

Una galleria dell'arte fiorentina: la cappella Mancini in San Giovanni dei Fiorentini a Roma

Jasmin Mersmann

Agli occhi dell'erudito Francesco Bocchi, Firenze non è solo “senza pari” per il suo patrimonio artistico, ma “da Fiorenza per lo più si prende regola, & legge”.¹ Sottolinea lo stesso autore che “... se le più pregiate bellezze di Venezia, & le maggior meraviglie di Roma si considerano [...], si troverrà esser vero, come per lo più da artefici fiorentini sono state fabbricate ...”.² Quando Bocchi scrisse queste righe, i suoi connazionali a Roma avevano già ingaggiato l'architetto lombardo Giacomo della Porta per la costruzione della chiesa nazionale, lasciandosi sfuggire “una bellissima occasione”, come afferma Vasari: lo storiografo e artista fiorentino si riferisce alla mancata realizzazione dei progetti che Michelangelo presentò nel 1559.³ Tuttavia, i fiorentini conservarono uno dei disegni costruttivi di Michelangelo nel vicino Oratorio “per essere cosa degna da vedersi”.⁴

La costruzione di San Giovanni dei Fiorentini, secondo Suzan Germond, era il risultato di una serie di compromessi tra il possibile e il fattibile, ma anche tra le aspirazioni diverse per una chiesa nazionale che fosse rappresentativa e funzionale allo stesso tempo.⁵ Sull'architettura della chiesa vi sono numerose analisi, mentre minore attenzione è stata dedicata finora alla decorazione e arredo interni.⁶ Nel saggio proverò a colmare parzialmente questa lacuna, presentando alcune riflessioni sulla cappella Mancini. La cappella, allestita nel 1599, è di particolare importanza perché si presta bene a un'analisi di motivi rappresentati che tenga conto dei presupposti religiosi, artistici e politico-religiosi. Ancora oggi l'ambiente conserva integra la sua decorazione, fatta di affreschi, di marmi, di stucchi e di tre dipinti realizzati dagli artisti fiorentini Santi di Tito, Lodovico Cardi detto Cigoli e da Domenico Cresti detto Passignano. La cappella non era semplicemente il luogo dell'autorappresentazione e della memoria del suo fondatore, Girolamo Mancini. La decorazione assume per noi un triplice interesse: può considerarsi infatti un commento al complicato sviluppo della costruzione della chiesa nazionale, un contributo alla discussione sulle diverse traduzioni della Bibbia e, infine, un'esposizione dell'arte fiorentina del tempo a Roma.

Il cantiere nel rione Ponte

Come noto, il primo progetto di una chiesa nazionale si data al 1508, quando per la costruzione di via Giulia fu distrutto l'oratorio di San Pantaleo utilizzato dalla Confraternita della Pietà, un'istituzione nata nel 1448 per soccorrere i conazionali afflitti dal morbo della peste.⁷ La costruzione della chiesa nazionale iniziò effettivamente solo con il papa Leone X. Durante il suo pontificato il primato economico e finanziario della nazione fiorentina si rafforzò ulteriormente, come si consolidò anche la sua presenza nel rione Ponte, dove *mercatores romanam curiam sequentes* fiorentini abitavano, esercitavano la loro attività di banco e svolgevano le loro imprese commerciali.⁸ Nel 1515 Leone X istituì il Consolato dei fiorentini; tre anni dopo fu indetto il celebre concorso per la chiesa.⁹ Secondo Vasari, Leone X de' Medici desiderava un edificio che superasse tutte le altre chiese nazionali per magnificenza, grandezza, spesa e decorazione:

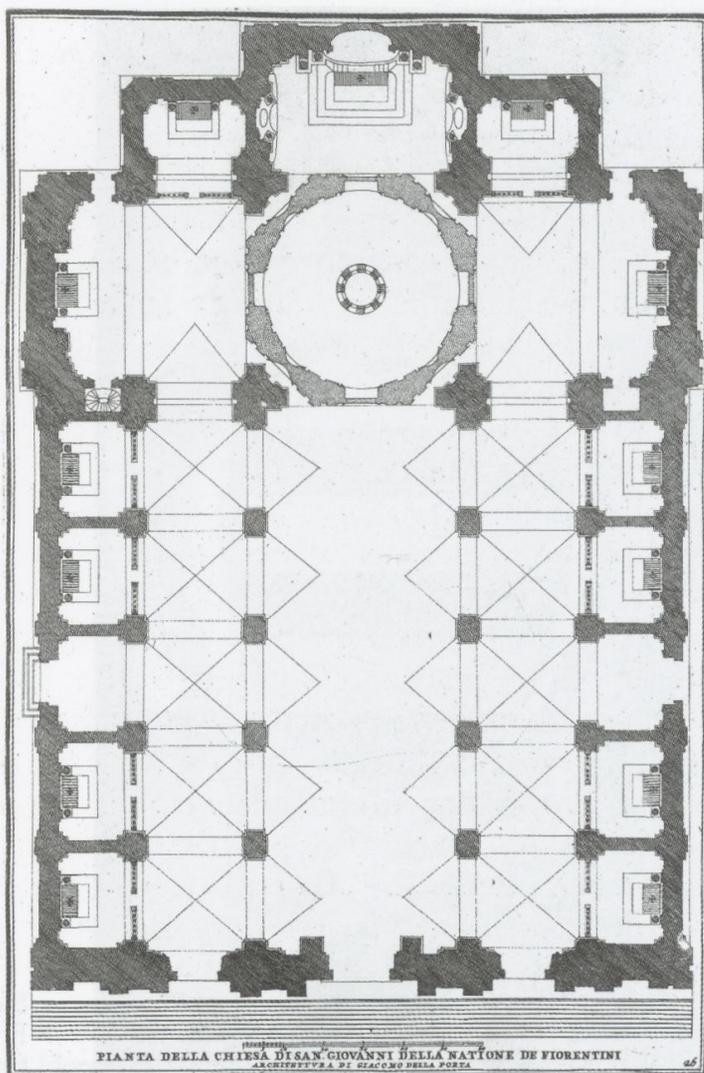
“Essendosi in questo tempo, col favore di papa Leone, levato sù la nazione fiorentina a concorrenza de' Tedeschi e delli Spagnuoli e de' Franzesi, i quali avevano chi finito e chi cominciato in Roma le chiese delle loro nazioni, e quelle fatte adornare, e cominciate a ufiziare solennemente, aveva chiesto di poter fare ancor essa una chiesa [...] la quale per magnificenza, grandezza, spesa, ornamenti e disegno, quelle di tutte l'altre nazioni avanzasse.”¹⁰

Tra i progetti presentati da Baldassarre Peruzzi, Raffaello, Antonio da Sangallo il giovane e Jacopo Sansovino, secondo Vasari il papa preferì quello di Sansovino: una costruzione a pianta centrica, simile alla pianta posta dal Serlio nel *Secondo Libro di architettura*.¹¹ Manuela Morresi ha, da ultimo, suggerito di individuare il progetto del Sansovino in alcuni fogli conservati all'Albertina.¹² Nel 1519 l'arcivescovo fiorentino Giulio de' Medici fece posare la prima pietra, ma due anni più tardi Sansovino fu sostituito da Antonio da Sangallo che presentò un progetto a pianta basilicale. I lavori furono continuamente interrotti sia per la morte di Leone X che per il Sacco di Roma. Grazie all'intervento di Cosimo I, sotto il pontificato di papa Pio IV de' Medici, i fiorentini chiesero a Michelangelo di presentare un progetto, ma anche questa volta si verificarono dei problemi che causarono l'interruzione dei lavori.¹³ Una delle componenti fondamentali per il protrarsi dei lavori fu la scarsa disponibilità finanziaria di cui si disponeva per la fabbrica. Sia il Consolato che la Confraternita della Pietà cercarono più volte di incitare la loro città d'origine con lettere di supplica a finanziare il progetto. A marzo del 1583 fu presentato un elenco con i sostenitori del progetto, in cui figurava tra i primi Ferdinando de' Medici.¹⁴ Il 'provveditore alla fabbrica' entrò in contatto con Giacomo della Porta e quest'ultimo progettò un'aula a cinque campate e tre navate sulle fondamenta di Sangallo. I lavori proseguirono senza interruzioni fino alla volta dell'aula quando vennero a mancare ancora una volta 8000 scudi. Per questo, nell'agosto del 1584 i 105 membri della nazione decisero di riunirsi per cercare nuovi finanziamenti. I “capi di casa, banchi e fondachi” avrebbero dovuto così donare 40 scudi all'anno per ottenere il giuspatronato sulle cappelle laterali (fig. 1).¹⁵ Si mise ai voti per stabilire a chi assegnare le cappelle e la maggioranza (l'85%)

decise di assegnarle solo ai fiorentini.¹⁶ Con questi soldi si riuscì a finanziare gli ultimi lavori per il transetto. La cartina di Roma di Antonio Tempesta mostra la situazione del 1593, l'anno in cui i lavori della navata furono interrotti ancora una volta. Nel 1598 fu poi chiamato Carlo Maderno che nel 1612 completò il coro, il tetto della navata e due anni più tardi anche la cupola.¹⁷

La cappella Mancini

I primi committenti ad avere il giuspatronato sulle cappelle di San Giovanni dei Fiorentini erano tutti membri del Consolato dei fiorentini o della Compagnia della Pietà. Possedere una cappella nella chiesa nazionale assicurava il prestigio sociale e la *memoria*.¹⁸ La maggior parte delle cappelle sono dedicate ai santi patroni dei loro fondatori. La prima in ordine cronologico è la cappella di Francesco Scarlatti, che nel 1586 fu dedicata a San Francesco; nel 1590 seguì Antonio Benozzi che dedicò una cappella a Sant'Antonio abate, mentre la famiglia Cavalcanti scelse un tema mariano.¹⁹ Nel 1593 i fratelli Duccio di Baldassare e Girolamo Mancini, per volontà del testamento dello zio Girolamo di Duccio Mancini, morto nel 1589, ottennero il diritto di patronato su una



1. Pianta della Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Domenico de Rossi, Studio d'Architettura Civile, III, 1721, f. 26

cappella battesimale che fu dedicata a San Girolamo (fig 2).²⁰ Il testatore, un commerciante fiorentino, si era occupato più volte dei finanziamenti e dell'amministrazione della chiesa nazionale e aveva ricoperto la carica di console nel 1577. Sei anni più tardi fu nella cerchia di coloro esortati a contribuire alla fabbrica della chiesa "secondo il grado et possibilità sua".²¹ Lo stemma di famiglia con le travi dorate e nere è visibile non solo alla sommità dell'arco di trionfo all'entrata della cappella, ma anche ai lati dell'altare (fig. 3).²² Anche se la decorazione fastosa attesta il rilievo della famiglia Mancini in seno alla comunità, non ci sono quasi informazioni su Girolamo o sugli altri membri della famiglia. Ritengo che sarebbe opportuno indagare il possibile collegamento con la cerchia del cardinale Alessandro de' Medici.²³

La decisione di riservare il giuspatronato ai membri della nazione sembra aver creato il tacito accordo di affidare anche la decorazione delle cappelle ad artisti fiorentini. Cosa che si verificò quasi sempre.²⁴ San Giovanni dei Fiorentini, per citare le parole di Luigi Salerno, costituisce infatti "un vero e proprio museo dell'arte toscana" a Roma.²⁵ Ciò vale soprattutto per la cappella Mancini che come detto conserva tre quadri di Santi di Tito, di Cigoli e di Passignano, i principali artisti fiorentini del momento.



2. Stemma della famiglia Mancini, circa 1599.
Roma, San Giovanni dei Fiorentini,
Cappella Mancini

La scelta dei committenti ricadde sui principali rappresentanti della pittura controriformata di cui Santi di Tito fu il “protagonista assoluto [...] in terra toscana”, aderendo ai dettami del Concilio di Trento, e riportando la pittura su un binario di chiarezza e di affettività, dopo la fase manierista.²⁶ Cigoli e Passignano, entrambi nati nel 1559, appartenevano alla nuova generazione, erano membri dell’Accademia del Disegno e le loro opere avevano già riscosso un certo successo.²⁷ Baldinucci considera Cigoli uno dei successori di Michelangelo, ma non lo definisce un semplice imitatore, bensì un artista che intraprende una “via diversa”, capace di unire “ottimo disegno” con “ottimo colorito”.²⁸ Passignano era passato per le botteghe di Girolamo Macchietti e di Giovan Battista Naldini, ed era stato allievo di Federico Zuccari con cui nel 1579 si era già recato a Roma. Accompagnò poi il maestro a Venezia, quando egli dovette abbandonare Roma in seguito alle vicende giudiziarie causate dalla *Porta Virtutis*, realizzata con l’aiuto dello stesso Passignano.²⁹ Questo soggiorno nella Serenissima influenzò molto lo stile di Passignano e ciò si manifesta non da ultimo nel cromatismo del dipinto della cappella Mancini. Fino a quel momento, Cigoli e Santi di Tito non si erano mai recati a Roma; ma, a seguito dell’allestimento della cappella, tutti e tre diventarono famosi in città.³⁰



3. Cappella Mancini. Roma, San Giovanni dei Fiorentini

Considerando che la cappella Mancini esponeva le opere della corrente artistica fiorentina più attuale, poteva essere considerata al pari di una galleria d'arte. La scelta di decorare le tre pareti della cappella con dipinti su tavola fu una novità a Roma – dove fino ad allora si era sempre ricorso alla tecnica dell'affresco – che permetteva di far eseguire le opere a Firenze e portarle nell'Urbe solo una volta terminate. Benché dettata da motivi pratici nel caso dei fiorentini, la nuova tipologia decorativa ebbe successo e fu in seguito applicata anche in altre cappelle, come ad esempio, utilizzando in questo caso tele come supporto, nella Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi.³¹ Giovanni Battista Cardi, nipote e biografo di Cigoli, ricorda che i quadri commissionati dai Mancini, prima di essere trasportati a Roma, furono esposti nel Chiostro della SS. Annunziata a Firenze (dove dal 1563 si riuniva la Compagnia di San Luca), il che mostra che l'allestimento della cappella non ebbe semplicemente un carattere privato, importante esclusivamente per la famiglia committente, bensì assunse un preciso significato artistico-politico.³²

I dipinti riprendono tre diversi aspetti della vita di San Girolamo: la pala d'altare di Santi di Tito raffigura il santo nelle vesti di penitente, il dipinto laterale di Passignano lo rappresenta come committente d'architettura, mentre il *pendant* di Cigoli lo mostra come il traduttore della Bibbia.³³ Il collegamento implicito della *vita activa* alla *vita contemplativa* si riferisce ovviamente alla coscienza del fondatore. San Girolamo infatti (venerato soprattutto da Filippo Neri, rettore della chiesa nazionale dal 1564 al 1575) si prestava come figura di riferimento di quei fiorentini che cercavano di unire l'impegno politico ed economico con l'istruzione e la devozione.³⁴ Nella cappella Scarlatti, situata nella navata sinistra, è stato adottato un simile schema di allestimento: il quadro d'altare rappresenta *San Francesco in adorazione della croce*, quindi un tema meditativo, mentre gli affreschi laterali raffigurano scene della vita del santo.³⁵

I primi schizzi di Cigoli per il quadro della cappella Mancini sembrano risalire al 1595. Quattro anni più tardi, mentre Carlo Maderno stava costruendo la navata, i dipinti erano pronti per essere inseriti nella cornice di stucco.³⁶ Il fatto che due fogli di Cigoli contengano anche due schizzi per il soggetto di Passignano, può far pensare che sia stato indetto un concorso per il completamento dei dipinti o forse che il Cardi, per mancanza di tempo, abbia ceduto il lavoro a Passignano.³⁷ A conferma di quest'ultima tesi, Cigoli creò i dipinti come *pendant*: in uno di essi, infatti, il committente si curva per vedere la pianta della costruzione, esattamente come San Girolamo è chinato sui libri. Sopra ai dipinti laterali si trovano degli ovali con raffigurazioni allegoriche dell'Antico e del Nuovo Testamento in cornici di stucco.³⁸ Gli affreschi della volta si riferiscono alle corrispettive tele sottostanti: nella chiave della volta San Girolamo si libra in Gloria e porge al Papa la sua traduzione della Vulgata, mentre nel già citato affresco di sinistra un papa (forse Leone X) è raffigurato in un cantiere.



4. Domenico Cresti, detto il Passignano, *San Girolamo e Santa Paola costruiscono un monastero*, 1599. Roma, San Giovanni dei Fiorentini, Cappella Mancini



5. Stefano Pieri (attr.), *Un architetto (Michelangelo?) presenta la pianta di una chiesa*, circa 1599. Roma, Cappella Mancini, San Giovanni dei Fiorentini

San Girolamo costruttore

Entrando nella cappella Mancini, si è subito attratti dal dipinto di Passignano che raffigura a sinistra un muratore con la schiena nuda impegnato nella costruzione di una colonna insieme a un altro uomo, mentre un terzo personaggio sta salendo su una scala (fig. 4).³⁹ Al centro dell'immagine San Girolamo, rappresentato con le vesti cardinalizie, fa visita al cantiere, mentre nello sfondo s'innalza una chiesa bianca e raggianti. Chi conosce la vita del santo riconoscerà qui la raffigurazione della costruzione di due conventi a Betlemme fatti edificare dalla nobildonna romana santa Paola e da sua figlia Giulia Eustochio, entrambe raffigurate accanto a Girolamo. Inoltre quanti avessero assistito all'affissione del dipinto di Passignano nella chiesa nazionale, non ancora finita, avrebbero potuto cogliere un'allusione alla lunga e complicata vicenda di San Giovanni dei Fiorentini.⁴⁰ Il collegamento tra la chiesa raffigurata da Passignano e la chiesa nazionale è ribadito anche dal personaggio, sul lato destro del dipinto, vestito con abiti del tempo, che cerca di intrufolarsi nel

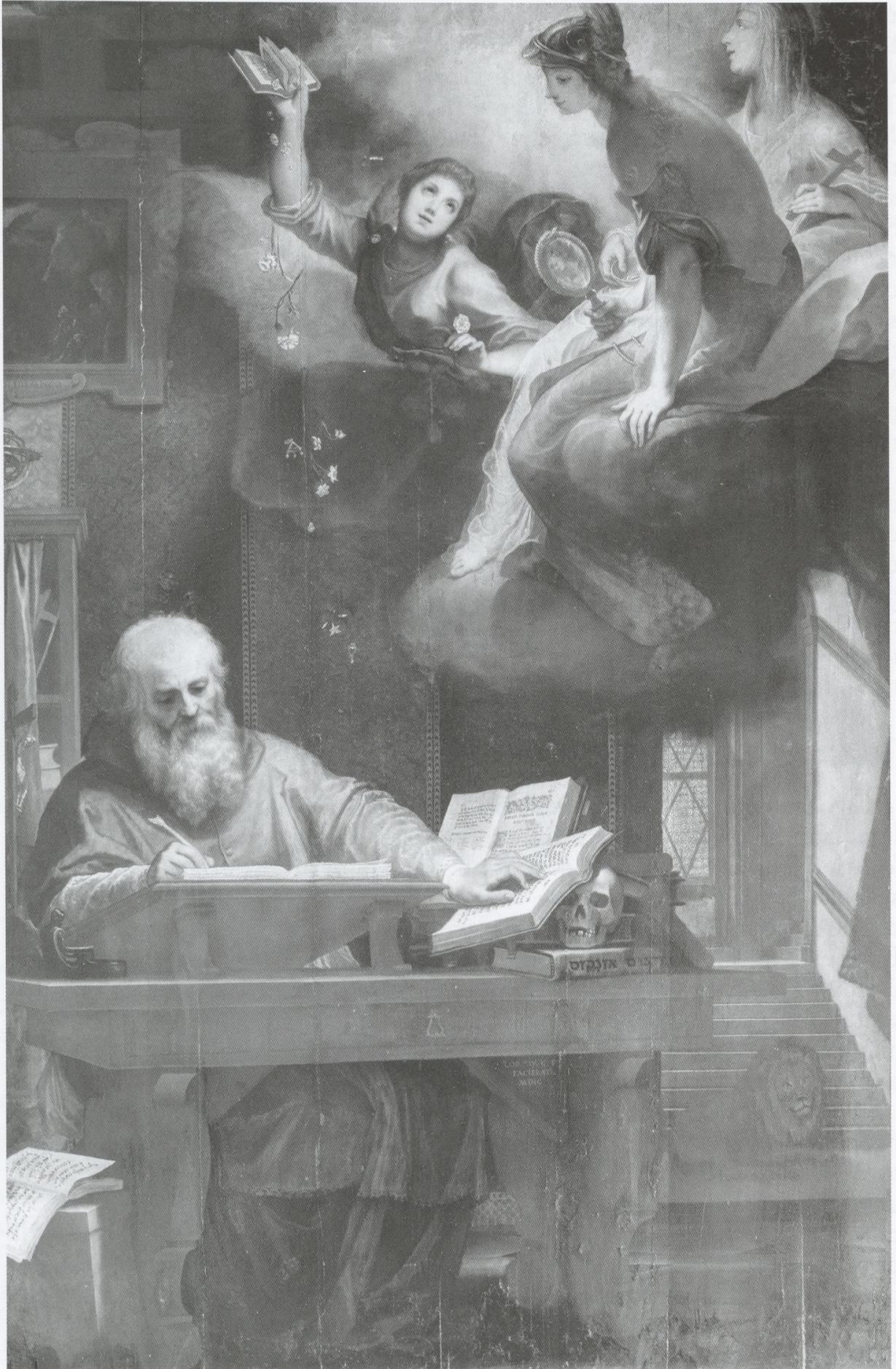
cantiere di Betlemme. Dobbiamo credere che questo gentiluomo – infatti l'unico personaggio rivolto verso l'osservatore – sia il committente della cappella.⁴¹ Anna Matteoli invece ipotizza che si tratti di un ritratto di Santi di Tito.⁴² Il fatto che entrambe le ipotesi (cioè l'identificazione dell'uomo come Mancini o come Santi di Tito) siano plausibili, è rivelatore, giacché la cappella, non assolve soltanto il ruolo di luogo di sepoltura, ma soprattutto quello di spazio espositivo di arte fiorentina. L'affresco nella volta a botte, assegnato a Stefano Pieri (un discepolo di Zuccari), sopra al dipinto di Passignano, sembra ricordare il ruolo di Michelangelo durante il progetto di costruzione della chiesa (fig. 5).⁴³ Compare infatti un architetto dai tratti marcati, in atto di presentare il disegno di un progetto, davanti alla facciata di una chiesa che potrebbe essere o l'antico San Pietro oppure la chiesa nazionale.⁴⁴ Rimandare a Michelangelo in questo contesto – e ricordiamo che egli aveva anche partecipato al progetto della chiesa nazionale – potrebbe essere un modo per sottolineare il primato dell'arte fiorentina nell'ambiente artistico romano.⁴⁵

Di fronte alla raffigurazione di *San Girolamo a Betlemme*, Cigoli pone il padre della chiesa che traduce la Bibbia. Più che un aspetto della vita del santo, questo dipinto può essere letto come un commento alle accese discussioni di quegli anni sulla legittimità delle diverse traduzioni della Bibbia. La rappresentazione di *San Girolamo traduttore* ci offre l'opportunità di analizzare il motivo della traduzione considerando quattro aspetti: l'iconografia, la discussione del tempo relativa al problema della Vulgata, l'ideale dell'artista della controriforma come 'traduttore', e infine la 'traduzione' dello stile fiorentino a Roma.

San Girolamo traduttore

Cigoli raffigura San Girolamo come un vecchio scienziato nel suo studio, illuminato da una luce divina (fig. 6).⁴⁶ Assorto nel suo lavoro, non nota né chi lo osserva né le figure femminili che librano su di lui. In primo piano su uno sgabello c'è il manoscritto della Vulgata aperta con il prologo del Vangelo secondo Giovanni: "In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum ...". Il codice ben leggibile funge da dettaglio emblematico: il dipinto fa riferimento al lavoro sui testi. Il processo della traduzione diventa visibile nel gesto: con la mano sinistra San Girolamo segue il testo su un libro, mentre con la destra scrive, ispirato dalla luce che gli illumina la fronte e aiutato dai libri che lo circondano.

Quest'immagine potrebbe essere considerata come un emblema della pittura della Controriforma dato che, come afferma Giovanni Andrea Gilio, "Il pittore storico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura."⁴⁷ Ma il pittore è obbligato a riportare la verità: "non sia meno ubligato a mostrare la pura e semplice verità il pittore col pennello, che si faccia l'istorico con la penna."⁴⁸ Quest'affermazione è il *leitmotiv* della trattatistica post-tridentina che richiede dagli artisti innanzitutto il rispetto della *veritas historica*. Benché ritenuti importanti rappresentanti della pittura riformata, anche Passignano e Ci-



goli si concedono alcune libertà che prescindono dai nuovi dettami: entrambi raffigurano San Girolamo con l'abito da cardinale, un tipo di indumento che in realtà fu introdotto solo 700 anni dopo la sua morte.⁴⁹ Anche nell'allestimento dell'interno della cappella, Cigoli non rispetta fedelmente i parametri storici e geografici. Il corrimano di pietra serena alla parete vicino ai gradini è una reminiscenza dei palazzi fiorentini, il tavolo ricorda gli interni nord-alpini e potrebbero essere un omaggio a Dürer (fig. 7).⁵⁰ Le personificazioni delle virtù costituiscono una trasgressione contro il verosimile e il *decorum*.⁵¹ Queste dovrebbero convincere l'osservatore dell'integrità del traduttore e della legittimità della Vulgata. Lo scopo era probabilmente quello di dimostrare che, nel caso di San Girolamo, non valesse il proverbio *traduttore, traditore*.

La *Septuaginta* riprende il nome e la convalida dalla leggenda secondo la quale 72 traduttori indipendenti stilano lo stesso identico testo.⁵² Dalla concordanza dei testi si deduce un'influenza divina e quindi un consenso universale. Essendo un autore singolo, San Girolamo invece si trovò in una posizione difficile: nonostante in una lettera egli dichiarasse di essersi attenuto alla cosiddetta *hebraica veritas*, le sue traduzioni libere furono attaccate da molti umanisti, in particolare da Lorenzo Valla, da Johannes Reuchlin e da Erasmo da Rotterdam.⁵³ Lutero aveva dichiaratamente tradotto dal testo ebraico e greco, e anche Zwingli nel 1531 sottolinea, nella sua *Zürcher Bibel*, di aver tradotto fedelmente dal testo ebraico e da quello greco: "der ursprünglichen Ebraischen und Griechischen waarheyt nach auff's aller treuwlichst verteutschet".⁵⁴ Dopo la Riforma non circolavano solo le edizioni stampate con l'immagine di



6. Lodovico Cardi detto Cigoli, *San Girolamo traduce la Bibbia*, 1599. Roma, San Giovanni dei Fiorentini, Cappella Mancini

7. Albrecht Dürer, *San Girolamo nello studio*, 1514. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Lutero ispirato dalla colomba, negli anni '90 del Cinquecento c'erano anche le variazioni di Wolfgang Stuber delle incisioni di Dürer in cui a Lutero si sostituì San Girolamo nel suo studio.⁵⁵

La questione relativa alla traduzione legittima della Bibbia non si poneva soltanto per via della concorrenza del protestantesimo e delle lingue volgari (a Roma ne circolavano varie edizioni): costituiva anche un problema spinoso per la Chiesa. Nella sessione IV dell'8 aprile 1546, il Concilio di Trento dichiarò la Vulgata l'unica traduzione autentica ma contemporaneamente richiese una revisione.⁵⁶ A tale proposito Pio IV e Pio V istituirono delle commissioni, la seconda delle quali, la *Congregatio pro emendatione Bibliorum*, fu sciolta da Gregorio XIII. Quando Cigoli ricevette l'incarico del dipinto, la situazione si era ancora più inasprita: scontento della nuova commissione presieduta dal cardinale Antonio Carafa, Sisto V stesso aveva preso in mano il testo per modificarlo e a maggio del 1590 inviò una sospetta versione filologica ai principi cattolici d'Europa che però fu ritirata subito dopo la sua morte (dopo soli tre mesi).⁵⁷ Su consiglio di Bellarmino fu indetta da Gregorio XIV una nuova commissione sotto la guida del cardinale Marcantonio Colonna, che stilò un'edizione rettificata fatta pubblicare nel 1592 da Clemente VIII con il nome di *Sixto-Clementina*.⁵⁸ I committenti di Cigoli cercavano, evidentemente, di accreditare San Girolamo per mezzo della pittura. Giovanni Battista Cardi descrive il santo come "illuminato da tre Virtù Celesti, le quali [...] riflettano in esso concetti Divini ...", un'interpretazione che non poteva appellarsi solo all'invocazione dello spirito santo attraverso San Girolamo, ma anche all'attuale tentativo di legittimare gli errori della Vulgata nonostante l'ispirazione divina, o grazie ad essa.⁵⁹

L'artista come un altro San Girolamo

Il Cardi non attribuisce solo a San Girolamo, ma anche a Cigoli l'ispirazione divina: "tre Virtù Celesti [...] si come essendo dipinte dal Cigoli, in quello influirno potere che passò il termine delle forze humane, poiche per l'invenzione, disegno, e colorito piacque tanto, che messa nella Nonziata a mostra con l'altre due che andavano nella medesima cappella una fatta da Santi e l'altra dal Passignano, dove essendo giudicata la meglio, fu da molti disegnata ...".⁶⁰ Cigoli è definito da suo nipote un 'pittore cristiano'; il quale, secondo le parole di Gabriele Paleotti, doveva "col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina".⁶¹ Come la penna del traduttore, anche il pennello del pittore è guidato da Dio, assicurando così all'artefice una fama secolare. In questo modo l'artista diventa un altro San Girolamo che traduce un soggetto sacro in volgare o in un linguaggio universale ("un linguaggio comune").⁶² Negli stessi anni l'Accademia fiorentina iniziò a imporre il dialetto fiorentino come lingua italiana standard e ciò non poteva che aggiungere forza al dipinto.⁶³ Cigoli stesso era membro dell'Accademia Fiorentina e aderì più tardi anche dell'Accademia della Crusca, per la quale realizzò lo schizzo di una nuova impresa. Non si ha certezza di quale fosse, anche se probabilmente si trattava del mulino con il motto "Il più bel fior ne coglie" posta sul



8. Lodovico Cardi detto Cigoli, Disegno preparatorio. Firenze, Gabinetto del Disegno e delle Stampe degli Uffizi

frontespizio del Vocabolario degli Accademici della Crusca: così come dal grano si separa la pula, della lingua rimane solo l'idioma puro del toscano.⁶⁴

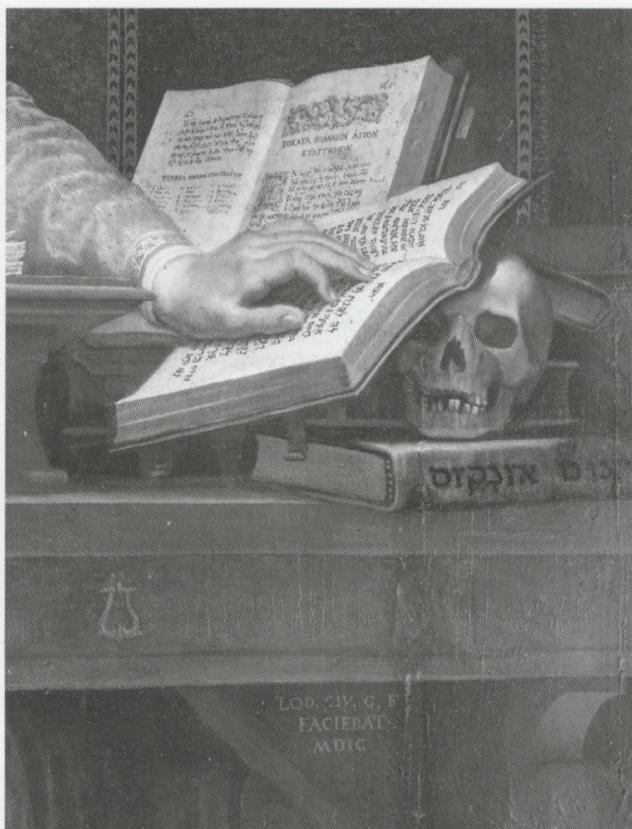
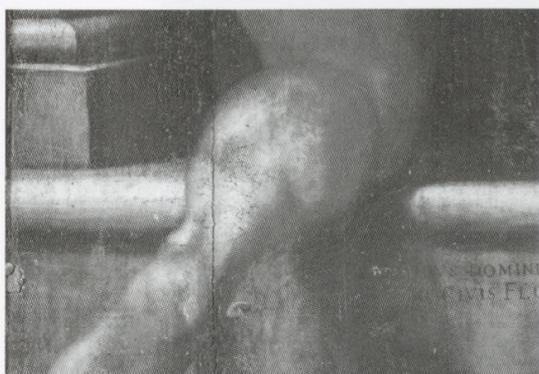
La tesi dei teologi, secondo la quale la rappresentazione figurativa in generale è più semplice e comprensibile di quella linguistica, non era fondata solo su motivi descrittivi, ma normativi. In particolare venivano criticate le immagini manieristiche perché “per bene intenderle ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o 'l commento”.⁶⁵ San Girolamo e gli altri padri della chiesa, invece, avrebbero cercato di semplificare i testi per “rendere la Scrittura facile et aperta”.⁶⁶ L'elogio all'arte, in quanto “linguaggio comune”, si ricollega, infatti, alla richiesta di un linguaggio pittorico chiaro, dato che i dipinti incomprensibili sarebbero come una lingua straniera: “E tanto fa a me vedere una pittura non sapendo che si sia, quanto a sentire parlare un barbaro non intendendo che si dica”.⁶⁷ Era una situazione tipica della Roma del tempo in cui gli stranieri, pur sapendo il latino e l'italiano, comunicavano tra loro nei propri idiomi.⁶⁸

Proprio in questo scenario l'arte fungeva benissimo da *lingua franca*, una lingua che rappresentava per altro diversi ‘dialetti pittorici’, spesso caratteristici di una regione. Nel caso di Firenze questo linguaggio consisteva in un nuovo tipo di naturalismo che, unendo il disegno fiorentino ai colori sgargianti e alla luce di ascendenza veneziana, aveva fatto nascere composizioni chiare e semplici, figure grandi, comprensibili, efficaci e ricercate, dopo le immagini confuse del tardo manierismo. Un disegno degli Uffizi, per esempio, testimonia la ricerca di Cigoli di una composizione adatta: seguendo l'esempio di Dürrer l'artista decide di girare il tavolo inizialmente messo in posizione ortogonale, in modo che San Girolamo sieda proprio di fronte all'osservatore (fig. 8). A differenza degli esempi nord-alpini, il santo è spinto verso il piano dell'immagine illuminato da una luce dorata. Anche se il quadro fu dipinto a Firenze, lo si potrebbe considerare un'opera di stampo romano per la sua monumentalità. Il pittore nei suoi dipinti posteriori (soprattutto nel suo carraccesco *San Giacomo Maggiore* in Polesine e nel suo caravaggesco *Ecce Homo* per Massimo Masimi) subirà ulteriori influenze romane.⁶⁹

Invidia

Durante il trasporto del quadro a Roma si verificò un naufragio che danneggiò il dipinto del Cigoli. L'avvenimento fu causato, secondo Giovan Battista Cardi, dalla dea “Fortuna”, invidiosa della sua fama, che “non volse che con tanta pompa arrivasse a Roma”.⁷⁰ Il racconto del biografo assomiglia a quello di Vasari in cui si narra che, durante il trasporto a Palermo dell'*Andata al Calvario* di Raffaello, destinata alla chiesa di Santa Maria dello Spasimo, l'opera fu salvata da un naufragio, “perciò che sino alla furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera”.⁷¹ Malgrado ci sia una notevole differenza, anche Cardi individuava nell'aneddoto del dipinto salvato un evento quasi miracoloso, per accentuarne il valore artistico.

In ogni modo il racconto sottolinea anche il forte impatto che aveva il trasporto delle opere a Roma. Considerando l'avvenimento a posteriori la “fortuna”



9. Santi di Tito, Segnatura (dettaglio da fig. 12)

10. Domenico Passignano, Segnatura (dettaglio da fig. 4)

11. Lodovico Cardi detto Cigoli, Segnatura (dettaglio da fig. 6)

avversa appare come una premonizione dell'invidia che gli artisti attivi a Roma avrebbero in seguito nutrito nei confronti di Cigoli e Passignano. L'ampio consenso ottenuto dalle opere di Passignano e Cigoli fra i committenti ebbe immediate conseguenze nella commissione che, rispettivamente nel 1602 e nel 1604, i due artisti ricevettero per la composizione di due dipinti per la basilica di San Pietro.⁷² Secondo Baglione si decise di scegliere i "più eccellenti Pittori di quei tempi": "... e se non fossero stati in Roma, si facessero venire da quella Città, dove si ritrovassono, per compiere questa opera ...".⁷³ Cigoli arrivò a Roma con l'appoggio del granduca, che si occupò di farlo accogliere dall'ambasciatore e di ospitarlo a Villa Medici.⁷⁴ Come hanno evidenziato Jill Burke e Michael Bury era una prassi consueta che l'artista straniero o forestiero si legasse, almeno temporaneamente, a un mecenate suo connazionale, emancipandosi solo in seguito e ottenendo lavoro da committenti romani.⁷⁵ La maggior parte degli artisti impegnati nella costruzione di San Pietro (secondo Baglione tutti 'stranieri' tranne Baglione stesso) lavoravano per committenti connazionali. In questo modo l'allestimento della basilica fu "a competition not only among artists but also among aspiring patrons", come osservato da Maddalena Spagnolo.⁷⁶

Nel 1604 il concorso per San Pietro degenerò in un complotto quando i dipinti di Passignano, Roncalli e Vanni furono oggetto di satira e Cigoli fu accusato addirittura di plagio.⁷⁷ Uno dei sonetti anonimi pone sotto accusa la deci-

sione di coinvolgere pittori forestieri, Vanni da Siena e Roncalli da Bergamo, sebbene qualsiasi pittore romano avrebbe potuto fare il lavoro molto meglio. Passignano fu esplicitamente invitato a lasciare Roma e a tornare a Firenze.⁷⁸ Anche il Cigoli non fu risparmiato dallo sberleffo: al ritorno da un breve soggiorno a Firenze, fu accusato di aver copiato il dipinto d'altare destinato a San Pietro da una stampa fiamminga. Durante l'assenza del pittore dall'Urbe, alcuni artisti invidiosi avevano scoperto il dipinto non ancora finito e realizzato una stampa 'alla fiamminga' per diffondere la calunnia che Cigoli fosse un plagiatore.⁷⁹ Probabilmente questa insinuazione appariva plausibile anche perché nel caso della cappella Mancini egli si era veramente ispirato a una 'stampa forestiera', il San Girolamo di Dürer. L'avversione degli artisti attivi nell'Urbe era evidentemente motivata dal crescente successo dell'artista fiorentino, come possiamo arguire dalle parole del Baldinucci: "... e mandolle [le stampe] in giro fra' Professori, con dire essere quello il grand'uomo, di cui tanto parlava Roma, cioè un Pittore che copiava le cose sue dalle stampe; esser quello l'onore che alla Basilica erano per contribuire gli stranieri Pittori, in vece d'arricchirla d'opere magnifiche, l'imbrattarla d'invenzioni avanzate alla curiosità d'ogni meschino artefice."⁸⁰

Nel 1599 Cigoli e Passignano non potevano certo sospettare di questi futuri avvenimenti, e al contrario si sentirono sicuramente onorati di poter presentare delle loro opere nella chiesa nazionale. Il loro orgoglio è confermato dalla firma dei dipinti: tutti e tre hanno aggiunto "(cives) Florentinus" in modo che non ci fossero dubbi sulla provenienza dei pittori (fig. 9-II). Il maestro più anziano firmò sul pietrone su cui poggia la mano di San Girolamo: "SANTES TITUS CIV.[es] FLO.[rentinus] F.[ecit/aciebat] 1599", Passignano sullo scalino vicino al piede dell'operaio: "[O]PVS DOMINICI PASSIGNA[n]I CIVIS FLOR.[rentini] MDIC" e Cigoli sotto il piano della tavola: "LOD.[ovicus] CIV.[olius] C.[ives] F.[lorentinus] FACIEBAT MDIC".⁸¹ Il motivo per cui tutti e tre hanno indicato il '1599', potrebbe derivare dal fatto che l'Anno Santo era imminente: Migliaia di pellegrini visitarono Roma e molti fiorentini si recarono nella chiesa parrocchiale fiorentina in cui già dal 1592, come riporta Camillo Fanucci, si custodivano le reliquie dei santi Proto e Giacinto.⁸²

Memoria

I fiorentini potevano sperare nel perdono dei peccati soprattutto il 24 giugno: come riporta Pietro Felini nel suo *Trattato Nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma* del 1610 il giorno di San Giovanni Battista, santo patrono di Firenze, il papa invocò un'indulgenza plenaria.⁸³ Nel testo si specifica anche che le regole generali dell'indulgenza, che la Chiesa faceva valere durante il periodo di Quaresima, per i membri della nazione fiorentina valevano tutto l'anno. Girolamo Mancini aveva quindi buone possibilità che si pregasse per la salvezza della sua anima. Lo scopo primario della cappella era la commemorazione dei defunti, per questo sulla pala d'altare si trova *San Girolamo penitente* (fig. 12, tav. XIII), il cui incarnato, raffigurato da Santi di Tito, richia-

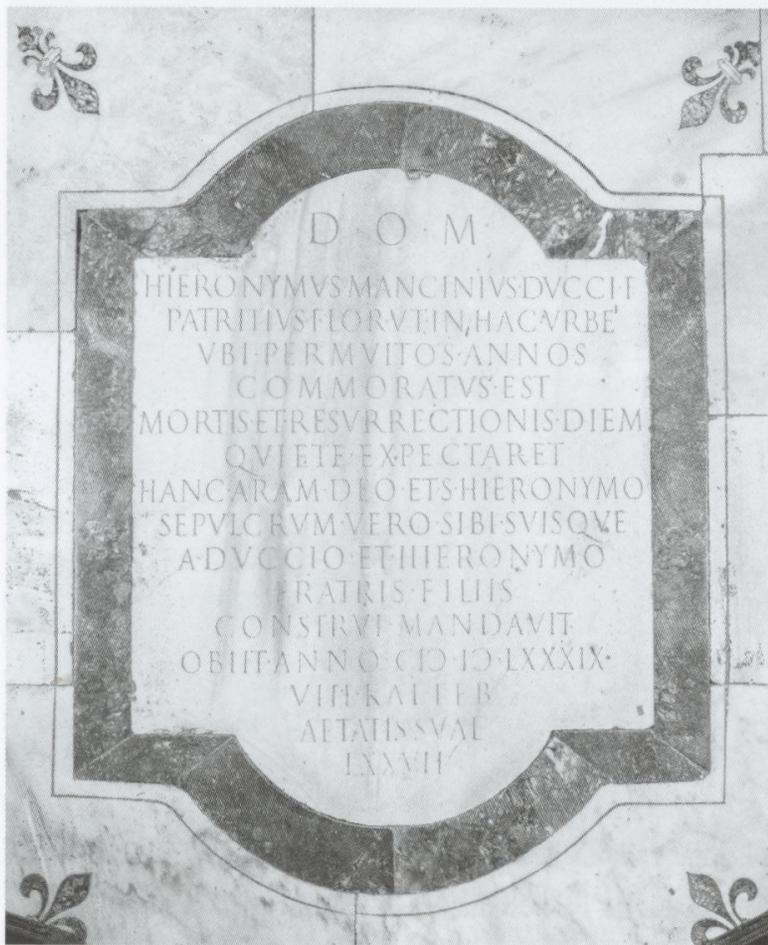


12. Santi di Tito, *San Girolamo penitente*, 1599. Roma, San Giovanni dei Fiorentini, Cappella Mancini

ma quello del Cristo crocifisso. Il santo tiene una pietra per battersi il petto; lo vigilano amorevolmente due virtù, che rappresentano il suo pentimento e il suo credo. Ai lati del quadro d'altare ci sono due affreschi stretti e lunghi: quello di sinistra raffigura uno scheletro con simboli del potere caduti e la scritta "NEMINI PARCO"; a destra è raffigurata la bocca dell'inferno. Infine, nell'intradosso dell'arco dell'entrata sono raffigurati i credenti risorti. La scritta sulla tomba indica che il patrizio fiorentino sperava nelle preghiere dei postumi per poter aspettare in pace la morte e la resurrezione (fig. 13):

"D.[eo] O.[ptimo] M.[aximo.] HIERONYMVS MANCINIVS DVCCI F.[ilius,] PATRITIVS FLOR.[entinus,] VT IN HAC VRBE [,] VBI PER MVLTOS ANNOS COMMORATVS EST [,] MORTIS ET RESVRRECTIONIS DIEM QUIETE EXPECTARET [,] HANC ARAM DEO ET S.[ancto] HIERONYMO SEPVLCRVM VERO SIBI SVISQVE A DVCCIO ET HIERONYMO FRATIS FILIIS CONSTRVI MANDAVIT [,] OBIT ANNO MDLXXXIX [,] VIII KAL[endas] FEB[ruarii,] AETATIS SVAE LXXVII." ⁸⁴

La pietra sepolcrale di marmo è modesta e ornata soltanto agli angoli dai quattro gigli, simbolo di Firenze. Tale ornamento, che potrebbe apparire non di grande rilievo, acquista importanza dal momento che – come notato da Tobias GÜthner – i gigli compaiono solo sulle tombe degli esiliati fiorentini. ⁸⁵ La maggior parte dei fiorentini, tuttavia, preferiva che i loro funerali si svolgessero nella loro città d'origine e anche Cigoli scrisse nel suo testamento che se fosse morto a Roma, avrebbe voluto che il suo funerale fosse celebrato prima in San Giovanni dei Fiorentini per poi essere trasportato nella sua patria. ⁸⁶



13. Lapide funeraria di Girolamo Mancini. Roma, San Giovanni dei Fiorentini, Cappella Mancini

Le esequie dei granduchi invece venivano celebrate in entrambi i luoghi. Alla morte di Ferdinando de' Medici però, che non voleva grandi celebrazioni per il suo funerale, a Firenze si celebrò un modesto funerale in San Lorenzo, ma i fiorentini a Venezia e a Roma decisero ugualmente di dimostrare la loro fedeltà in grande stile.⁸⁷ Così in accordo con l'ambasciatore Giovanni Niccolini, il console fiorentino di Roma, Giovanni Battista Ricasoli, incaricò Cigoli di realizzare una dispendiosa decorazione funeraria in San Giovanni dei Fiorentini, come riporta l'anonima *Descrizione dell'Esequie fatte in Roma dalla Nazione fiorentina al Serenissimo Ferdinando III*, pubblicata nel 1609.⁸⁸ Per questa occasione Cigoli prese a modello le esequie di Filippo II celebrate nel 1598 in Santa Maria Novella a Firenze.⁸⁹ Le cappelle laterali furono decorate con drappaggi neri e con raffigurazioni monocrome delle conquiste più importanti di Ferdinando (come possiamo vedere in un opuscolo con incisioni illustrato da Antonio Tempesta).⁹⁰ Cigoli, in veste di "pittore, & architetto fiorentino di raro, e preclaro ingegno" che crea "cose meravigliose, e fuori della possibilità de gli altri", presentò un dipinto che raffigurava *La conquista di Bona*.⁹¹ Nel sonetto conclusivo di questo testo Giovanni Giacomo Panciroli paragona Giulio Strozzi, organizzatore e oratore delle esequie, a Cicerone, e Cigoli, il curatore artistico, ad Apelle:

"... Già vivesti, e vincesti: hor giaci estinto;
Ma al tuo tacer dell'opere tue più belle
Parla una penna, et un pennel distinto.
E s'in erger la fama oltre le stelle
Sudasti, hor ben l'oblio morendo hai vinto
Se di te scrive un Tullio, e piange Apelle."⁹²

"Parla una penna, et un pennel distinto": il pennello ricompare anche qui come 'portavoce' e la pittura narra in base al modello della retorica, le vicende del granduca.

Committenti orgogliosi

L'anonimo autore della *Descrizione dell'esequie* dedica alla cappella Mancini più dovizia di particolari rispetto al resto dell'apparato funebre, definendola una "cappella pretiosissima per tre gioie singolari". La chiesa fu parata a lutto e – come ricorda la stessa fonte – sui drappi fu posto un dipinto di Passignano raffigurante Ferdinando nelle vesti di committente della Cappella dei Principi nella chiesa fiorentina di San Lorenzo.⁹³ Non fu certo un caso che l'opera sia stata appesa proprio davanti alla raffigurazione del *San Girolamo nel cantiere della chiesa* che lo stesso Passignano aveva dipinto dieci anni prima per i Mancini. Considerato che la chiesa nazionale a quella data non era ancora stata completata, questa scelta aveva una forte aderenza al presente.⁹⁴ La speciale collocazione del dipinto rese il santo un precursore del committente Ferdinando de' Medici che per la Cappella dei Principi aveva scelto un impianto a pianta centrale; un modello che, come detto, la

nazione fiorentina aveva respinto per la sua chiesa. Dobbiamo osservare che, nella sua orazione funebre tenuta nella chiesa fiorentina di San Lorenzo, Crisostomo Talenti aveva paragonato la 'magnificenza' della Cappella dei Principi a quella di tutte le chiese romane e accostato Ferdinando al re Salomone. Il tempio di Salomone fu il prototipo anche per gli schizzi che Passignano e Cigoli realizzarono per il dipinto con *San Girolamo costruttore*.⁹⁵ Nelle parole di Talenti viene riproposto lo stesso competitivo confronto che già Francesco Bocchi aveva riportato nel 1591.⁹⁶

San Lorenzo e San Giovanni dei Fiorentini avevano un altro punto in comune: nel 1609 entrambe le chiese erano ancora prive di facciate. Inoltre, è estremamente significativo che nel 1732 il consigliere di Clemente XII, Giovanni Bottari, propose di realizzare la facciata di San Giovanni dei Fiorentini utilizzando il progetto che Michelangelo aveva presentato per la facciata di San Lorenzo.⁹⁷ Il tentativo fallì e la facciata fu costruita secondo il progetto di Alessandro Galilei (vedi contributo Cicconi, fig. 1, p. 327). Pur non riprendendo il disegno michelangiolesco, la facciata si rifà all'architettura del Cinquecento, con i suoi tre portali, le quattro coppie di colonne e le nicchie. Attraverso i progetti di Sangallo rimanda al progetto di Sansovino e con ciò anche al progetto fiorentino.⁹⁸ È possibilmente per questo motivo che la facciata assomiglia alla chiesa di fantasia dipinta da Passignano: l'artista aveva forse tratto ispirazione dal modello ligneo realizzato da Cigoli nel 1587 per Santa Maria del Fiore, oppure da un progetto di Michelangelo per San Lorenzo.⁹⁹

Conclusione

L'allestimento della Cappella Mancini ha tre funzioni: in primo luogo serve alla memoria e alla rappresentazione della famiglia, ma è anche un'esposizione d'arte fiorentina a Roma e pure un commento sulle travagliate vicende costruttive della chiesa nazionale. L'importazione delle opere dei più importanti rappresentanti della pittura riformata fiorentina di prima e seconda generazione fa sicuramente da sfondo alle antiche rivalità tra Roma e Firenze. Sulla base delle interpretazioni offerte finora, possiamo affermare che la cappella Mancini occupa un ruolo chiave nel confronto Roma-Firenze: l'antica rivalità tra le due città era un aspetto estremamente attuale, tanto più per quanto riguarda le arti figurative. Ricordo che prima di essere trasferite a Roma, le opere erano state esposte a Firenze: una decisione che, oltre a un fine promozionale per gli artisti, voleva sottolineare il ruolo della pittura riformata fiorentina. Al suo arrivo a Roma, nel 1604, Cigoli espose la sua idea di pittura su invito dell'Accademia di San Luca.¹⁰⁰ La cappella Mancini, manifesto della pittura fiorentina a Roma, lanciò sia Cigoli che Passignano sul mercato romano: i due artisti ricevettero commissioni prestigiose, che ebbero grande risonanza tra i pittori di Roma, malgrado le contestazioni. Nel 1613 Alessandro Tassoni considerò Cigoli tra i pittori attivi a Roma alla stregua degli antichi.¹⁰¹ Andrea Sacchi definì il dipinto di Cigoli per San Pietro la terza opera più importante dell'epoca, preceduta solo dalla *Trasfigurazione* di Raffaello e da

L'ultima comunione di San Girolamo di Domenichino.¹⁰² Passignano ottenne addirittura il titolo di Cavaliere di Cristo per aver eseguito la sua *Crocifissione di San Pietro*, sempre a San Pietro.¹⁰³

Minore fortuna ebbe Girolamo Mancini che, considerando anche le nostre scarse conoscenze sulla sua figura, evidentemente non riuscì a preservare la sua *memoria* terrena. Manca ancora, infatti, un ritratto esaustivo di questo mercante fiorentino che fu certamente un committente di rilievo, come testimoniato dal raffinato programma decorativo della cappella qui analizzata. Il suo ricordo si è quasi completamente perso e solo future ricerche negli archivi romani potranno forse risarcire questa lacuna. Non abbiamo neanche completa certezza del motivo per il quale gli eredi ingaggiarono proprio Santi di Tito, Cigoli e Passignano: tra le ipotesi principali, vi è, chiaramente, l'interesse a mettere in rilievo la loro fiorentinità. Per gli artisti coinvolti costituì invece una straordinaria possibilità di diventare un 'Girolamo' moderno e di servire da 'traduttore' dello stile fiorentino a Roma.

NOTE

* Ringrazio Maurizia Cicconi, Tobias Daniels, Heiko Damm e Frank Fehrenbach per le preziose indicazioni e Silvia Astengo per la traduzione.

¹ FRANCESCO BOCCHI, *Le Bellezze della Città di Fiorenza* (1591), facsimile, a cura di John Shearman, Farnborough 1971, n.n. [III] e p. 3. Vedi GERALD SCHRÖDER, "Tra tutte le città senza pari". Florenz und Rom im Spiegel ihrer Guiden", in *Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, a cura di Henry Keazor, Münster 1998, pp. 139-155.

² Vedi BOCCHI 1591 (nota 1), p. 2.

³ GIORGIO VASARI, "Vita di Michelangelo" (1568), in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 15 voll., Firenze 1966-1997, vol. 6 (Testo), Firenze 1987, pp. 3-141, p. 85 (vol. 2, p. 756); vedi MAURO MUSSOLIN, "San Giovanni dei Fiorentini", in *Michelangelo architetto a Roma*, a cura di Mauro Mussolin, Milano 2009, pp. 206-213; CHRISTOF THOENES, "Zu Michelangelos Entwürfen für San Giovanni dei Fiorentini", in *Reibungspunkte*, a cura di Hanns Hubach/Barbara von Orelli-Messerli, Petersberg 2008, pp. 275-280.

⁴ OTTAVIO PANCIROLI, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1625, p. 494.

⁵ Vedi SUZAN M. GERMOND, *Florentine Patronage in Rome in the Church of San Giovanni dei Fiorentini* (1583-1822), 2 voll., tesi di dottorato, Stanford 1994, vol. 1, p. 46; HUBERTUS GÜNTHER, "Die Planung von San Giovanni dei Fiorentini (Rom) im Wettstreit zwischen fürstlichen Mäzenen und bürgerlichen Auftraggebern", in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt/Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 451-464.

⁶ Vedi JENS NIEBAUM, "San Giovanni dei Fiorentini", in *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, pp. 232-237; GÜNTHER 2001 (nota 5); KLAUS SCHWAGER, "L'architecture religieuse à Rome de Pie IV à Clément VIII", in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, a cura di Jean Guillaume, Parigi 1995, pp. 223-244; MARKUS KERSTING, *San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauideen des Cinquecento*, Worms 1994; JULIA VICIOSO, "La basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Roma: individuazione delle vicende progettuali", *Bollettino d'Arte*, 72 (1992), pp. 73-114; MANFREDO TAFURI/LUIGI SALERNO, "San Giovanni dei Fiorentini", in *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500*, a cura di Luigi Salerno/Luigi Spezzaferro/Manfredo Tafuri, 2. ed., Roma 1975, pp. 201-253; HERBERT SIEBENHÜNER, "S. Giovanni dei Fiorentini in Rom", in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, a cura di Wolfgang Braunfels, Berlino 1956, pp. 172-191; ANTONIA NAVA, "Sui disegni architettonici per San Giovanni dei Fiorentini in Roma", *Critica d'arte*, 1 (1935), pp. 102-108. Sull'allestimento vedi GERMOND 1994 (nota 5); TOBIAS GÜTHNER, *Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom: Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert* (tesi di dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität München), <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12415/>, Monaco di Baviera 2010. È stata analizzata soprattutto la Cappella Falconieri; vedi STEFANO PIERGUIDI, "Vicende della cappella Falconieri in San Giovanni dei

Fiorentini dal modello di Pietro da Cortona al 'Battesimo di Cristo' di Mochi", *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s. 26 (2012), pp. 31-48; ANDREA BACCHI, *Ferrata, Cafà, i Falconieri e un nuovo modello per la Fede in San Giovanni dei Fiorentini*, Monaco 2012; ALEXANDRA FINGAS, "Die Cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini. Eine römische Grabkapelle im Blickfeld familienpropagandistischer Interessen", in *Vom Nachleben der Kardinäle*, a cura di Arne Karsten/Philipp Zitzlsperger, Berlino 2010, pp. 165-195; JOSEPH CONNORS, "La cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentini in Roma", *Annali di architettura*, 9.1997(1998), pp. 97-111. Sui motivi sociali e d'identità legati allo sviluppo della costruzione cfr. l'articolo di MAURIZIA CICCONI in questo volume.

⁷ Per una diversa ricostruzione della vicenda si veda il saggio di MAURIZIA CICCONI in questo volume.

⁸ Una bolla del 1515 garantiva i privilegi della nazione. Più tardi ottenne il controllo delle monete papali; molti banchieri fiorentini avevano un ruolo importante negli affari del Papa. Il mito della presunta 'fiorentinizzazione' di Roma sotto il pontificato di Leone X è stato smontato da Melissa Bullard: MELISSA M. BULLARD, "'Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes' in the Early Sixteenth Century", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6.1 (1976), pp. 51-71. Sulla nazione fiorentina a Roma vedi CLAUDIA CONFORTI, "La 'natione fiorentina' a Roma nel Rinascimento", in *La città italiana e i luoghi degli stranieri XVI-XVIII secolo*, a cura di Donatella Calabi/Paola Lanaro, Roma/Bari 1998, pp. 171-191; JEAN DELUMEAU, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, 2 voll., Parigi 1957-1959, vol. 1, Parigi 1957, pp. 207-209; MAURIZIA CICCONI, *Arte, Società, Economia: i mercanti-banchieri fiorentini a Roma tra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato, Università di Roma Tre 2006, e i numerosi contributi di Irene Fosi; tra gli altri: IRENE POLVERINI FOSI, "Roma patria comune? Foreigners in Early Modern Rome", in *Art and Identity in Early Modern Rome*, a cura di Jill Burke/Michael Bury, Burlington 2008, pp. 27-43; IRENE POLVERINI FOSI, "Genealogie e storie di famiglie fiorentine nella Roma del Seicento", in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, 2 voll., Firenze 1994, vol. 1, pp. 179-195; IRENE POLVERINI FOSI, "I mercanti fiorentini, il Campidoglio e il papa: il gioco delle parti", in *Roma e lo studium urbis. Spazio urbano e cultura dal quattro al Seicento*, a cura di Paolo Cherubini, Roma 1992, pp. 169-185.

⁹ Sul consolato vedi IRENE POLVERINI FOSI, "Il Consolato Fiorentino a Roma e il progetto per la chiesa nazionale", *Studi Romani*, 37.1 (1989), pp. 50-70, sul concorso MANFREDO TAFURI, *Interpreting the Renaissance. Princes, Cities, Architects*, New Haven/Londra 1992, pp. 117-145.

¹⁰ GIORGIO VASARI, "Descrizione dell'opere di Iacopo Sansovino scultore fiorentino", in *Le vite* 1568 (nota 3), vol. 6 (Testo), Firenze 1987, pp. 177-198, p. 184 (vol. 2, p. 828).

¹¹ Cfr. TAFURI 1992 (nota 9), p. 119; WALTHER BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, 4 voll., Vienna 1967-1997, vol. 2, Vienna 1970, pp. 88-93.

¹² MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano 1994, pp. 34sg.

¹³ KERSTING 1994 (nota 6), pp. 157-158, p. 195.

¹⁴ GERMOND 1994 (nota 5), pp. 162-164.

¹⁵ Vgl. GERMOND 1994 (nota 5), pp. 173-175.

¹⁶ GERMOND 1994 (nota 5), p. 174.

¹⁷ Maderno aveva dei collegamenti personali con la comunità fiorentina di Roma, abitava in una casa della confraternita e fu sepolto nel 1629 in San Giovanni dei Fiorentini.

¹⁸ Vedi GERMOND 1994 (nota 5), p. 54.

¹⁹ Sulla Cappella Benozzi, allestita da Antonio Tempesta, vedi ECKHARD LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, pp. 74-78.

²⁰ Materiale di archivio pubblicato da GERMOND 1994 (nota 5), pp. 84-89. A Firenze la famiglia aveva il diritto del patronato di una cappella vicino al loro palazzo in via dei Leoni (Santa Croce) nella chiesa di San Firenze. La chiesa fu distrutta nel 1772 e il palazzo passò nel Settecento alla famiglia Panzanini. Vedi ARNALDO COCCHI, *Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX*, vol. 1, *Quartiere di San Giovanni*, Firenze 1903, p. 106; WALTER PAATZ/ELISABETH PAATZ, "San Firenze", in *Die Kirchen von Florenz*, Francoforte 1941, p. 112.

²¹ Vedi DELUMEAU 1957 (nota 8), vol. 1, Parigi 1957, p. 209 e vol. 2, Parigi 1959, p. 858; materiale d'archivio sulla cappella pubblicato da GERMOND 1994 (nota 5), pp. 162-164 e 84-85, in particolare la nota 99: "Girolamo Mancini dotò et ornò la cappella di S. Girolamo [...] e lasciò scudi 500 alla fabbrica della chiesa".

²² La famiglia era originaria di Orvieto e residente all'intero del cerchio più vecchio delle mura della città ("famiglia del primo cerchio"). Era legata ad un'altra famiglia di Orvieto, la famiglia Magalotti e le loro torri gemelle di piazza San Firenze furono distrutte nel 1643. Secondo Spreti la famiglia Mancini è stata inserita nel registro delle imposte di Montaperti da cui risulta che dal 1284 ebbe 46 o 47 priori della repubblica e nove 'gonfalonieri' dal 1293, VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R.o Governo d'Italia*, 9 voll., Milano 1928-1936, vol. 4, Milano 1931, pp. 294sg.; GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e nota-*

bili italiane estinte e fiorenti, 3 voll., Pisa 1886-1890, vol. 2, Pisa 1888, p. 60; STEFANO ROSSELLI, *Sepoltuario*, Firenze, Archivio di Stato, Ms. 624, c. 589, n. 27. Nell'indice dei nomi di Arnold Esch sulla generazione del primo Quattrocento a Roma il nome non compare, ARNOLD ESCH, "Florentiner in Rom im Quattrocento", in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 52 (1972), pp. 476-525. Nel censimento del 1527 il nome della famiglia Mancini compare sette volte, due volte con addirittura l'appellativo "Romano", *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, a cura di EGMONT LEE, Roma 1985, nn. 502, 1055, 1149, 1326, 5944, 6131, 6411.

²³ Gli studi GÜTHNER 2010 (nota 6) e CICCIONI 2006 (nota 8) sulle famiglie dei banchieri fiorentini a Roma non riportano molto sulla famiglia Mancini. Un'istanza del 1458, pubblicata da Tobias Daniels e Arnold Esch, riporta il nome di un certo Taddeo di Duccio Mancini e da qui si scopre che la famiglia si occupava, già dal XV secolo, d'importazione di prodotti provenienti dalla Spagna ottomana e d'esportazione di prodotti italiani. Taddeo Mancini in quest'istanza non si definisce curiosamente un "cives Florentinus", bensì un "cives Florentine diocesis". Vedi TOBIAS DANIELS/ARNOLD ESCH, "Casi Fiorentini negli atti della Penitenziaria Apostolica 1439-1484", *Archivio Storico Italiano*, 172, disp. 4 (2014), pp. 729-762, pp. 740 e 757.

²⁴ Nella chiesa si trovano opere di Giovanni Balducci detto Cosci, Agostino Ciampelli, Lodovico Cigoli, Francesco Curradi, Anastagio Fontebuoni, Orazio Gentileschi, Domenico Cresti detto Passignano, Stefano Pieri, Antonio Tempesta, Santi di Tito e Giovanni Battista Vanni.

²⁵ TAFURI/SALERNO 1975 (nota 6), p. 230.

²⁶ Vedi SANDRO BELLESI, "Tendenze e orientamenti naturalistici nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento", in *Da Santi di Tito a Bernardino Mei. Momenti del caravaggismo e del naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, 2. ed., Pisa 2005, pp. 7-44, p. 8; JACK SPALDING, *Santi di Tito*, New York/Londra 1982.

²⁷ Cigoli era maestro accademico dal 1581, Passignano dal 1589. Vedi ANNA MATTEOLI, "Il Cigoli e le Accademie", *Commentari*, 24.3 (1973), pp. 217-234; FEDERICO BERTI, *Domenico Cresti, il Passignano, fra la nazione fiorentina e veneziana. Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia*, Firenze 2013, p. 34.

²⁸ FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 14 voll., vol. 9, Milano 1812, p. 81. Su Cigoli vedi ROBERTO CONTINI, *Il Cigoli*, Soncino 1991; FRANCO FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986; ANNA MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto*, Pisa 1980; MILES CHAPPELL, *Lodovico Cigoli. Essays on his Career and Painting*, tesi di dottorato, microfilm, Chapel Hill 1971.

²⁹ Secondo Baglione, Passignano da Venezia inviò il suo primo dipinto romano, un'Annunciazione, per la cappella Ruspoli di Santa Maria in Vallicella. Vedi GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), a cura di Jacob Hess/Herwarth Röttgen, Città del Vaticano 1995, p. 331 [233] e BERTI 2013 (nota 27), pp. 20-22, 39. Vedi ALESSANDRO ZUCCARI, "I toscani a Roma. Committenza e 'riforma' pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII", in *Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi e Antonio Natali, Firenze 2000, pp. 137-166; JOAN L. NISSMAN, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638: A Tuscan Painter in Florence and Rome*, tesi di dottorato, Columbia University 1979, University Microfilms International, Ann Arbor 1982, p. 280 e CATHY ANN THOMAS, *Domenico Cresti, il Passignano (1559-1638) and the Roman Rinascità: Studies in his religious paintings for Rome between 1589 and 1616*, tesi di dottorato, Case Western Reserve University 1995, Ohio, (link: https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:case1058283169).

³⁰ Sulla carriera di Passignano e Cigoli a Roma cfr. Francesca Baldassari, "I pittori fiorentini a Roma dall'Anno Santo 1600 fino all'avvento del papato di Urbano VIII", in *Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, catalogo della mostra Pontedera, Pisa 2005, pp. LXXIX-XC.

³¹ Vedi TAFURI/SALERNO 1975 (nota 6), pp. 232sg.

³² Vedi GIOVANNI BATTISTA CARDI, *Vita di Lodovico Cigoli [1628]*, *Linear Perspective in the Age of Galileo. Ludovico Cigoli's 'Prospettiva pratica'*, a cura di Filippo Camerota, Firenze 2010, c. 3r, p. 105. In Firenze, Uffizi, Gabinetto del Disegno e delle Stampe (d'ora in poi: GDSU), 866F potrebbero essere conservati i disegni di Cardi menzionati in base ai dipinti di Passignano.

³³ Sui dipinti di Santi di Tito vedi SPALDING 1982 (nota 26), pp. 445-449. Passignano disegnò (intorno al 1602) anche una raffigurazione del santo Vincenzo Ferreri nella Cappella Fantoni, vedi BUCHOWIECKI 1970 (nota 11), p. 100.

³⁴ Sulla relazione tra Filippo Neri a San Giovanni dei Fiorentini vedi PIETRO GIACOMO BACCI, *Vita di S. Filippo Neri. Con l'aggiunta d'una breve notizia di alcuni suoi compagni*, Roma 1678, pp. 48-52.

³⁵ L'attribuzione del dipinto d'altare è controversa; Germond segue l'attribuzione a Ligozzi come sostiene Giulio Mancini, GERMOND 1994 (nota 5), pp. 61sg. Gli affreschi erano di Niccolò Circignani detto

Pomarancio (ca. 1586-1590).

³⁶ Si ricava questa data da uno schizzo del dipinto Madonna del Rosario datato 1595, posto sul disegno di San Girolamo di Cigoli n. 919 del Louvre, vedi MILES CHAPPELL, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, Firenze 1992, p. 87.

³⁷ GDSU 1030F e Louvre 917. Chappell suppone che Cigoli e Passignano si siano scambiati i soggetti, vedi CHAPPELL 1992 (nota 36), n. 51, p. 87. Nissman e Thomas sostengono la tesi del concorso, vedi NISSMAN 1982 (nota 29), p. 280 e THOMAS 1995 (nota 29), p. 57.

³⁸ Sugli affreschi vedi BUCHOWIECKI 1970 (nota 11), pp. 101sg. Le scritte indicano: "MEI ACERIM[us] (sic!) DEFENSOR" in riferimento alle raffigurazioni dall'Antico Testamento, mentre: "MEI FIDI[ssi]MUS INTERPRA[es] (sic!)" in riferimento a quelle dal Nuovo Testamento.

³⁹ Olio su tavola, 412 x 206 cm. Vedi NISSMAN 1982 (nota 29), pp. 104sg. e 279-282; Thomas 1995 (nota 29), pp. 48-67. Sugli schizzi del GDSU, 9205F, 9206F, 9213 F vedi JOAN L. NISSMAN, "Domenico Cresti il Passignano", in *Disegni dei toscani a Roma (1580-1629)*, a cura di Miles Chappell et al., Firenze 1979, pp. 87-90. Sul soggetto: IOANNES BOLLANDUS/GODEFRIDUS HENSCHIUS, *Acta Sanctorum*, Anversa 1643, 26 gennaio, S. Paola, p. 712 e IOANNES STILTINGUS et al., *Acta Sanctorum Septembris*, Antwerpen 1792, 30 settembre, S. Hieronymus, p. 536.

⁴⁰ Baglione affermò erroneamente che il quadro fosse stato inviato a Roma al tempo di Paolo V (BAGLIONE 1642/1995 [nota 29], p. 332 [234]). Nella letteratura secondaria la chiesa è spesso identificata come San Giovanni dei Fiorentini (per es. EMILIO RUFINI, *S. Giovanni de' Fiorentini*, Roma 1957, pp. 47-51; BUCHOWIECKI 1970 [nota 11], p. 102; TAFURI/SALERNO 1975 [nota 6], p. 232; SPALDING 1982 [nota 26], p. 445). Un affresco attribuito ad Agostino Ciampelli in Santa Bibiana mostra Santa Olimpina nel cantiere della chiesa eretta in suo onore (vedi CAROLYN VALONE, "Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630", *The Art Bulletin*, 76.1 [1994], pp. 129-146).

⁴¹ Vedi NISSMAN 1982 (nota 29), p. 281 e THOMAS 1995 (nota 29), p. 58.

⁴² Vedi MATTEOLI 1980 (nota 28), p. 201.

⁴³ Sull'attribuzione vedi BAGLIONE 1642/1995 (nota 29), p. 90. Su Pieri vedi ALESSANDRO NESI, "Una Sacra Famiglia nel Museo Civico di Prato e un'apertura su Stefano Pieri", *Prato Storia e Arte*, 104 (2008), pp. 29-39.

⁴⁴ Un dipinto di Passignano nel museo di Casa Buonarroti mostra Michelangelo che consegna il progetto di San Pietro a papa Paolo IV; un quadro datato 1619 di Jacopo da Empoli lo raffigura con Leone X davanti al progetto della facciata di San Lorenzo.

⁴⁵ Secondo Baldinucci anche Stefano Pieri era attivo durante la preparazione delle esequie di Michelangelo, BALDINUCCI 1812 (nota 28), p. 493.

⁴⁶ Olio su tavola, 412 x 206 cm. Sul dipinto vedi CHARLES CARMAN, *Cigoli Studies*, tesi di dottorato, Johns Hopkins University 1972, University Microfilms International, Ann Arbor 1972, pp. 128sg.; CONTINI 1991 (nota 28), p. 66; FARANDA 1986 (nota 28), pp. 70-72 e JASMIN MERSMANN, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, tesi di dottorato, Humboldt-Universität Berlino 2012, Cap. II.1 (in corso di pubblicazione, Berlino 2016).

⁴⁷ GIOVANNI ANDREA GILIO, *Due dialogi* [1564], *Trattati d'arte del Cinquecento*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, Bari 1961, vol. 2, p. 39. L'influenza dei trattati è controversa, si può pensare però che un osservatore di Roma conoscesse il loro contenuto. Vedi CHRISTIAN HECHT, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 2. ed., Berlino 2012.

⁴⁸ GILIO 1564/1961 (nota 47), p. 26, 55: "Dico dunque che 'l pittore istorico essendo in ogni cosa simile a lo scrittore, quello che l'uno mostra con la penna, l'altro mostrar dovrebbe col pennello: l'uno e l'altro per deve essere fedele et intero dimostratore del vero, non intromettendo ne l'opera cosa mascherata, adulterata et imperfetta."

⁴⁹ GILIO 1564/1961 (nota 47), p. 33, 51.

⁵⁰ Sulla ricezione di Dürer vedi KRISTINA HERMANN FIORE, "Dürer – fonte di ispirazione per i Carracci, il Caravaggio e i maestri del Seicento", in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer/Kristina Hermann Fiore, Milano 2011, pp. 123-151.

⁵¹ Vedi FARANDA 1986 (nota 28), p. 70; CONTINI 1991 (nota 28), p. 66. Chappell attribuisce la figura con il libro a *Spes* e quella con lo specchio a *Prudentia*, CHAPPELL 1992 (nota 36), p. 88. Sul disegno della virtù vedi Oxford, Christ Church, Inv. 0232, vedi JACOB BEAN, "Two Celestial Virtues by Cigoli", *Master Drawings*, 6 (1968), p. 259. Il fatto che anche Santi di Tito raffiguri due virtù indica un accordo raggiunto con l'artista.

⁵² Vedi KRISTIN DE TROYER, *Die Septuaginta und die Endgestalt des alten Testaments*, Göttingen 2005, pp. 10sg.

⁵³ Vedi EUGENE F. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/Londra 1985, pp. 175sg. Nel 1546

la facoltà di teologia di Lovanio aveva pubblicato una lista di edizioni della Bibbia vietate, non solo in tedesco e in francese, ma anche diverse edizioni in latino e greco, e nel 1559 la lista fu inserita nel primo indice del Papa, vedi HUBERT JEDIN, "Katholische Reform und Gegenreformation", in *Handbuch der Kirchengeschichte*, 7 voll., a cura di Erwin Iserloh/Josef Glazik/Hubert Jedin, Friburgo/Basilea/Vienna 1967, vol. 4, pp. 449-604, p. 531; HEINRICH REUSCH, *Die 'Indices Librorum Prohibitorum' des sechzehnten Jahrhunderts*, Nieuwkoop 1961, pp. 176-208; GIGLIOLA FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e volgarizzazioni della scrittura (1471-1605)*, Bologna 1997, pp. 29sg.

⁵⁴ In effetti la traduzione di Lutero, che come San Girolamo si era basato solo sulla versione in ebraico, presenta dei chiari riferimenti alla Vulgata.

⁵⁵ Incisione su rame, 14 x 12,20 cm, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

⁵⁶ JOSEF WOHLMUTH, *Konzilien der Neuzeit*, Paderborn 2002, pp. 663sg.

⁵⁷ Vedi PAUL MARIA BAUMGARTEN, *Die Vulgata Sixtina von 1590 und ihre Einführungsbulle: Aktenstücke und Untersuchungen*, Münster 1911.

⁵⁸ Fino a quel momento l'edizione più diffusa era la *Vulgata* del domenicano Johann Henten di Lovanio del 1547, rielaborata da Lukas von Brügge, vedi JEDIN 1967 (nota 53), pp. 530, 574.

⁵⁹ CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 3r, p. 105. Sui sostenitori di San Girolamo Franz Titelman e Johannes Driedo cfr. RICE 1985 (nota 53), p. 179-189. Secondo Rice il soggetto del dipinto di Cigoli contiene un "critical moment of transition" (p. 189). Caravaggio, nella *Traduzione della Bibbia* per il cardinale Borghese del 1606, evita di raffigurare le virtù e confida nella forza di persuasione del corpo ascetico.

⁶⁰ CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 3r, p. 105. Filippo Titi descrive il dipinto di Cigoli come un'"opera assai lodata", FILIPPO TITI, *Studio di Pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674, p. 465.

⁶¹ GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [1582], *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962, vol. 2, Bari 1961, p. 210. Su Paleotti vedi PAOLO PRODI, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma 1959-1967. Sul Discorso: HOLGER STEINEMANN, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis 'Discorso intorno alle immagini sacre e profane' (1582)*, tesi di dottorato, Hildesheim/Zurigo/New York 2006; DAVID GANZ, "Tra paura e fascino. La funzione comunicativa delle immagini visive nel 'Discorso' di Gabriele Paleotti", in *Imaging humanity/Immagini dell'Umanità*, a cura di John Casey, Lafayette 2000, pp. 57-68.

⁶² PALEOTTI 1582/1961 (nota 61), p. 221: "... Le pitture servono come libro aperto alla capacità d'ogniuno, per essere composte di linguaggio commune a tutte le sorti di persone, uomini, donne, piccioli, grandi, dotti, ignoranti, e però si lasciano intendere, quando il pittore non le voglia stroppiare, da tutte le nazioni e da tutti gli intelletti, senza altro pedagogo o interprete". Marieke von Bernstorff ha evidenziato un certo parallelismo tra la traduzione di San Girolamo, quelle di altri artisti e nella raffigurazione di *Girolamo traduttore* di Bartolomeo Cavarozzi, dipinto nel 1617 in onore di Cosimo II in cui la 'leggibilità' da sinistra a destra, quindi di un testo originale irricognoscibile, aumenta gradatamente attraverso la Vulgata fino all'incisione di Dürer, vedi MARIEKE VON BERNSTORFF, "Embedded Images of Dürer. On the Transmission of a Visual Quotation", in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, 2011 (nota 50), pp. 160sg.

⁶³ Vedi MICHAEL SHERBERG, "The Accademia Fiorentina and the Question of the Language: The Politics of Theory in Ducal Florence", *Renaissance Quarterly*, 56.1 (2003), pp. 26-55; ROLAND BERNECKER, "Vom gelehrten Bürger zum gelehrten Höfling. Die italienische Sprachkultur um 1500 zwischen Rom und Florenz", in *Florenz-Rom* 1998 (nota 1), pp. 85-101; MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo 1984.

⁶⁴ Vedi *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612, frontespizio; cfr. MATTEOLI 1973 (nota 28), p. 226.

⁶⁵ GILIO 1564/1961 (nota 47), p. 98; vedi anche PALEOTTI 1582/1961 (nota 61), pp. 99sg. e 496sg.

⁶⁶ GILIO 1564/1961 (nota 47), p. 99.

⁶⁷ GILIO 1564/1961 (nota 47), p. 99.

⁶⁸ Vedi ad es. HEINRICH LANG, "Fremdsprachenkompetenz zwischen Handelsverbindungen und Familiennetzwerken. Augsburger Kaufmannsöhne aus dem Welser-Umfeld in der Ausbildung bei Florentiner Bankiers um 1500", in *Fremde Sprachen in frühneuzeitlichen Städten. Lernende, Lehrende und Lehrwerke*, a cura di Mark Häberlein/Christian Kuhn, Wiesbaden 2010, pp. 75-91.

⁶⁹ Strinati loda gli interni di Cigoli: "una delle più straordinarie atmosfere in penombra che la pittura italiana abbia mai concepito", CLAUDIO STRINATI, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma 1980, p. 40. Il cosiddetto Concorso Massimi, in cui Cigoli, Passignano e Caravaggio dovevano rivaleggiare con la raffigurazione della Passione, non era, secondo Lothar Sickel, un vero concorso, poiché i dipinti non sono stati commissionati contemporaneamente, vedi LOTHAR SICKEL, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten/Berlino 2003, pp. 173sg.

⁷⁰ CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 3r, p. 105: "... et invidiandolo la Fortuna di tanto onore, nel quale ella non ci havea parte alcuna, non volse che con tanta pompa arrivasse a Roma, et aspettando il tempo quando l'hebbe in suo dominio facendo far naufragio alla barca che la conduceva la fece sommerger nel Mare, per mezzo della cui acqua adombrò quell'estrema bellezza di colorito, e dove levando, e dove inscurendo, guastò in qualche parte la dolcezza, et accordamento del tutto."

⁷¹ GIORGIO VASARI, "Vita di Raffaello da Urbino pittore e architetto", *Le vite* 1568 (nota 3), p. 79. Sylvia Ferino-Pagden identifica la leggenda medievale legata al miracolo come un passaggio da immagine sacra a culto delle belle immagini, vedi SYLVIA FERINO-PAGDEN, "From Cult Images to the Cult of Images. The Case of Raphael's Altarpieces", in *The Altarpiece in the Renaissance*, a cura di Peter Humfrey/Martin Kemp, Cambridge 1990, pp. 172-174.

⁷² Vedi MILES CHAPPELL/CHANDLER W. KIRWIN, "A Petrine Triumph: The decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII", *Storia dell'arte*, 21 (1974), pp. 119-170.

⁷³ BAGLIONE 1642/1995 (nota 29), p. 110.

⁷⁴ Vedi CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 3v, p. 108.

⁷⁵ JILL BURKE/MICHAEL BURY, "Introduction", in *Art and Identity* 2008 (nota 8), pp. 1-23, p. 7. Nel 1611 Paolo V commissionò a Cigoli e Passignano la decorazione della sua cappella in Santa Maria Maggiore.

⁷⁶ Vedi BAGLIONE 1642/1995 (nota 29), pp. 290sg. [numerazione moderna 192sg.]; MADDALENA SPAGNOLO, "Barn-owl painters in St. Peter's in the Vatican, 1604: Three mocking poems of Roncalli, Vanni and Passignano", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 73.1 (2010), pp. 257-296, p. 259.

⁷⁷ Poesie satiriche: Londra, British Library, Ms. King's 323, cc. 204sg. Vedi SPAGNOLO 2010 (nota 75); LOTHAR SICKEL, "Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel. Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28 (2002), pp. 159-189, pp. 159sg. L'atmosfera difficile di questo concorso è anche descritta in GABRIELE WIMBÖCK, "Wie ein Dieb in der Nacht: Künstlerkonkurrenz und Innovationsdruck um 1600", in 'Novità'. *Neubeitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, a cura di Ulrich Pfisterer, Zurigo 2011, pp. 489-518.

⁷⁸ Vedi SPAGNOLO 2010 (nota 76), pp. 259, 266 e app. I.I, p. 291; I.3, p. 294: "Tu ripiglia i tuoi panni/ e ritorna a Firenze e sappia dire/ che l'opra tua nessun fa stupire".

⁷⁹ Vedi CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 4r, p. 108 "... e poi che non li dava loro il cuore con l'opere di superar la virtù di lui, presero espediente somministratoli in vero da non legittima e pura mente, di subito disegnarla per farla intagliare sì come fecero per mano di un' fiammingo, e speditam[en]te impressola in una carta sudicia, andavano dicendo che egli l'havea cavata da una stampa forestiera e quella mostravano ...".

⁸⁰ BALDINUCCI 1812 (nota 28), p. 124. Avvisando Castello del trasferimento a Roma, Gabriello Chiabrera sembra avere in mente i problemi di Cigoli, vedi GABRIELLO CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di Simona Morando, Firenze 2003, p. 200, n. 237.

⁸¹ L'uso dell'imperfetto è rivelatore di un sentimento umile e di orgoglio allo stesso tempo, poiché così Cigoli accentua l'imperfezione dell'opera e ricorda Michelangelo che nella sua *Pietà* in San Pietro si firmava con 'FACIEBA[t]'. Con l'Apelle, infatti, aveva iniziato l'era delle firme con 'faciebat'. Già Filippo Titi aveva notato l'aggiunta di 'F[lourentinus]' quando disegna il dipinto d'altare di Tito un "lavoro bellissimo". Il pittore è quindi "Cittadino Fiorentino, come si vede nelle sottoscrizioni da lui fatte in molte sue opere, e non come riporta Vasari di Santi Tidi [sic] dal Borgo San Sepolcro ...", TITI 1674 (nota 60), p. 464.

⁸² Fanucci racconta di "molte Compagnie venute dalla loro Città di Fiorenza, & suo dominio a Roma", CAMILLO FANUCCI, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma*, Roma 1602, p. 325.

⁸³ PIETRO MARTIRE FELINI, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1610, p. 65: "... alli 24 di Giugno vi è indulgenza plenaria, e tutte le indulgenze de tutte le Stationi delle Chiese di dentro, e fuori di Roma per la Quaresima, e per tutto l'anno sono concesse alla detta nazione, e lor familiari servitori, e sudditi ...".

⁸⁴ Cfr. VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma*, 14 voll., Roma 1869-1884, vol. 7, Roma 1876, p. 7.

⁸⁵ Vedi GÜTHNER 2010 (nota 6), pp. 75-82.

⁸⁶ Vedi BALDINUCCI 1812 (nota 28), vol. 1, p. 146. In realtà Cigoli, morto l'8 giugno 1613, fu sepolto in San Giovanni dei Fiorentini. Ma dopo la traslazione a Firenze, nel 1644, non fu portato a Santa Felicità come voleva il suo testamento, bensì nella chiesa parrocchiale Santi Michele Arcangelo e Gaetano da Tiene, vedi ANNA MATTEOLI, "La sepoltura del Cigoli", *Commentari*, 22, 4 (1971), pp. 343-348.

⁸⁷ Vedi BACCIO CANCELLIERI, *Breve racconto dell'azioni, e felicità del Ser.mo Ferdinando Medici terzo Gran Duca di Toscana*, Biblioteca Moreniana, Fondo Moreni, Ms. 42, cc. 140v-141r, 143r e ANNA MATTEOLI, "Studi intorno a Ludovico Cardi Cigoli", *Bollettino degli Eutèti*, 43 (1974), pp. 170-174.

⁸⁸ Vedi ANONYMUS, *Descrizione dell'Esequie fatte in Roma dalla Nazione fiorentina al Serenissimo Ferdinando III. Granduca di Toscana il dì 22. di Giugno 1609*, Roma 1609, pp. 3sg.; vedi GDSU 2655 A, 2602 A,

431 Orn.

⁸⁹ Vedi EVE BORSOOK, "Art and Politics at the Medici Court, III: Funeral Decor for Philip II of Spain", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14.1 (1969), pp. 91-114, pp. 100, 109.

⁹⁰ *Descrizione* 1609 (nota 88), n.n.; sulle illustrazioni di Tempesta vedi LEUSCHNER 2005 (nota 19), pp. 492-496.

⁹¹ *Descrizione* 1609 (nota 88), p. 16. Vedi CRISTINA GAROFALO, "Un disegno inedito del Cigoli per la celebrazione delle esequie romane di Ferdinando I de' Medici e la sua derivazione da un dipinto di Santi di Tito", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario di Giampaolo/Elisabetta Saccomani/Mina Gregori, Napoli 2001, pp. 403-416.

⁹² *Descrizione* 1609 (nota 88), p. 20.

⁹³ *Descrizione* 1609 (nota 88), p. 16; vedi MATTEOLI 1974 (nota 87), pp. 135-206.

⁹⁴ *Descrizione* 1609 (nota 88), p. 8.

⁹⁵ Vedi *Orazione di D. Crisostomo Talenti Monaco di Vallombrosa Nella Morte del Sereniss. D. Ferdinando Medici Granduca di Toscana, recitata in S. Trinità nelle sue Essequie*, Firenze 1609, pp. 8, 17. Vi è un riferimento a Salomone anche nello schizzo di Cigoli per il dipinto *San Girolamo costruttore*, che prese ispirazione dalla raffigurazione della costruzione del tempio nella cappella di San Luca nella chiesa della Santissima Annunziata. Thomas confronta anche il quadro di Passignano con questo affresco, o meglio con il disegno dell'affresco, cfr. GDSU 7576. Si rimanda inoltre allo schizzo di Bernardino Poccetti della *Fondazione del monastero sul Monte Senario* nel grande chiostro di Santissima Annunziata, Thomas 1995 (nota 29), pp. 52-55.

⁹⁶ Sulle fasi della convergenza, concorrenza e coesistenza nei rapporti tra Firenze e Roma sotto Ferdinando vedi CHRISTINA STRUNCK, "Zwischen David und Augustus. Rom und Florenz in der Selbstdarstellung von Großherzog Ferdinando I de' Medici (1587-1609)", in *Florenz-Rom 1998* (nota 1), p. 103.

⁹⁷ Vedi NIEBAUM 2007 (nota 6), p. 237.

⁹⁸ Vedi BUCHOWIECKI 1970 (nota 11), p. 98.

⁹⁹ Cfr. il modello in legno (detto anche Buontalenti) del Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore e il disegno di Michelangelo n. 45 di Casa Buonarroti. Anche la guida sull'architettura, che tutt'oggi viene venduta in San Giovanni dei Fiorentini, indica il dipinto di Passignano come la raffigurazione del cantiere della chiesa nazionale.

¹⁰⁰ Vedi CARDI 1628/2010 (nota 32), c. 3v, p. 108: "... et in quel mentre fece nella Chiesa di S. Luca in Campo Vaccino una lezione, contenente la necessità del Disegno, nella quale mostrando q[uan]to ogni discorso et operazione congiunta con quello meglio conseguisse il suo fine, concluse che tutti gl'huomini volendo con perfezione operare havevano di esso necessità ...". Secondo gli atti dell'accademia il titolo della conferenza era: "Origine, et Progresso dell'Academia del Disegno, de Pittori, Scultori, et Architetti di Roma" (MATTEOLI 1973 [nota 27], S. 227).

¹⁰¹ ALESSANDRO TASSONI, "Paragone degli ingegni antichi e moderni (1612/13)", in *Opere di Alessandro Tassoni*, 3 voll., a cura di P. Puliatti, Modena 1986, vol. 1, p. 899.

¹⁰² Vedi GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura [1625]*, 2 voll., vol. 1, a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Roma 1956, p. 241 e GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti del 1641 fino al 1673*, a cura di Gregorio Settari/Johann Zempel, Roma 1772, p. 303.

¹⁰³ Vedi BERTI 2013 (nota 27), p. 47.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Roma, Bibliotheca Hertziana

2-6, 9-13: Roma, Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan

7: Berlino, Staatliche Museen zu Berlin

8: Firenze, GDSU, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze