. Antonio di Salvi e bottega, *Nielli della coperta della bolla Mare Magnum*, 1487, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. I.50. Pompeo Cocchi (?), *Serie di beati Servi di Maria*, affresco, 1510-1520, Santa Maria dei Servi, Orvieto.

Fig. I.51. Pompeo Cocchi, *Pala con santi benedettini*, prima metà del XVI secolo, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Fig. I.52. Giovan Battista Caporali, *Pala di San Girolamo* (dettaglio), 1510-1512, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Fig. I.53. Artista romagnolo-ferrarese (?) e Domenico Panetti (?), *Assunzione della Vergine e angeli musicanti e beati serviti*, primo decennio del XVI secolo, affresco, Ferrara, Santa Maria della Consolazione

	Cappella Spinelli, Siena (metà del Trecento)	Nielli, coperta Mare Magnum (1487) 8 in tutto	Orvieto (primo quarto del Cinquecento) 12 in tutto	Montefiascone (post 1505) 14 in tutto	Ferrara, Consolazione (primo decennio del Cinquecento) 12 in tutto
Filippo da Firenze	X	X	X	probabilmente rovinato	X
Pellegrino da Forlì	X	X	X	X	X
Francesco da Siena	X	X	X	X	X
Gioacchino da Siena	X				
Jacopo Filippo da Faenza	troppo presto	X	X	X	X
Alessio da Firenze			X	X	
Giovanni di Sassonia	X		X	X	
Bonaventura da Pistoia			X		X
Bonaventura da Forlì			X	X	
Monetto da Firenze		X			
Bonfiglio da Firenze	post 1888	X			
Andrea da Borgo (Sansepolcro)	X			X	
Tommaso da Massa (Trabaria)	X				
Tommaso da Orvieto			X		
Girolamo da Borgo Sansepolcro			X		X
Antonio da Viterbo			X	X	X
Vittorio da Sant'Angelo in Vado			X		
Girolamo da Sant'Angelo in Vado				X	
Amadio da Firenze				X	
Giovanni Angelo da Milano				X	
Cedonio da Bologna				X	

Fig. I.54. Tabella delle ricorrenze iconografiche dei beati Servi di Maria

Attributi	Orvieto	Montefiascone
Filippo da Firenze	Giglio e libro aperto	probabilmente rovinato
Pellegrino da Forlì	Libro, Crocifisso in mano e barba	Anziano con crocifisso in mano
Francesco da Siena	Frate maturo, cappuccio sul capo, corona di gigli e libro aperto	Giovane giacente con le mani giunte e un giglio in bocca
Jacopo Filippo da Faenza	Orante davanti al Crocifisso	immagine troppo rovinata
Alessio da Firenze	Barba, Croce in spalla	Croce in spalla
Giovanni di Sassonia	Tormentato da due demoni	Anziano con le mani giunte avanti al petto
Bonaventura da Pistoia	In lettura di un libro	assente
Bonaventura da Forlì	Prega per un'anima purgante col Crocifisso in mano	Prega per un'anima purgante con un libro in mano
Tommaso da Orvieto	Libro in mano e un ramo di fico	assente
Girolamo (o Andrea) da Borgo Sansepolcro	Orante dalla barba lunga e sguardo al cielo, con raggi	Sbarbato, contempla il cielo con le mani giunte
Antonio da Viterbo	Frate maturo, orante, con in mano un Crocifisso, rivolto a un teschio	Vecchio, con la barba lunga, un cordone da pellegrino con un libro chiuso in mano
Vittorio da Sant'Angelo in Vado	Importunato dal demonio	assente
Girolamo da Sant'Angelo in Vado	assente	Mani giunte verso il cielo
Amadio da Firenze	assente	Vecchio, fiamma nel petto
Giovanni Angelo da Milano	assente	Giovane frate con le mani giunte al petto
Cedonio da Bologna	assente	Giovane, pelo rosso, recante il pane e un povero alle spalle

Fig. I.55. Tabella degli attributi iconografici dei beati serviti

Fig. I.56. Archivio di Stato di Mantova,
AG, b 3348, pergamena 80, Anno 1445

Fig. I.57. Giovanni di Paolo, *Madonna della Misericordia*, 1431, tempera su tavola, Siena, chiesa di San Clemente

Fig. I.58. Niccolò Alunno, *Gonfalone di Santa Maria Nuova*, 1466, olio su tela, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nuova

Fig. I.59. Giovanni Bellini e bottega, *Compianto sul Cristo morto e i beati Bonaventura da Forlì e Giovanna da Firenze*, 1516 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già in Santa Maria dei Servi

Fig. I.60. Agnolo di Donnino del Mazziere, *Sant'Anna Metterza e Santi*, 1543, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. I.61. Barnaba da Modena, *Madonna della Misericordia*, 1363, tempera su tavola, Genova, Santa Maria dei Servi, già nella antica chiesa omonima

Fig. I.62. *Beata Elisabetta Picenardi*, affresco, Mantova, San Barnaba

Fig. I.63. *Madonna della pace,* ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale, già in Santa Maria della Pace

Fig. I.64. Paolo di Bonaiuto, *Sepolcro di Andrea da Faenza*, marmo e pietra, *post* 1396, Bologna, Santa Maria dei Servi

Illustrazioni capitolo 2

Fig. II.1. Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1475-1480 circa, olio su tavola, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nuova

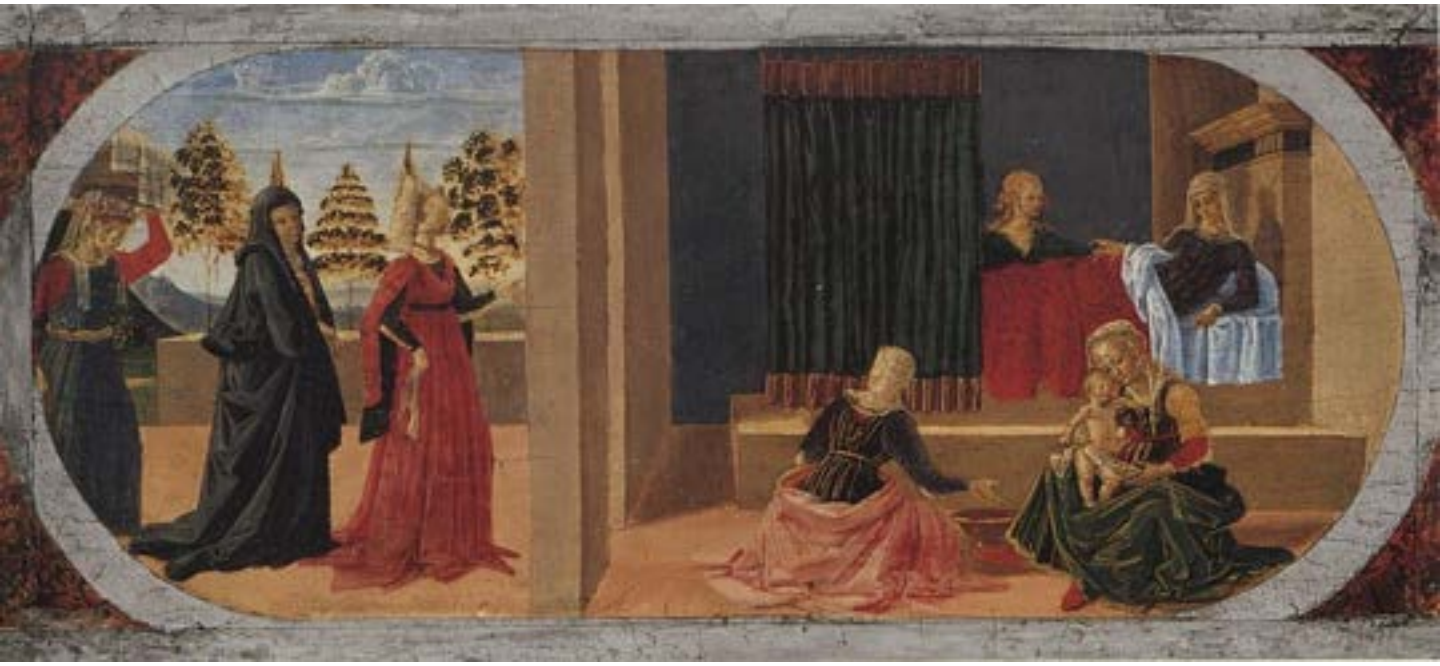


Fig. II.2. Perugino, *Nascita della Vergine*, 1472, Liverpool, Walker Art Gallery

Fig. II.3. Verrocchio e bottega, *Sacra Conversazione* Macinghi, 1472, Grassina, San Martino a Strada (deposito dagli Uffizi), già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.5. Perugino, *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco* e predella, 1507 circa, London, National Gallery e Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nuova

Fig. II.4. Perugino, *Trasfigurazione*, 1517, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nuova

Fig. II.6. Perugino (e bottega?), *Sacra Conversazione*, ultimo decennio del XV secolo, Firenze, Santissima Annunziata

Figg. II.7-8. Perugino, *Deposizione dalla Croce* e *Compianto su Cristo morto*, 1517, affresco, Città della Pieve, Santa Maria dei Servi

Fig. II.17. Ricostruzione della pala dell'altare maggiore della Santissima Annunziata secondo Jonathan Nelson e proposta di distribuzione delle tavole

Fig. II.9. Filippino Lippi, Perugino, *Deposizione*, 1504-1505, olio su tavola, Firenze, Galleria dell'Accademia, già in Santissima Annunziata

Fig. II.10. Perugino, *Assunzione della Vergine*, 1505-1507, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata

Figg. II.13-14. Perugino, *Beato Francesco Patrizi, Sant'Agata*, 1505-1507, olio su tavola, Altenburg, Lindenau-Museum, già in Santissima Annunziata, Firenze

Figg. II.11-12. Perugino, *San Giovanni Battista, Santa Lucia*, 1505-1507, olio su tavola, New York, MET, già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.15. Perugino, *Beato Filippo Benizi*, 1505-1507, olio su tavola, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.16. Perugino, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1505-1507, olio su tavola, collezione privata, già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.18. Giuliano da Sangallo, *Crocifisso*, 1481-1482, legno policromo, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.19. Panoramica del Chiostrino dei Voti

Fig. II.20. Alesso Baldovinetti, *Natività*, 1460-1462, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.21. Cosimo Rosselli, *Vocazione e vestizione di Filippo Benizi*, 1475, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.23. Stefano d'Antonio, *Sant'Ansano*, 1440, pittura murale, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.22. *Madonna della Misericordia*, metà del XV secolo, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. II.24. Ottaviano Nelli, *Madonna col Bambino e i santi Filippo Benizi e Bartolomeo*, *ante* 1410, affresco, Fabriano, via Cialdini, già muro esterno di Santa Maria del Piangato

Fig. II.26. Michele Giambono, *Polittico con i santi Giacomo, Michele, Giovanni evangelista, Ludovico di Tolosa e il beato Filippo Benizi)*, 1443-1445, tempera su tavola, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già in San Giacomo alla Giudecca

Fig. II.25. Antonio e Bartolomeo Vivarini e bottega dei Moranzone, *Polittico dell'Annunciazione,* 1452, Gazzada (Varese), Collezione Cagnola, già alla Santissima Annunziata, Rovato

Fig. II.27. Artista veneziano *(?), Filippo Benizi e sant'Antonio abate*, tempera su tavola, inizio Quattrocento, Benešov, Castello di Konopište

Fig. II.28. Cristoforo di Benedetto, *Madonna col Bambino e santi*, terzo quarto del Quattrocento, tempera su tavola, Budrio, Pinacoteca Civica, già in San Lorenzo

Fig. II.29. Matteo di Giovanni, *Assunzione della Vergine* e *Santi*, 1491, tempera su tavola, Sansepolcro, Santa Maria dei Servi

Fig. II.31. Giovanni Busi detto Cariani, *Madonna col Bambino e santi*, 1518-1521, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, già in San Gottardo, Bergamo

Fig. II.30. *Filippo Benizi*, metà del XV secolo, xilografia, Ravenna, Biblioteca Classense

Fig. II.32. *Beatus Philpus de Florentia*, metà del XV secolo, xilografia, London, British Museum

Fig. II.33. Agnolo di Domenico di Donnino, *Madonna col Bambino, sant'Anna e santi* e *Filippo Benizi che veste il lebbroso*, primo decennio del Cinquecento, tempera su tavola, Firenze, Santa Lucia de' Magnoli, già in Santissima Annunziata (pala), ubicazione ignota, già Antiquario Moratilla, Parigi (predella)

Fig. II.34-35. Andrea del Sarto, *Guarigione del lebbroso, Punizione dei blasfemi*, 1509-1510, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II. 36-38. Andrea del Sarto, *Liberazione dell'indemoniata, Funerali e miracolo di Filippo Benizi, Devozione dei fiorentini alle reliquie di Filippo*, 1510, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.39. Andrea di Cosimo Feltrini, *Profeti e decorazioni*, 1510, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.40. Andrea di Cosimo Feltrini, *Profeti e decorazioni*, 1510, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

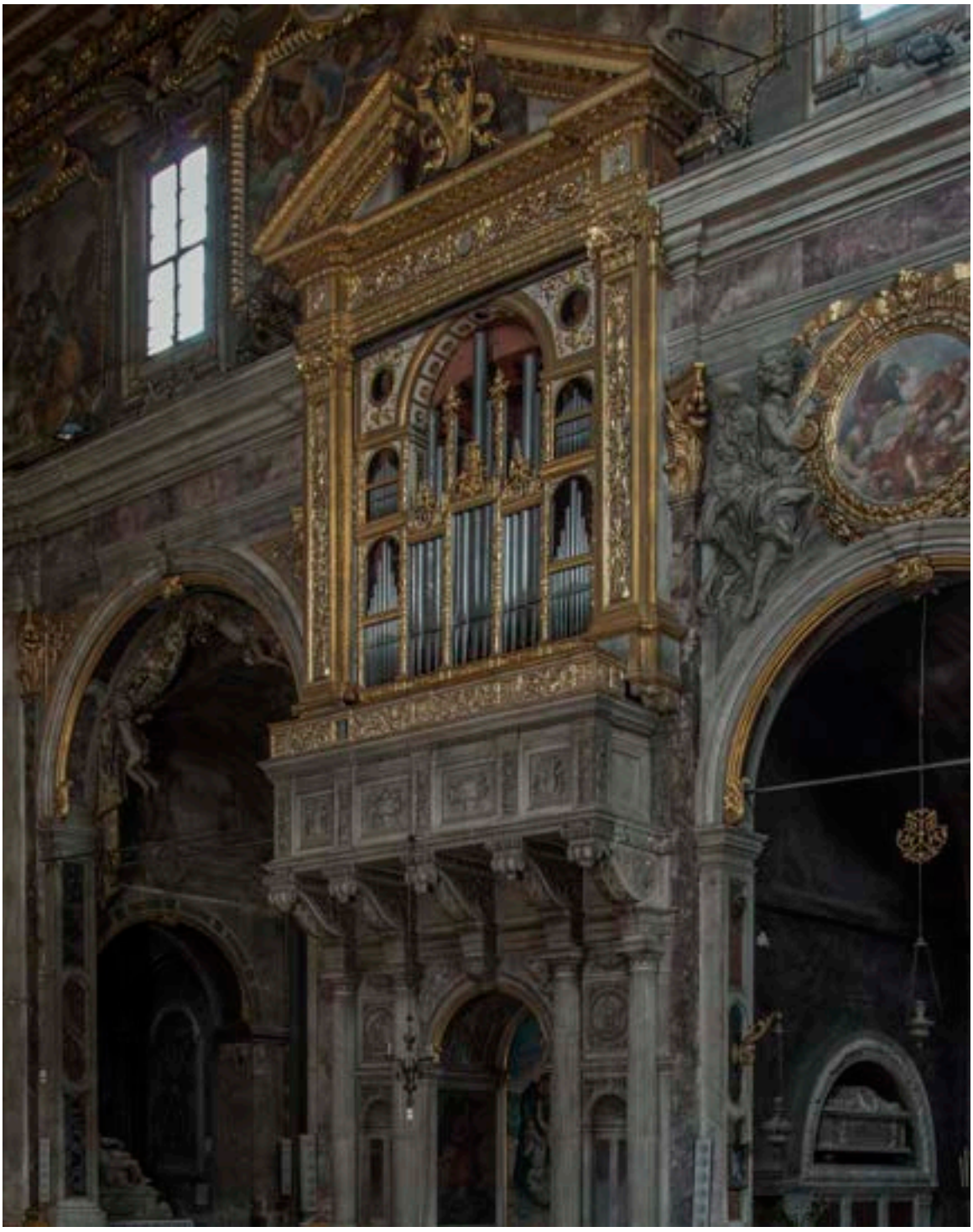


Fig. II.41. Nanni Unghero e decoratori, *Mostra d'organo*, 1510-1521, legno dorato e dipinto, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.42. Baccio da Montelupo, *San Sebastiano*, 1506, San Godenzo, Badia

Fig. II.43. Ridolfo del Ghirlandaio, *Annunciazione*, 1512, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, cappella dei Priori

Fig. II.44. Francesco d'Antonio del Chierico (attr.), *Frontespizio del volume «De origine ordinis Servorum Mariae»*, 1466, miniatura, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Fig. II.45. Maestro di Marradi, *San Giovanni Gualberto* e *Madonna della Misericordia*, 1500 circa, Marradi, San Lorenzo, già in Santa Reparata

Fig. II.46. Maestro di Marradi, *Sacra Conversazione*, 1500 circa, Marradi, San Lorenzo, già in Santa Reparata

Fig. II.47. Maestro dei Cassoni Campana, *Santi Biagio, Ignazio ed Erasmo*, terzo decennio del Cinquecento, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.48-49. Andrea del Sarto, *Nascita della Vergine, Adorazione dei Magi*, 1511, 1513-1514, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.50. Franciabigio, *Sposalizio della Vergine*, 1513, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.51, Rosso Fiorentino (copia da), *Madonna col Bambino e san Giovanni Evangelista*, olio su tavola, Tours, Musée des Beaux-Arts

Fig. II.52. Rosso Fiorentino, *Assunzione della Vergine*, 1513-1514, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.54. Pontormo, *Fede e Carità*, 1513-1514, affresco staccato, Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi

Fig. II.53. Pontormo, Baccio da Montelupo, Andrea di Cosimo, *Stemma di Leone X*, 1513-1514, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.55. Pontormo (e Andrea di Cosimo Feltrini?), *Stemma di Leone X sorretto da due angioletti*, 1513, Paris, Louvre, Départment des Arts Graphiques

Fig. II.56. Pontormo, *Visitazione*, 1516, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. II.57. Pontormo (e Giovanni Maria Pichi)*, San Quintino,* 1517-1518, Sansepolcro, Pinacoteca comunale, già in San Francesco

Fig. II.58. Andrea del Sarto, *Cristo Redentore*, 1515 circa, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.59. Andrea del Sarto, *Annunciazione con san Godenzo*, 1517-1518, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, già nella badia di San Godenzo

Fig. II.60. Tommaso di Stefano Lunetti, *Annunciazione*, 1520 circa, San Godenzo, Badia

Fig. II..62. Andrea del Sarto, *Parabola dei lavoratori della vigna. Il pagamento* (lacerto), affresco staccato, 1520, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, Firenze

Fig. II.61. Andrea del Sarto, *Parabola dei lavoratori della vigna. Il pagamento*, gelatina ai sali di argento su lastra di vetro, 1868 circa, Archivio Alinari, Firenze

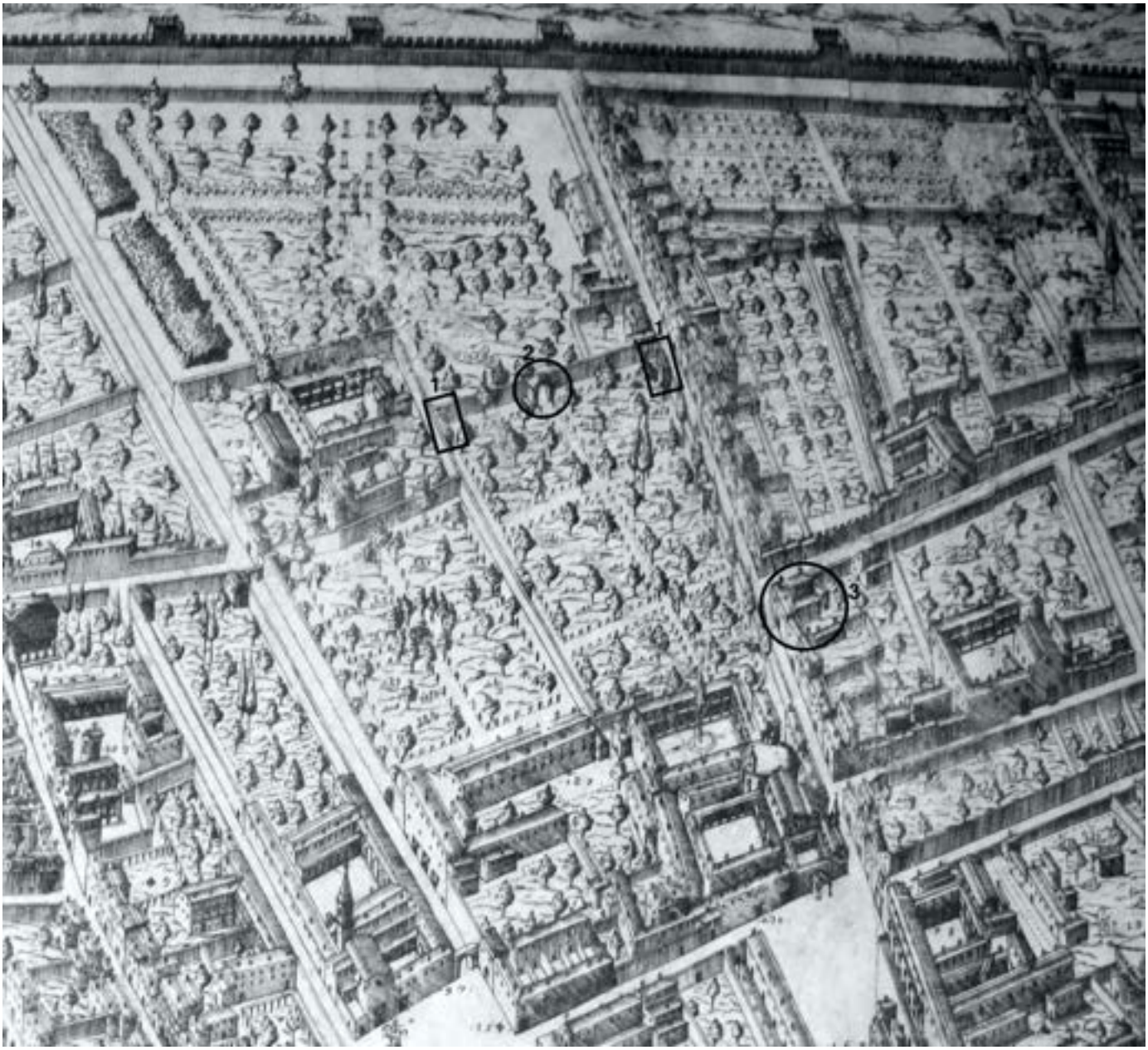


Fig. II.63. Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584.
Dettaglio del complesso della Santissima Annunziata, in evidenza: 1: i due monocromi della Parabola, 2: la cappellina nell'orto, 3: la casa di Andrea del Sarto

Fig. II.64. Andrea del Sarto, *Cristo morto*, 1520, affresco staccato, Firenze, Galleria dell'Accademia, già in Santissima Annunziata, convento

Fig. 67. Anonimo italiano, *Parabola dei lavoratori della vigna. La chiamata* (da Andrea del Sarto), XVI secolo, London, British Museum

Fig. II.65. Anonimo italiano, *Parabola dei lavoratori della vigna. Il pagamento* (da Andrea del Sarto), seconda metà del XVI secolo, Wien, Albertina

Fig. II.66. Anonimo italiano, *Parabola dei lavoratori della vigna. Il pagamento* (da Andrea del Sarto), XVIII secolo (?), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

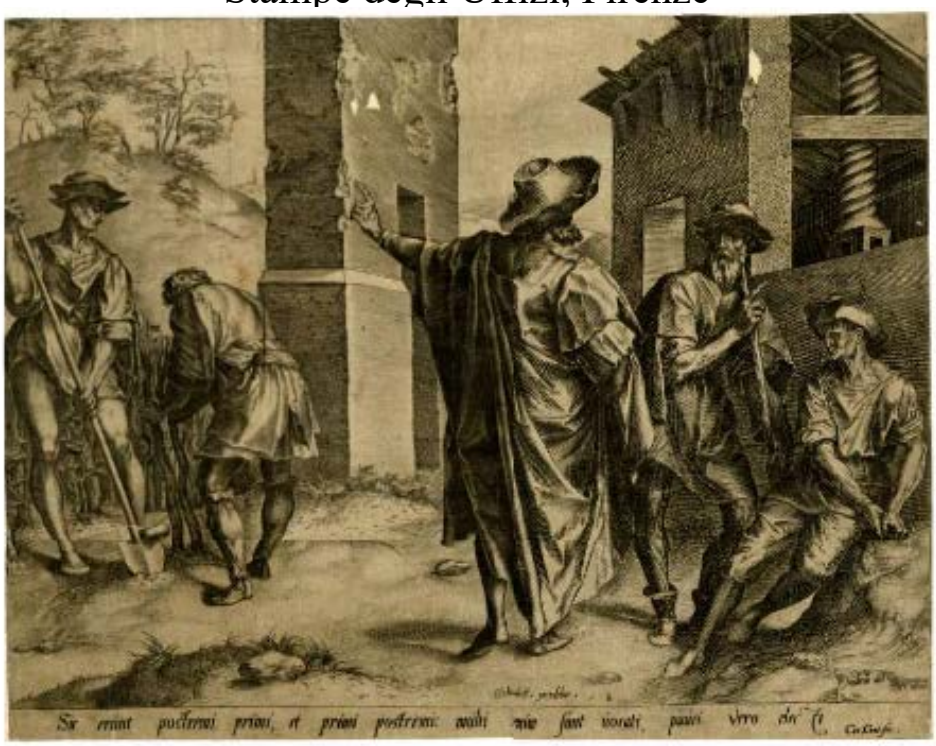


Fig. II.68. Hendrick Goltzius (inc.), Cornelis Cort (inv. da Hyeronimus Cock), *Parabola dei lavoratori della vigna. La chiamata* (da Andrea del Sarto), London, British Museum

Fig. II.69. Andrea del Sarto, *Pietà*, 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum

Fig. II.70. Andrea del Sarto, *Nicodemo sorregge Cristo morto*, 1515 circa, collezione privata, già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.71. Perugino, *Compianto sul Cristo morto*, 1497 circa, affresco staccato, Firenze, Collezione CR, già in San Pier Maggiore

Figg. II.72-75. Maso da San Friano, *Natività*, Firenze, Santi Apostoli; mercato antiquario; Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. II.76. Carlo Portelli, *Natività*, Firenze, San Michele a San Salvi

Fig. II.77. Andrea del Sarto, *Madonna del Sacco (Riposo durante la fuga in Egitto)*, 1525, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, chiostro grande

Fig. II.78. Andrea del Sarto, *Annunciazione* Scali, 1528, olio su tavola, Firenze, Galleria Palatina, già in Santissima Annunziata

Fig. II.79. Alessandro Allori (copia da Andrea del Sarto), *Annunciazione*, olio su tavola, Tours, Musée des Beaux-Arts, già in Santissima Annunziata, Firenze

Fig. II.80. Andrea del Sarto, *Assunzione* Passerini, Firenze, Galleria Palatina, già in Sant'Antonio, Cortona

Figg. II.81-82. Bartolomeo Ammannati, *Vittoria* e *Gisant di Mario Nari*, 1539-1542, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, già in Santissima Annunziata

Fig. II.83. Cecco Bravo, *Speranza* e *Carità*, 1630 circa, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, convento.

Fig. II.84. Francesco da Sangallo,
Sepolcro di Angelo Marzi medici, 1546,
marmo, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.85. Agnolo Bronzino, *Resurrezione di Cristo*, 1552, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. II.87. Alessandro Allori, *Giudizio Finale, Profeti*, 1560-1564, olio su tavola, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, cappella Montauto

Fig. II.88. Alessandro Allori, *Cristo tra i dottori, Cacciata dei mercanti dal Tempio*, 1560-1564, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, cappella Montauto

Fig. II.86. Alessandro Allori, *Peccato originale e storie mariane*, 1560-1564, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, cappella Montauto

Fig. II.90. Giovan Francesco Rustici, *Madonna col Bambino*, fine XV secolo-inizio XVI secolo, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, convento

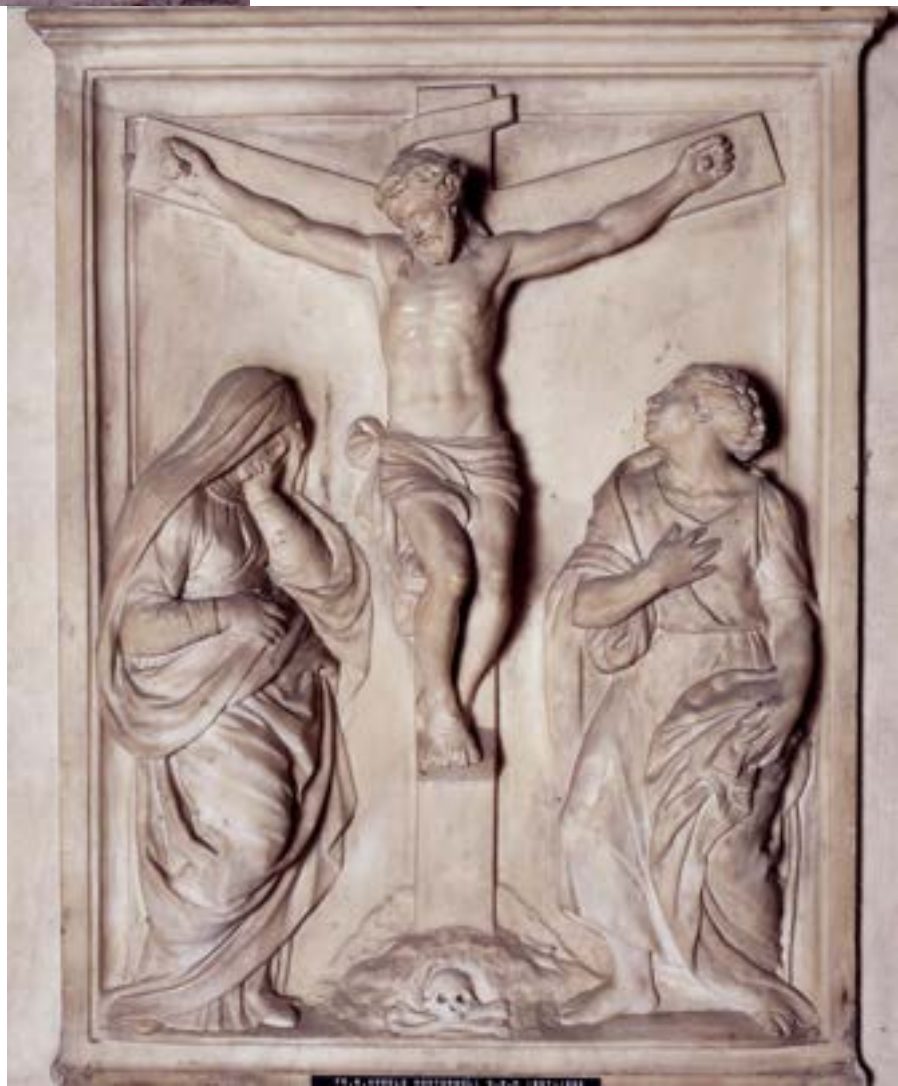


Fig. II.89. Giovan Angelo Montorsoli, *Crocifissione*, 1561-1563, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. II.91. Alessandro Allori, *Pietà*, ante 1562, olio su rame, London, Courtald Institute

Fig. II.92. Alessandro Allori, *Noli me tangere*, ante 1562, olio su rame, mercato antiquario

Fig. II.93. Giovanni Battista Naldini (attr.), *Pietà e beati serviti*, nono decennio del Cinquecento, olio su rame, mercato antiquario

Illustrazioni capitolo 3

Fig. III.1. Bartolomeo della Gatta, *San Rocco*, 1485 circa, tempera su tavola, Firenze, Museo Horne, già in San Pier Piccolo, Arezzo

Fig. III.2. Bartolomeo della Gatta, Domenico Pecori, *Madonna col Bambino e i santi Fabiano e Sebastiano*, 1499-1502, Arezzo, Museo Diocesano, già in San Pier Piccolo

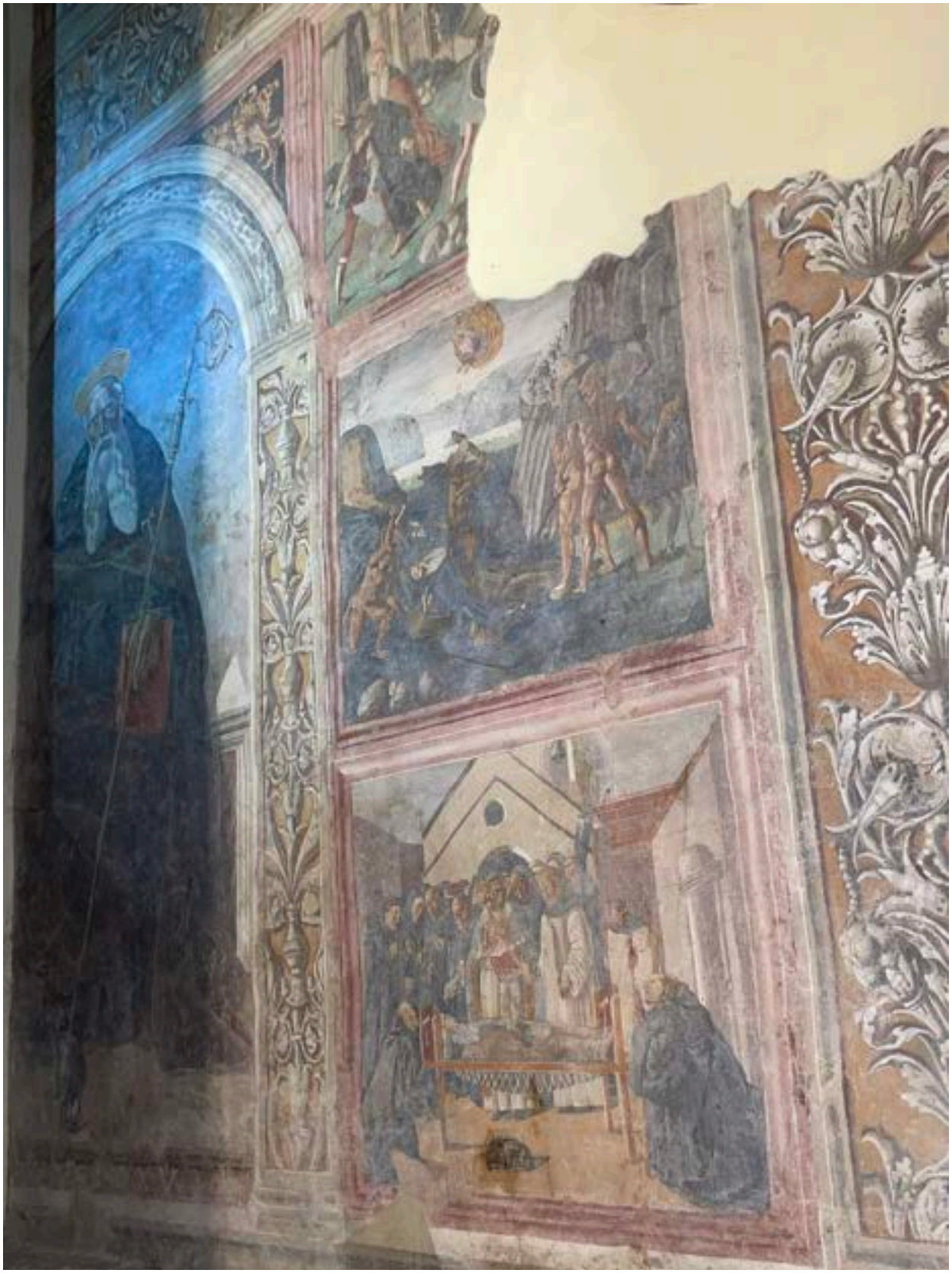


Fig. III.3. Frate Mariano, *Sant'Antonio abate e storie della sua vita*, 1485, affresco, Arezzo, San Pier Piccolo

Fig. III.4. Frate Mariano, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni evangelista e Onofrio*, 1485 circa, affresco, Arezzo, San Pier Piccolo

Figg. III.5, III.9. Raffaello, *Pala Ansidei* e *Predica del Battista*, 1505, tempera su tavola, London, National Gallery, già in San Fiorenzo, Perugia

Figg. III.6-7. Raffaello, Disegno preparatorio per la *pala Ansidei* e riflettografia sul santo frate, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. 376

Fig. III.8. Sinibaldo Ibi, *Madonna col Bambino e santi*, 1515-1516, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in San Fiorenzo

Fig. III.10. Raffaellino del Colle, *Annunciazione*, 1528, olio su tavola, Città di Castello, Pinacoteca Civica, già in Santa Maria delle Grazie

Fig. III.13. Raffaellino del Colle, *Presentazione al Tempio*, 1560 circa, olio su tavola, Città di Castello, Pinacoteca Civica, già in Santa Maria delle Grazie

Fig. III.12. Raffaellino del Colle, *Deposizione*, 1552, olio su tavola, Città di Castello, Pinacoteca Civica, già in Santa Maria delle Grazie

Fig. III.11. Raffaellino del Colle, *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Michele*, 1528, olio su tavola, Città di Castello, San Michele

Fig. III.14. Raffaellino del Colle, *Madonna col Bambino e santi*, 1543, olio su tela, Sant'Angelo in Vado, Santa Maria dei Servi

Fig. III.15. *Madonna delle Grazie*, Roma, San Marcello

Fig. III.18. Perin del Vaga, *Angeli reggicorona*, 1520-1521, pittura su muro, Roma, San Marcello

Fig. III.16, Perin del Vaga, Francesco Salviati, Giovan Battista Ricci, *Cappella Grifoni*, Roma, San Marcello

Fig. III.17. Perin del Vaga, *Studio per la cappella delle Grazie*, London, British Museum

Fig. III.19. *Crocifisso miracoloso*, fine del XIV secolo, Roma, San Marcello

Fig. III.20. Perin del Vaga, Daniele da Volterra, *Creazione di Eva e i quattro Evangelisti*, 1525 circa, 1539-1543, pittura murale, Roma, San Marcello

Fig. III.21. Perin del Vaga, *Dio Padre e gli Evangelisti*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Fig. III.22. Innocenzo da Imola, *Annunciazione*, 1520 circa, olio su tavola, Bologna, Santa Maria dei Servi

Figg. III.23-24. Bartolomeo Ramenghi, *Gloria di angeli, Sant'Agostino, San Petronio (?)*, Bologna, Santa Maria dei Servi

Fig. III.25. Innocenzo da Imola, *San Lorenzo e San Petronio*, 1520, olio su tavola, Bologna, Museo Davia Bargellini, già in Santa Maria dei Servi

Fig. III.26. Innocenzo da Imola, *Sposalizio della Vergine*, olio su tavola, Forlì, Palazzo del Monte di pietà, già in Santa Maria dei Servi, Bologna

Fig. III.27. Girolamo Marchesi, *Sposalizio della Vergine e storie mariane*, 1522-1523, olio su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale, già in San Giuseppe

Fig. III.28. Zaccaria Zacchi, *Madonna col Bambino*, 1522, terracotta dipinta, Bologna, San Giuseppe, convento

Fig. III.29. Alfonso Lombardi, *Cristo risorto*, 1522-1523, terracotta dipinta, collezione privata, già in San Giuseppe, Bologna

Fig. III.30. Girolamo Marchesi, *Filippo Benizi e Maria Maddalena*, Avignon, Musée du Petit Palais

Fig. 31. Bartolomeo Coda e bottega, *Annunciazione*, San Marino, Santa Maria in Valdragone

Fig. III.32. Girolamo da Carpi, *Madonna e santi,* distrutta, già a Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, già nella chiesa di San Biagio, Bologna

Fig. III.33. Marco Palmezzano, *Beato Filippo Benizi*, Dublin, National Gallery of Ireland

Fig. III.35. Marco Palmezzano, *Annunciazione*, 1533 circa, tempera su tavola, Forlimpopoli, Raccolta Comunale d'Arte, già in Santa Maria dei Servi

Fig. III.34. Marco Palmezzano, *Annunciazione*, 1511 circa, tempera su tavola, Forlì, Musei di San Domenico, già in Santa Maria dei Servi

Fig. III.36. Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, 1534-1540, olio su tavola, Firenze, Gallerie degli Uffizi, già in Santa Maria dei Servi, Parma

Fig. III.37. Parmigianino, Studio per la *Madonna dal collo lungo*, London, British Museum

Fig. III.38. Parmigianino (copia da), Studio per la *Madonna dal collo lungo*, Wien, Albertina

Fig. III.40. Parmigianino, *Studio per la Madonna dal collo lungo*, Parma, Galleria Nazionale

Fig. III.39. Parmigianino, *Studio per la Madonna dal collo lungo*, Ottawa, National Gallery of Canada

Fig. III.41. Parmigianino, *Studio per la Madonna dal collo lungo*, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. III.42. Parmigianino, *Studio per la Madonna dal collo lungo*, Oxford, Ashmolean Museum

Fig. III.43. Bonifacio de' Pitati, *Cristo e gli Apostoli*, 1533, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già in Santa Maria dei Servi

Fig. III.44. Giuseppe Porta, *Assunzione della Vergine*, 1555 circa, olio su tela, Venezia, Santi Giovanni e Paolo, già in Santa Maria dei Servi

Fig. III.45. Turone de Maxio, *Madonna col Bambino*, 1362, affresco, Verona, Santa Maria della Scala

Fig. III.46. Liberale da Verona, *Adorazione dei Magi* (recto), *San Pietro* (verso), 1520 circa, Verona, Museo del Castelvecchio, già in Santa Maria della Scala

Fig. III.47. Girolamo dei Libri, *Sant'Anna Metterza*, 1518, London, National Gallery, già in Santa Maria della Scala, Verona

Fig. III.48. Paolo Cavazzuola, *San Rocco*, 1518, London, National Gallery, già in Santa Maria della Scala, Verona

Fig. III.49. Luca Monverde, *Madonna col Bambino e santi*, 1522, olio su tavola, Udine, Santa Maria delle Grazie

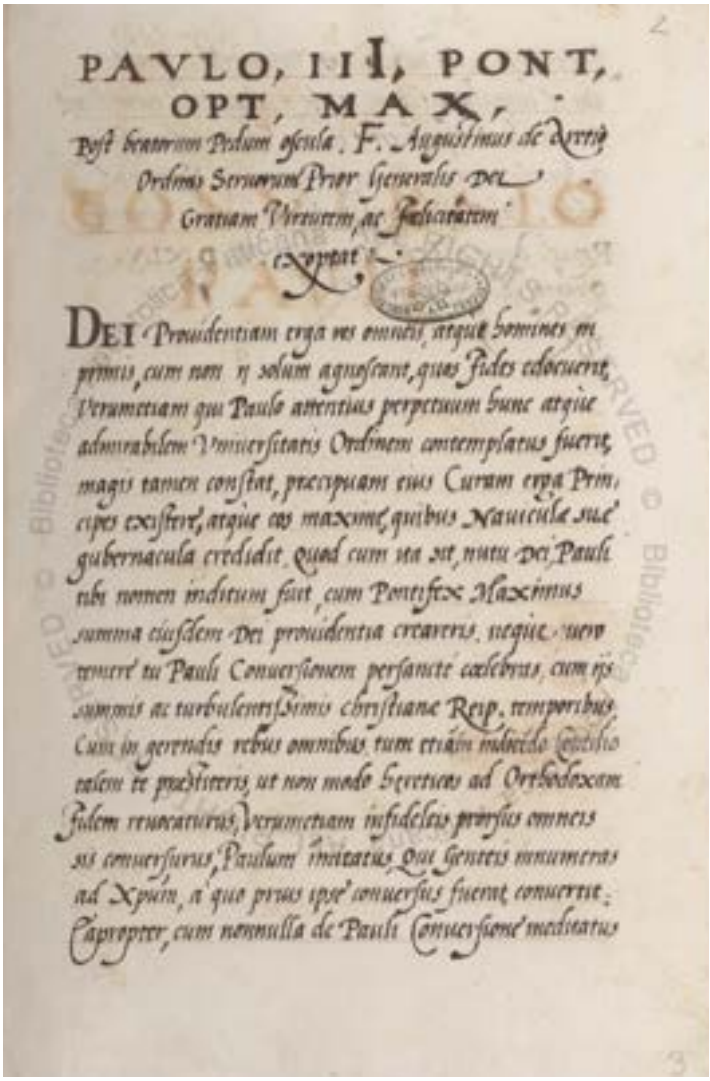
Fig. III.50. Santa Maria dell'Olivo a Toscanella, Tuscania

Fig. III.51. Madonna del Soccorso, Capodimonte

Fig. III.52. Mappa del ducato di Castro

Fig. III.53. Taddeo e Federico Zuccari, Alessandro Algardi, anonimo scultore di metà XVI secolo, *Cappella Frangipane*, 1556-1566, 1634-1638, Roma, San Marcello

Fig. III.54. Dettaglio epigrafico della cappella Frangipane, 1560, Roma, San Marcello


PAVLO, IIII, PONT,
OPT, MAX,

Post beatorum Petrum osculo. F. Augustinus de Xeris
Ordinis Seruorum Prior Generalis Dei
Gratiam Veritatem, ac Fiducialem
exoptat.

DEI Prouidentiam erga nos omnes, atque homines primis, cum non ij solum agnoscant, quos Fides edocuerit, Verumetiam qui Paulo attentius perpetuum hunc atque admirabilem Vniuersitatis Ordinem contemplatus fuerit, magis tamen consent, praecipuam eius Curam erga Principes exstitisse, atque eos maxime, quibus Nauicula sue gubernacula credidit. Quod cum ita sit, nutu Dei Pauli tibi nomen inditum fuit, cum Pontifex Maximus summa eiusdem Dei prouidentia creauerit, neque vero temere tu Pauli Conuersionem perfamute celebras, cum ijs summis ac turbulentissimis christiane Resp. temporibus Cum in gerendis rebus omnibus tum etiam maxime consilio talem te praebiteris, ut non modo Hereticos ad Orthodoxam fidem reuocaturus, Verumetiam infideles prorsus omnes eis conuersurus, Paulum imitatus, qui Gentes innumeras ad Xpum, a quo prius ipse conuersus fuerat conuertit: Quapropter cum nonnulla de Pauli Conuersione meditatus

Fig. III.55. Agostino Bonucci, C*onversio Pauli*, Roma, BAV, Vat. Lat. 3638

Fig. III.56. Taddeo Zuccari, *Conversione di Paolo*, 1560-1566, olio su lavagna, Roma, San Marcello

Figg. III.58 e III.60. Taddeo Zuccari, *Resurrezione di Eutichio, Il Naufragio a Malta*, *ante* 1560, affresco, Roma, San Marcello

Figg. III.57 e III.59. Taddeo e Federico Zuccari, *Accecamento di Elima* e *Guarigione dello storpio*, 1560-1566, affresco, Roma, San Marcello

Fig. III.61. Taddeo Zuccari, *Martirio di san Paolo*, *ante* 1560, affresco, Roma, San Marcello

Fig. III.62. Federico Zuccari, *Beato servita e san Barnaba (?)*, 1566 circa, pittura murale, Roma, San Marcello

Fig. III.63. Taddeo Zuccari, *Miracolo di sant'Antonio di Padova*, London, British Museum

Fig. III.64. Taddeo Zuccari, *Miracolo di sant'Antonio di Padova*, Cleveland, Museum of Art

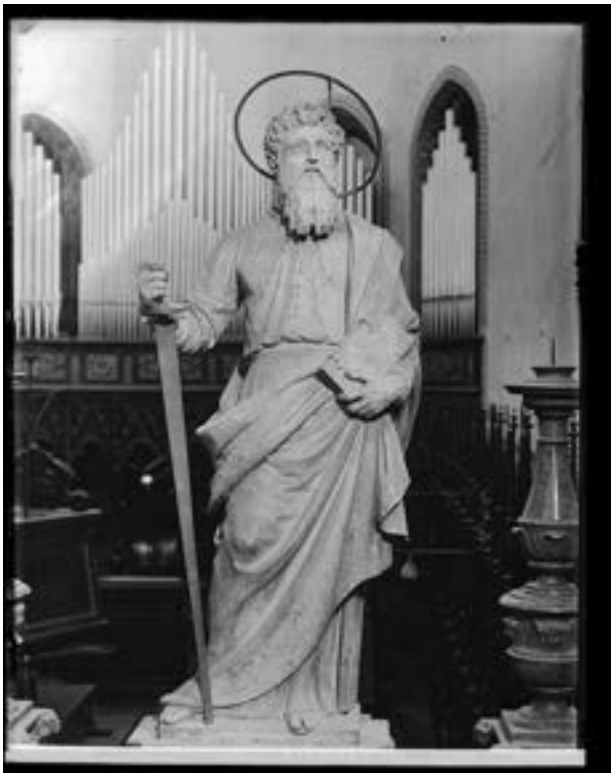
Fig. III.65. Giovan Angelo Montorsoli, Tomba di Angelo d'Arezzo, 1535-1536, marmo, Arezzo, San Pier Piccolo

Fig. III.66. Giovan Angelo Montorsoli, Bartolomeo Ammannati, Silvio Cosini, *Tomba di Jacopo Sannazzaro*, 1536-1537, 1541, marmo, Napoli, Santa Maria del Parto

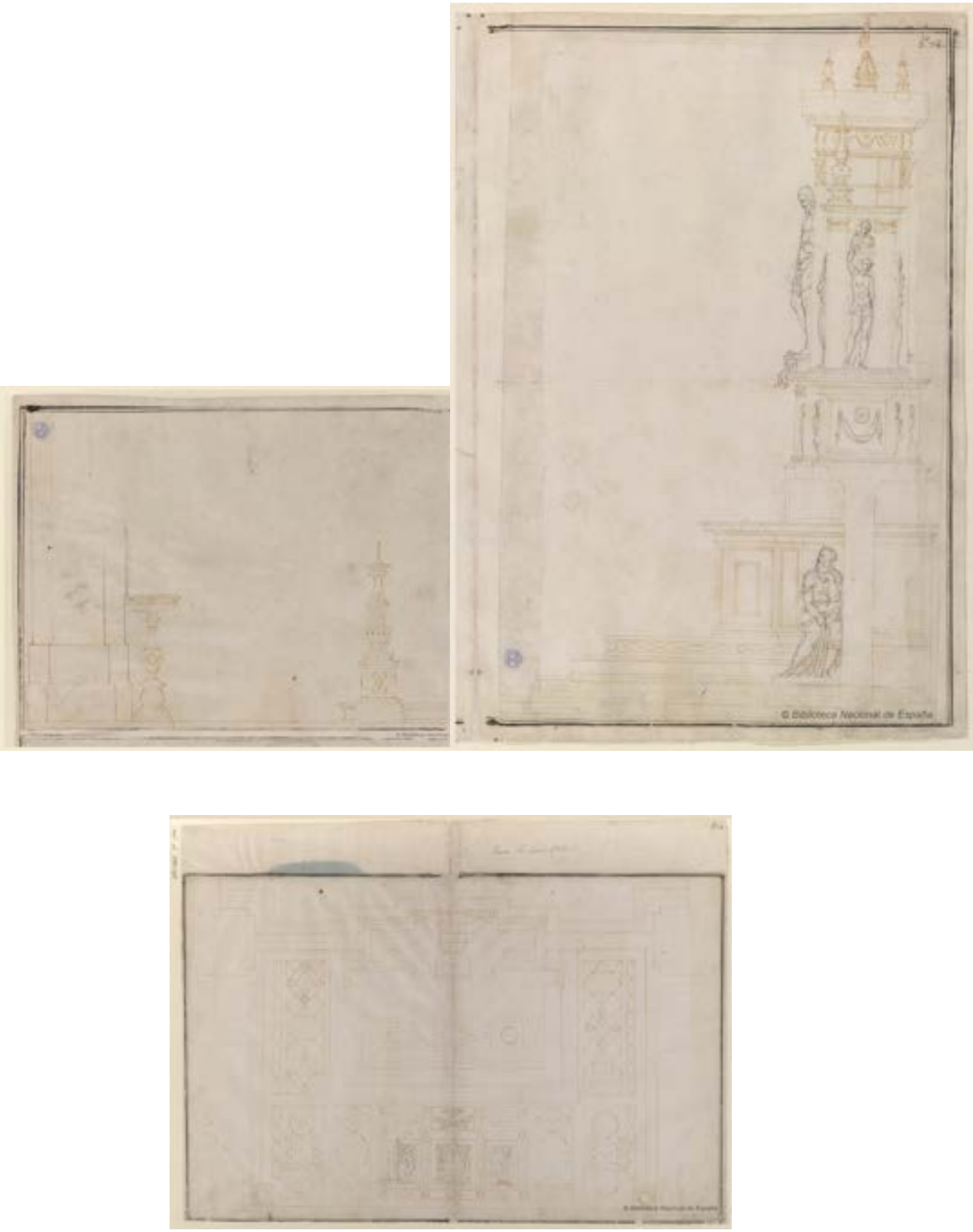
Fig. III.67. Giovan Angelo Montorsoli, *San Jacopo*, 1536-1537, marmo, Napoli, Santa Maria del Parto

Fig. III.68. Bartolomeo Ammannati, *San Nazzaro*, 1536-1537, marmo, Napoli, Santa Maria del Parto

Figg. III.69-70. Giovan Angelo Montorsoli, *Altare maggiore,* fronte e tergo, 1558-1562, marmo, Bologna, Santa Maria dei Servi



Figg. III.72 e III.77. Giovan Angelo Montorsoli, *San Pietro, San Paolo* e *Natività della Vergine*, Bologna, Santa Maria dei Servi



Figg. III.74-76. Giovan Angelo Montorsoli, *Progetti per l'altare maggiore di Bologna*, 1558 circa, in *Album Casale*, Madrid, Biblioteca Nacional, B16-49

Figg. III.71 e III.73. Giovan Angelo Montorsoli, *Ritratto di Giulio Bovio* e *Samaritana al pozzo, Battesimo di Cristo*,
Bologna, Santa Maria dei Servi

Illustrazioni capitolo 4

Fig. IV.1. Giorgio Vasari, *Cena di san Gregorio Magno,* 1540, olio su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale, già in Santa Michele in Bosco, refettorio

Fig. IV.2. Giorgio Vasari, *Assunzione della Vergine,* 1539, olio su tavola, Monte San Savino, Sant'Agostino

Fig. IV.3. Michelangelo Buonarroti, Giovan Angelo Montorsoli, Raffaello da Montelupo, *Sepolcro di Lorenzo e Giuliano de' Medici,* marmo, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Nuova

Fig. IV.4. Giovan Angelo Montorsoli, *San Cosma,* 1533-1537, marmo, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Nuova

Fig. IV.5, Tintoretto, *San Cosma* (*d'après* Michelangelo), Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, William H. Murphy Fund

Fig. IV.6. Palma il Giovane, *San Cosma (?)*, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art

Fig. IV.7. Giovanni Battista Caccini, *Ritratto di Andrea del Sarto*, 1606, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Fig. IV.8. *Monumento commemorativo a Parmigianino*, 1846, Casalmaggiore, Santuario della Fontana

Fig. IV.9. Baccio Bandinelli, *Gesù Cristo morto sorretto da Nicodemo (sepolcro di famiglia),* fronte, 1558-1559, marmo, Firenze, Santissima Annunziata

Figg. IV.10-11. Baccio Bandinelli, *Gesù Cristo morto sorretto da Nicodemo (sepolcro di famiglia)*, tergo, 1558-1559, marmo, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. IV.12. Enea Vico, *L'Accademia di Bandinelli*, bulino

Fig. IV.13. Giovan Angelo Montorsoli, *Lastra tombale degli Accademici*, 1562, marmo, Firenze,
Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.14. *Cristo alla Colonna*, metà del XVII secolo, cartapesta, Firenze, Santissima Annunziata, infermeria

Fig. IV.15. Cappella del Disegno, parete est

Fig. IV.16. Cappella del Disegno, parete sud

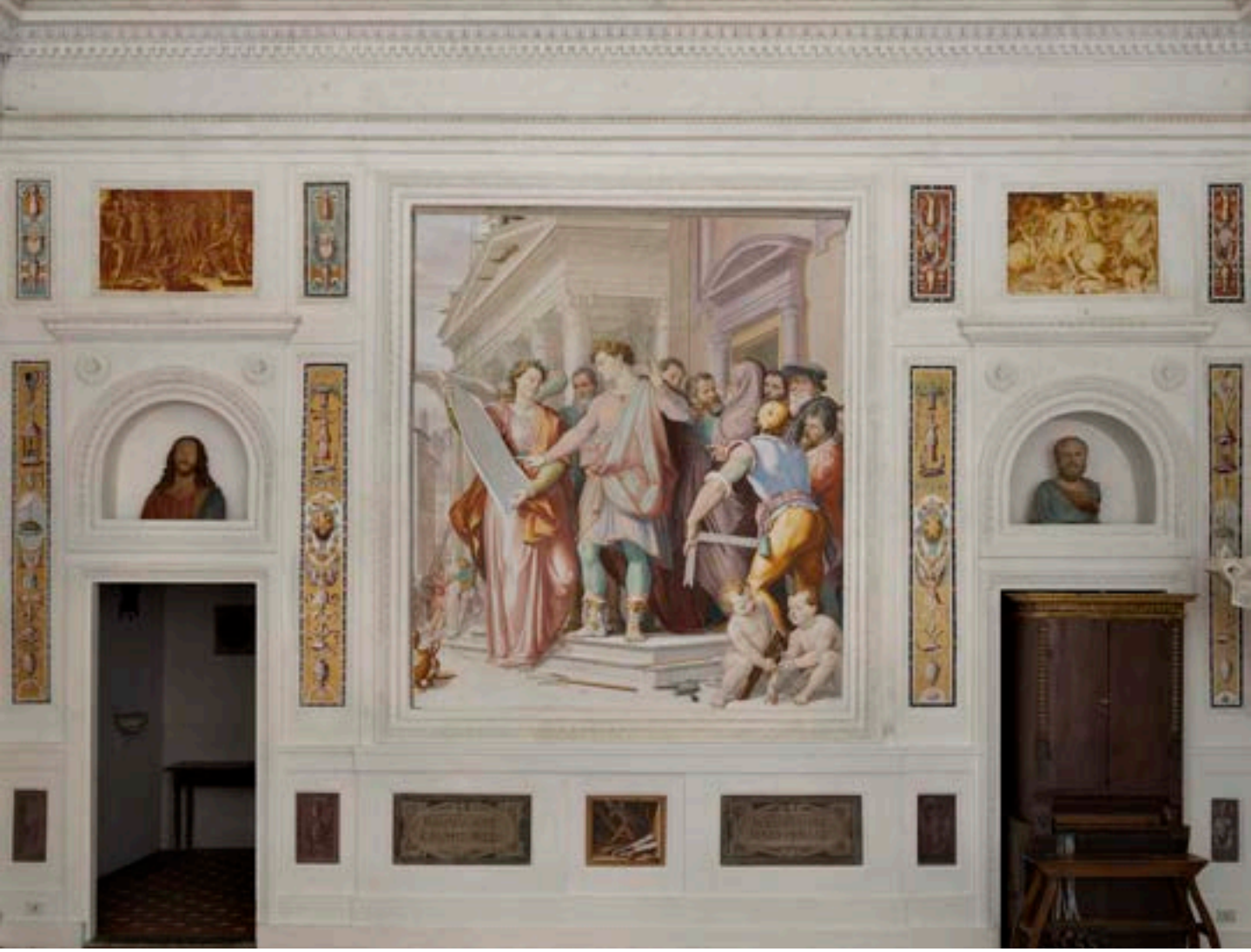
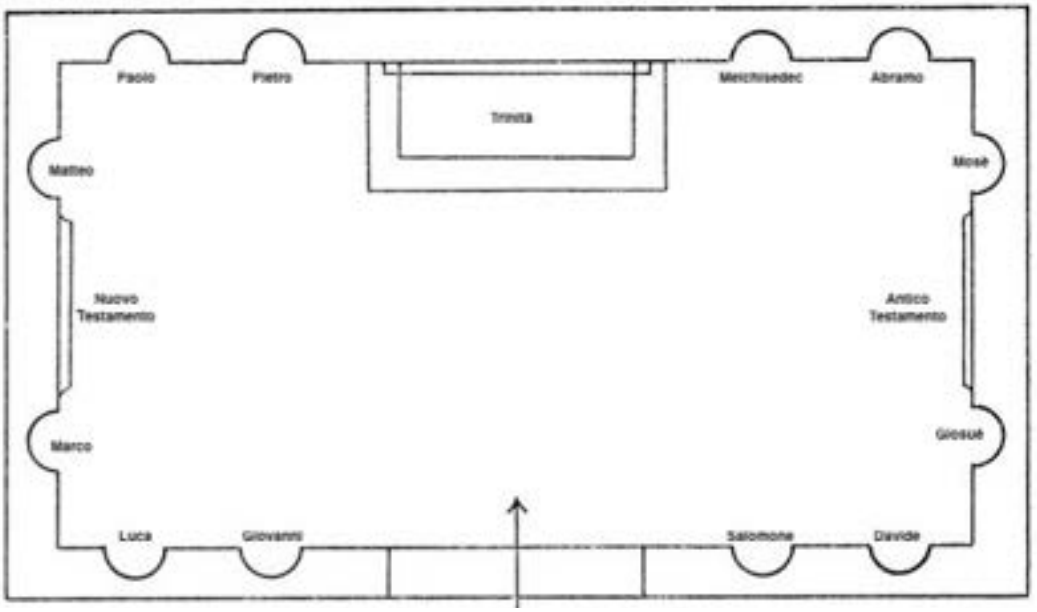
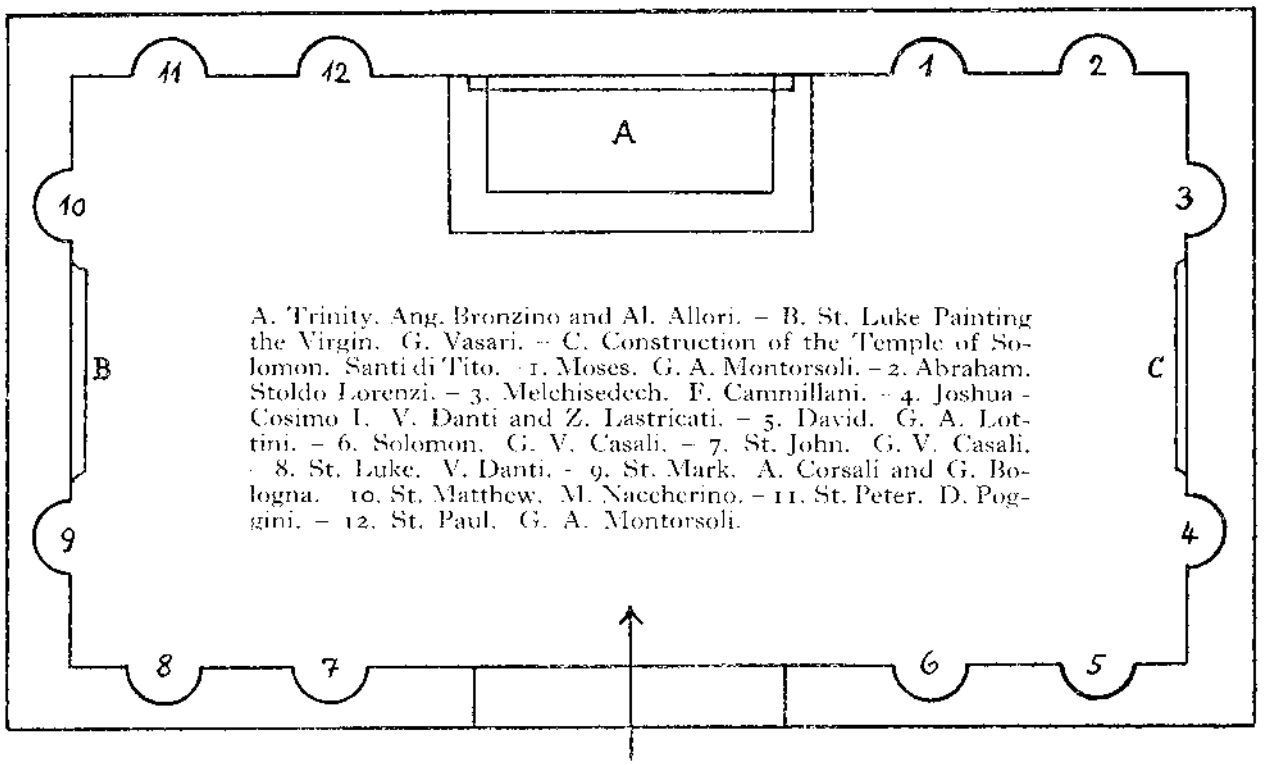
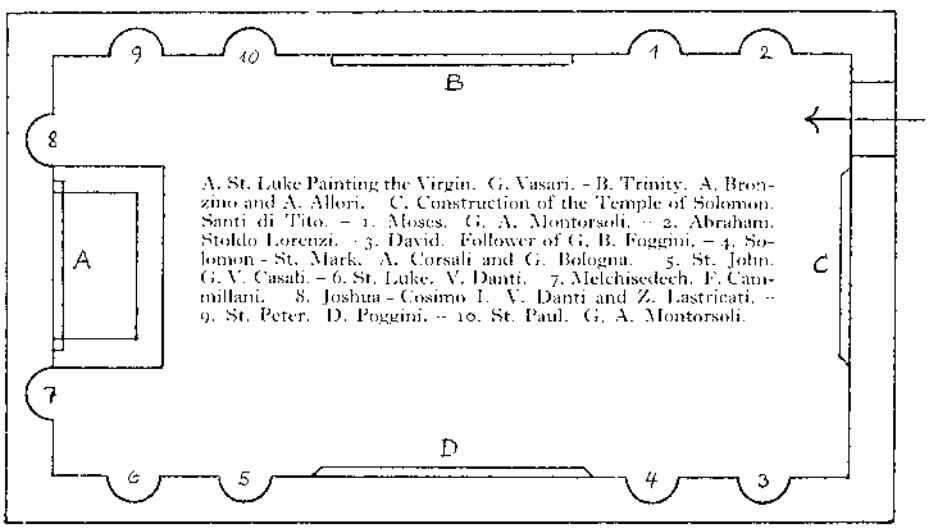


Fig. IV.17. Cappella del Disegno, parete ovest

Fig. IV.18. Cappella del Disegno, parete sud







Figg. IV.19-21. Cappella del Disegno, progetto di Casali e Naldini, antica sistemazione e sistemazione attuale (da Summers 1969)

Fig. IV.22. Giorgio Vasari, *San Luca ritrae la Vergine*, 1570, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

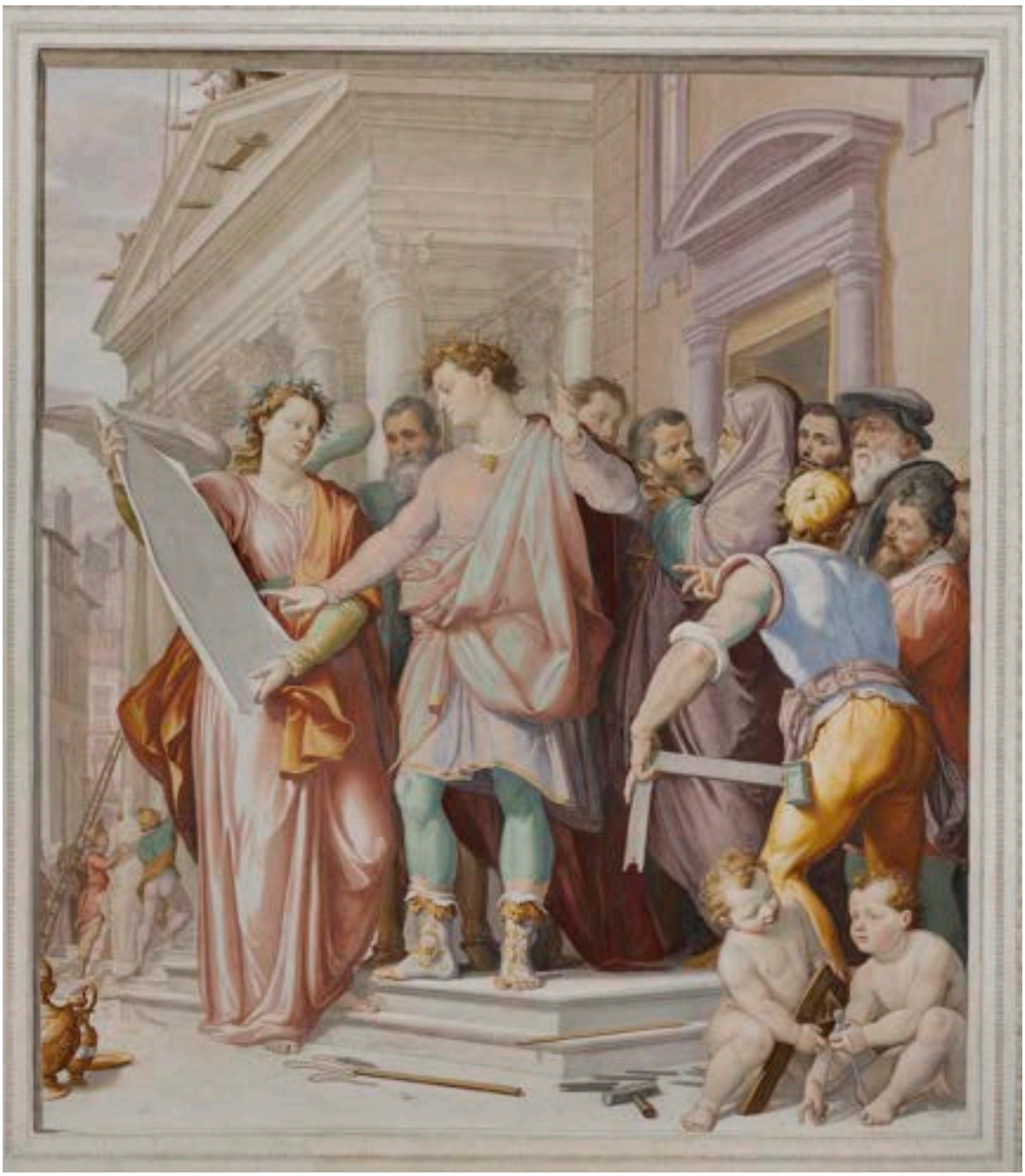


Fig. IV.23. Santi di Tito, *La costruzione del Tempio di Salomone*, 1571, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.24. Alessandro Allori (su disegno di Bronzino), *Trinità*, 1571, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Figg. IV.25-26. Giovan Angelo Montorsoli, *San Paolo, Mosè*, 1535, terracruda, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.27. Domenico Poggini, *San Pietro*, 1570, terra di Montelupo, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.28. Valerio Cioli, *San Giovanni*, 1570, terra di Montelupo, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.29. Valerio Cioli, *Allegoria della Scultura*, marmo, Firenze, Santa Croce, Tomba di Michelangelo

Fig. IV.30. Francesco Camilliani, *Melchisedec*, 1570, terra di Montelupo, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.31. Vincenzo Danti, *San Luca*, 1571, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.32. Zanobi Lastricati, *Giosuè*, 1571, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.33. Stoldo Lorenzi, *Abramo*, 1571-1572, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.34. Stoldo Lorenzi, *Angelo Annunciante*, *post* 1573, Milano, Santa Maria presso San Celso

Fig. IV.35. Giambologna e Andrea Corsali, *San Marco*, 1572-1573, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.37. Andrea Corsali, *San Marco (bozzetto),* terracotta, Roma, Accademia di San Luca

Fig. IV.36. *San Marco (da Giambologna*), incisione, 1574

Fig. IV.38. Giuseppe Salvetti, *David*, 1706-1719,
Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.39. Data di conclusione dei lavori all'altare maggiore, Lucca, Santa Maria dei Servi

Fig. IV.40. Giambologna, *Carità*, terracruda, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Figg. IV.41-42. Giovan Angelo Montorsoli,
Cristo Risorto, San Girolamo, 1560-1563,
marmo, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Fig. IV.43. Giovan Angelo Montorsoli (concluso da Casali), *San Giovanni Battista*, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Fig. IV.44. Giovan Vincenzo Casali, *Filippo Benizi*, 1573 circa, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Fig. IV.46. Giovan Vincenzo Casali? (concluso da Agostino Frisson), *Beato Lotaringo della Stufa*, 1667-1668, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Fig. IV.45. Giovan Vincenzo Casali? (concluso da Alessandro Malvisti), *Vergine Maria*, 1666, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, coro

Fig. IV.47. Plasticatore toscano imitatore di Montorsoli, *Monumento funebre di Agostino Bonucci*, 1561-1563 circa, Arezzo, San Pier Piccolo

Fig. IV.48. Confronto tra gli angioletti di Casali, di Montorsoli e della tomba Bonucci

Fig. IV.51. Bottega di Montorsoli, *Busto di Giovan Battista Cavalcanti*, Firenze, Santo Spirito

Fig. IV.50. Giovan Angelo Montorsoli, *Busto di Tommaso Cavalcanti*, Firenze, Santo Spirito

Fig. IV.49. Plasticatore toscano, *Busto di Agostino Bonucci*, Arezzo, San Pier Piccolo

Figg. IV.52-53. Giovan Angelo Lottini, *Filippo Benizi, Bonaventura Bonaccorsi*, Pistoia, Santissima Annunziata

Figg. IV.54-55. Giovan Battista Caccini, Gherardo Silvani, *San Pietro, San Paolo*, marmo, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. IV.57. *Pietà*, terracotta dipinta, Monte Senario

Fig. IV.56. Giovan Angelo Lottini (attr.), *Pietà*, terracotta dipinta, *ante* 1600, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. IV.58. Confronto tra volti di Lottini

Fig. IV.59. Giovan Angelo Lottini (attr.), *Dio Padre*, terracotta dipinta, *ante* 1600, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. IV.60. Giuseppe Salvetti, *Testa di santa Caterina da Siena*, 1713, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. IV.61. Giuseppe Salvetti, *Ritratto di Arrighetti*, 1705, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. IV.64. Giuseppe Salvetti (inv.), Cosimo Mogalli (sculp.), *Ritratto di Pietro Duprè*, 1700 circa

Fig. IV.62. Giuseppe Salvetti (?), *Busto di Giulio Arrighetti (?*), terracotta, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. IV.63. Giovanni Camillo Cateni o Giuseppe Salvetti?, *Immacolata*, gesso, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. IV.65. *San Carlo Borromeo*, inizio del XVIII secolo, marmo, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Monocromo	Cecchi 2009	Giovannetti 2009	Baroni, Meijers 2015	Massoni, proposte
Conversione di san Paolo	Non si esprime	Ambito di Pietro Candido	Jacopo Zucchi?	Sebastiano Marsili
Incontro tra Abramo e Melchisedec	Giovanni Fedini	Giovanni Fedini	Giovanni Fedini	Giovanni Fedini
Abramo e i tre angeli	Francesco Coscia?	Stesso autore della Visione petrina	Giovanni Maria Butteri?	Lorenzo Vaiani detto Sciorina
Salomone e la regina di Saba	Peggior artista della compagine	Qualità assai mediocre	Pesantemente ridipinto nell'Ottocento	Pittore mediocre
San Pietro ha la visione dei cibi impuri	Pietro Candido?	Stesso autore di Abramo e i tre angeli	Pietro Candido (attribuito)	Lorenzo Vaiani detto Sciorina
Giosuè vince gli Ammoniti	Buona mano	Pietro Candido	Alessandro Fei	Pietro Candido
Visione di san Giovanni in Patmos	Anonimo	Alessandro Fei	Giovanni Stradano su disegno di Bartolomeo Traballesi	Giovanni Battista Naldini
Trascinamento del corpo di san Marco	Giovanni Battista Naldini	Qualità straordinaria	Alessandro Fei	Giovanni Battista Naldini
Vocazione di san Matteo	Giovanni Battista Naldini	Qualità straordinaria	Giovanni Battista Naldini o Francesco Coscia	Alessandro Fei
Predica di san Luca	Difficile attribuzione	Alessandro Fei	Ignoto	Alessandro Fei
Cacciata di David	Federico Sustris	Pietro Candido	Federico Sustris	Federico Sustris
Passaggio del mar Rosso	Buona qualità	Qualità straordinaria	Giovanni Battista Naldini (attribuito)	Giovanni Maria Butteri

Fig. IV.66. Tabella di proposte attributive per i monocromi della Cappella del Disegno

Fig. IV.67. Giovanni Fedini, *Incontro tra Abramo e Melchisedec*, 1570, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.68. Giovanni Fedini, *L'anello di Policrate di Samo*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo

Fig. IV.69. Pietro Candido, *Giosuè sconfigge gli Ammoniti*, 1569, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.70. Pietro Candido, *Bacco, Cerere e Pomona*, Münich, Bavarian State Painting Collections

Fig. IV.71. Pietro Candido, *Sepoltura di Cristo*, Firenze, Certosa del Galluzzo

Fig. IV.72. Friedrich Sustris, *Cacciata di Davide*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.73. Friedrich Sustris, *Circoncisione*, Münich, Alte Pinakotek

Fig. IV.74. Sebastiano Marsili, *Conversione di san Paolo*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.75. Sebastiano Marsili, *Atalanta e Ippomene*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo

Fig. IV.76. Lorenzo Vaiani, *Visione petrina dei cibi impuri*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.78. Lorenzo Vaiani, *Adorazione dei pastori*, Firenze, Santa Felicita

Fig. IV.77. Lorenzo Vaiani, *Abramo e i tre angeli*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.79. Lorenzo Vaiani, *Ercole sconfigge l'idra*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo

Fig. IV.80. *Salomone e la regina di Saba*,
Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.81. Giovanni Maria Butteri, *Passaggio del Mar Rosso*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.82. Giovanni Maria Butteri, *Scoperta del vetro (bozzetto)*, New York, Metropolitan Museum of Art

Figg. IV.83-84. Alessandro Fei, *Vocazione di san Matteo, Predica di san Luca*, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Figg. IV.85-86. Giovan Battista Naldini, *Martirio di san Marco, Visione di san Giovanni,* Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.87. Alessandro Fei, *L'oreficeria*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo

Fig. IV.88. Alessandro Fei, *Papa Clemente XI somministra l'Eucarestia,* Campi Bisenzio*,* Santo Stefano

Fig. IV.89. Alessandro Fei, *Assunta e santi*, Pistoia, Santa Maria delle Grazie

Fig. IV.91. Giovan Battista Naldini, *Visione di san Giovanni*, Oxford, Christ Church Picture Gallery

Fig. IV.90. Giovan Battista Naldini, *Monocromi*, affresco, Roma, Trinità dei Monti

Fig. IV.92. Silvio Cosini, *Candelabro*, marmo, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Nuova

Fig. IV.91. *Candelabro e partitura decorativa*, legno dipinto, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Fig. IV.93. *Strumenti di lavoro e di liturgia*, pittura su intonaco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Disegno

Illustrazioni capitolo 5

Fig. V.1. *Sette Fondatori*, *post* 1694, tempera (?) su tavola, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella del Capitolo

Fig. V.2. Ventura di Moro, *Sant'Antonio abate e committenti davanti alla Madonna col Bambino*, tempera su tavola, mercato antiquario

Fig. V.3. Vincenzio Borghini, *Arco della Religione,* BNCF, Magl., f. 77v

Fig. V.4. Maso da San Friano, *Bozzetto per l'Arco della Religione*, Paris, Louvre, Départment des Arts Graphiques

Fig. V.5. Santi di Tito, *Cena in casa del Fariseo*, affresco, 1571, Firenze, Santissima Annunziata, Refettorio

Fig. V.6. *I Sette Fondatori ricevono dalla Vergine l'abito*, dettaglio a luce radente della *Cena* di Santi di Tito

Figg. V.7-8. Scipione Stradano (attr.), *Mater Dolorosa, Incoronazione di spine*, 1573 circa, pittura murale, Firenze, Santissima Annunziata, Armadio delle reliquie

Fig. V.9. Scipione Stradano (attr.), *Conficcagione*, 1573 circa, pittura murale, Firenze, Santissima Annunziata, Armadio delle reliquie

Fig. V.10. Simone Ferri, *Soffitto decorato*, 1583 circa, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata, Armadio delle reliquie

Figg. V.11-12. Simone Ferri, *Dio Padre e teoria di santi*, 1583 circa, pittura murale, Firenze, Santissima Annunziata, Armadio delle reliquie

Fig. V.13. *Peducci*, Firenze, Santissima Annunziata, Armadio delle reliquie

Fig. V.14. *Sette Fondatori e Filippo Benizi*, dettaglio absidiola

Fig. V.15. Giovanni e Scipione Stradano, *Sant'Anna metterza e santi*, 1592, olio su tavola, Prato, Sant'Anna in Mercatale

Fig. V.16. Giovanni Stradano, *Cacciatori di uccelli*, 1570 circa, olio su tavola, collezione privata

Fig. V.17. Simone Ferri, *Madonna col Bambino e santi*, 1580 circa, olio su tela, Colle Val d'Elsa, Museo Diocesano, già Palazzo dei Priori

Fig. V.18. Antonio Tempesta, *I Sette Fondatori ascendono a Monte Senario,* in *Vita B. Philippi Benicii*, Roma 1591, Roma, AGOSM, Annalistica, B, filza 2, 9

Fig. V.19. Girolamo Rossi, *Sette Fondatori*, *ante* 1614, olio su tela, Brescia, Sant'Alessandro

Fig. V.20. Mätthaus Greuter, *Sette Fondatori*, in *Officia Propria festorum fratrum Ordinis Servorum b. M. Virginis*, Roma 1609, Roma, Biblioteca della Pontificia Facoltà Teologica Marianum

Fig. V.21. *Ex-libri*s di Arcangelo Giani

Fig. V.22. Paolo Guidotti, *Storie della Vergine*, 1593, affresco, Napoli, Santa Maria del Parto in Mergellina

Fig. V.28. Bernardino Poccetti, *Immacolata Concezione,* 1602, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella dell'Antella

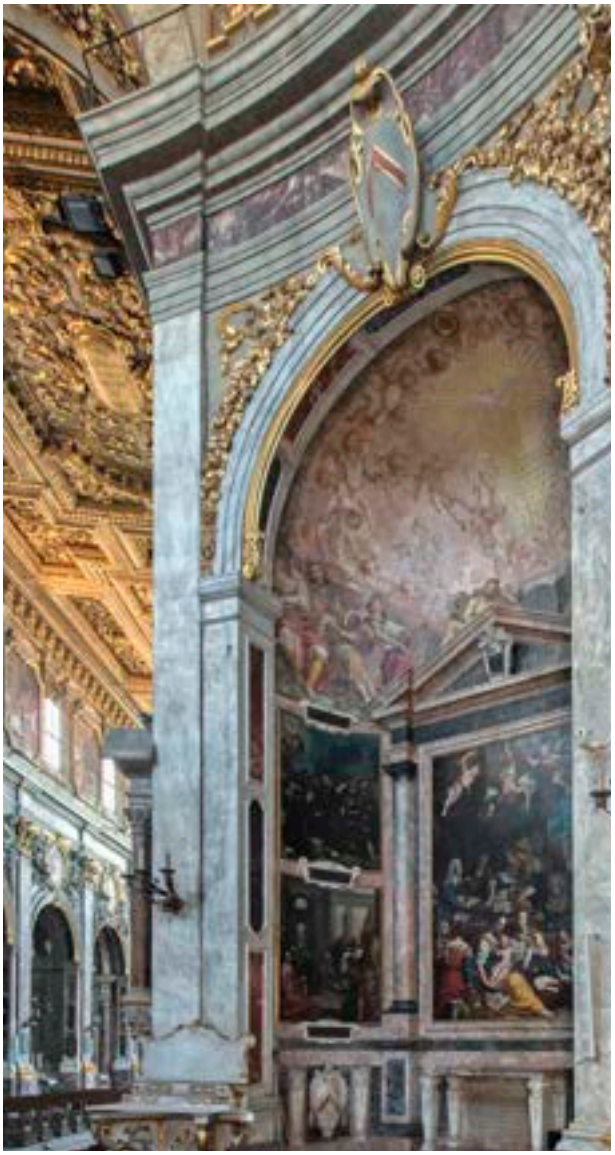


Fig. V.23. Veduta complessiva della Cappella Antella, 1602, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. V.25. Cristofano Allori, *Il beato Manetto risana uno storpio muto*, 1602, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella dell'Antella

Fig. V.27. Jacopo Ligozzi, *Papa Clemente IV conferisce al beato Manetto privilegi per l'Ordine*, 1602, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella dell'Antella

Fig. V.24. Domenico Passignano*, Elezione del beato Manetto a priore generale*, 1602, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella dell'Antella

Fig. V.26. Alessandro Allori, *I Sette ascendono a Monte Senario,* 1602, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella dell'Antella

Fig. V.29. Bernardino Poccetti, *Quattro Arcangeli*, 1598, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella della Madonna del Soccorso

Fig. V.30. Domenico Passignano, *Resurrezione di Cristo*, 1598, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata, Cappella della Madonna del Soccorso

Figg. V.31-32. Volta e insieme dell'Oratorio Pucci, 1608, Firenze, Santissima Annunziata

Figg. V.33-34. Bernardino Poccetti, *L'apparizione della Vergine e vocazione dei Sette Fondatori a ritirarsi dal mondo e fondare il nuovo Ordine* e *Il Volto della Annunziata dipinto da mano celeste*, 1601-1602, affresco, Pistoia, Santissima Annunziata, chiostro

Figg. V.35-36. Bernardino Poccetti, *Il vescovo di Firenze assegna al nuovo ordine la regola di S. Agostino* e *I Sette si ritirano a villa Camarzia*, 1604-1612, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Fig. V.37. Bernardino Poccetti, *Fondazione dell'eremo di Monte Senario*, 1604-1612, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Fig. V.38. Ventura Salimbeni, *Ampliamento di Santa Maria di Cafaggio*, 1606-1608, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Fig. V.39. Ventura Salimbeni, *Visione di Filippo Benizi*, 1606-1608, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Fig. V.42. Matteo Rosselli, *Manetto alla presenza del re di Francia*, 1614-1618, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Figg. V.40-41. Donato Mascagni, *Posa della prima pietra di Santa Maria di Cafaggio* e *Scoprimento della Nunziata*, 1612-1614, affresco, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Figg. V.43-44. *Angelo Maria Montorsoli* e *Mariano Salvini*, 1617 circa, pittura murale, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro grande

Fig. V.46. Donato Mascagni, *Salita al Calvario*, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. V.45. Donato Mascagni, *Angelo* e *Nunziata*, olio su tavola, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. V.47. Donato Mascagni, *Scoprimento della Nunziata*, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. V.48. Jacques Callot (da Donato Mascagni), *Scoprimento della Nunziata*, in *Miracoli scelti della SS. Nunziata,* Firenze 1619

Fig. V.49. Donato Mascagni, *Angelo Montorsoli*, 1622 circa, olio su tela, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. V.51. Diodato Mando (da), *Angelo Montorsoli*, 1621, olio su lavagna, Roma, San Marcello

Fig. V.50. Donato Mascagni, *Angelo Montorsoli eletto priore generale*, 1634-1636, olio su tela, Firenze, Sette Santi

Fig. V.52. Mätthaus Greuter, *Madonna della Misericordia*, in *Cathalogus beatorum*, Roma 1616, Roma, AGOSM

Fig. V.53. *Madonna col Bambino* (policromia di Angelo di Lorentino, 1519), 1265 circa, legno policromo, Arezzo, Duomo

Fig. V.54. Alessandro Brunelli, *Miracolo di Arezzo* (dettaglio), 1613, olio su tela, Città della Pieve, Santa Maria dei Servi

Fig. V.55. *Madonna della Santoreggia*, pittura murale, Montepulciano, Santa Maria dei Servi

Fig. V.56. Giovanni Bianchi o Girolamo Mirola, *Madonna della Ghiara*, affresco, Reggio, Madonna della Ghiara

Fig. V.57. Lelio Orsi, *Madonna della Ghiara*, disegno, 1569, Reggio Emilia, Madonna della Ghiara, convento

Fig. V.58. Giovanni da Piamonte, *Madonna col Bambino e santi*, 1456, tempera su tavola, Città di Castello, Madonna delle Grazie

Fig. V.59. *Icona bizantina*, XV secolo, Udine, Madonna delle Grazie

Fig. V.60. *Madonna col Bambino*, fine del XV secolo, pittura murale, Casalmaggiore, Santuario della Fontana

Fig. V.61. *Madonna*, pittura murale, Roma, Santa Maria in Via

Fig. V.62. *Madonna in adorazione del Bambino*, Legoli, Santa Maria delle Grazie

Fig. V.63. *Madonna col Bambino e santo*, pittura murale, Sieti, Santa Maria del Paradiso

Fig. V.64. *Madonna col Bambino*, pittura murale, Locate Triulzi, Santuario della Fontana

Fig. V.65. Donatello, *Crocifisso*, Padova, Santa Maria dei Servi

Fig. V.66. Rinaldino di Francia, *Madonna col Bambino*, Padova, Santa Maria dei Servi

Fig. V.67. Giovan Angelo del Maino, *San Rocco*, 1534, legno policromo, Piacenza, Sant'Anna

Fig. V.68. Pietro Paolo Sensini, *Filippo Benizi*, Todi, San Francesco, convento (già convento di San Marco)

Fig. V.69. *Sandali di Filippo Benizi*, Todi, San Francesco, convento (già convento di San Marco)

Fig. V.70. Antonio Tempesta, *Miracolo dei sandali di Filippo Benizi*, Paris, Academie des Beaux-Arts

Fig. V.71. Pietro Paolo Sensini, *Miracolo dei sandali di Filippo Benizi*, Todi, San Francesco, convento (già convento di San Marco)

Fig. V.72. Sandro di Lorenzo, *Filippo Benizi*, 1521, terracruda, Firenze, Santissima Annunziata

Fig. V.73. Argentiere fiorentino, *Busto-reliquiario*, Firenze, Santissima Annunziata, convento

Fig. V.74. Antonio Andrini, *Ritratti di beati Servi di Maria*, inizio del XVII secolo, pittura murale, Roma, San Marcello al Corso, convento