

## CATALOGO DELLE OPERE

116

1.

Anonimo

*Dieci lunette con scene di paesaggio*seconda metà del XVIII secolo  
affresco, cm 177 × 225 circa ciascuno  
(Tav. II, stanza κ; figg. 75-78)

Con l'eccezione della seconda di sinistra (fig. 76), sulle dieci lunette della cucina sono rappresentati paesaggi con rovine (prima lunetta di sinistra, fig. 75) o con castelli e villaggi. Questi affreschi sono stati eseguiti con la tecnica dello spolvero, come si può ancora notare dalle tracce rimaste (comunicazione di G. Gavazzi). Originariamente i paesaggi dovevano essere animati da alcune figure. Queste oggi sono rintracciabili più chiaramente solo nella sesta lunetta (fig. 77, vicino alla terza barra della ringhiera di destra) e meno visibilmente nella quinta, dove si intravedono solo tracce di un personaggio accompagnato da un cavallo (?) (fig. 78, fra la quinta e la sesta barra di sinistra della ringhiera).

Nell'aspetto generale degli affreschi e nelle forme delle architetture in particolare, appare evidente un richiamo a modelli oltremontani, che costituisce l'elemento più originale delle lunette rispetto alle altre decorazioni su muro presenti nella villa. Gli altri dipinti rimandano in modo più diretto ai modelli figurativi, osservabili in altre ville toscane, che fanno riferimento all'arte del Seicento (cfr. Visonà 1991, *passim*). Queste dieci scene si ispirano piuttosto al tipico stile della veduta fiamminga del tardo Cinquecento, come più chiaramente esemplificata da Hans Soens e da Paolo e Matteo Brill, oppure dal loro collaboratore, Antonio Tempesta. Sia il paesaggio fluviale e collinoso, che gli edifici dipinti nella settima e nell'ottava lunetta ricordano infatti fortemente alcune composizioni incise dal Tempesta, come ad esempio il *Paesaggio con due pastori* (*The Illustrated Bartsch* 1984, p. 80, n. 1182) o il *Paesaggio con un uomo che abbevera il suo cavallo* (*The Illustrated Bartsch* 1984, p. 85, n. 1187). La scena che raffigura invece un albero isolato (seconda lunetta, fig. 76) sembra rievocare il dipinto rappresentante il *Paesaggio col gallo* realizzato nel 1556 da Hans Soens nella Sala Ducale del Vaticano (vedi Mayer 1910, p. 11 e Tav. IX).

Gli affreschi di Marignolle rispecchiano un gusto assai diffuso nel XVII secolo, come dimostrano gli inventari della villa. Nell'inventario del 1627 (ASF, Capponi, b. 5, ins. 23, num. da 346 a 365, cfr. *Appendice 5*), infatti, sono elencate 35 tele con «paesi di Fiandra», collocate nel «salottino», nel «salotto grande», nella «camera grande su la sala» e nella «sala».

Lo stile della decorazione, tuttavia, non permette di datare queste scene né al Cinquecento né al Seicento: è invece plausibile che siano state condotte a termine nella seconda metà del Settecento (circa 1750-1760), prima di essere state pesantemente ridipinte e «completate» con l'aggiunta delle ringhiere e delle pergole, operazione che, presumibilmente, ebbe luogo nel corso dell'Ottocento. Ancora più tardi, in un momento imprecisato, i paesaggi affrescati furono completamente ridipinti, prima di essere riportati alla luce da Giuseppe Gavazzi, nel corso dei lavori di restauro che hanno interessato la villa nel 1998-99. (H.K.)

2.

Anonimo

*Personificazioni delle quattro Arti*seconda metà del XVIII secolo  
affresco sulla volta,  
diam. cm 389 × 377  
(Tav. II, stanza j; figg. 79, 80)

Il dipinto (fig. 79) rappresenta cinque donne che, grazie ai loro attributi (un violino, una scultura, un pennello, un compasso, un piombino) sono identificabili come personificazioni della Musica, della Scultura, della Pittura, della Geometria e dell'Architettura. Quattro putti, corrispondenti alle allegorie, portano in volo alle Arti corone e rami di alloro, come nell'iconografia tradizionale delle Muse sul monte Parnaso (vedi per esempio il quadro di Nicolas Poussin al Prado di Madrid). L'unica tra le Arti ad essere già incoronata è la Pittura: ciò si potrebbe interpretare a favore della supremazia della pittura nel contesto di un paragone fra le arti, se non fosse evidente che anche le altre protagoniste dell'opera saranno coronate dai putti. L'insieme compositivo e il gruppo di don-

ne riunite in movimenti vivaci e spesso rivolte verso lo spettatore ricorda, anche per alcuni gesti specifici, il famoso affresco rappresentante la *Divina Sapienza* di Andrea Sacchi (figg. 81, 82; Roma, palazzo Barberini, sala del Mappamondo), eseguito intorno al 1629 e inciso due volte nel 1662 (vedi Sutherland Harris 1977, p. 58, n. 17). La personificazione della Scultura, per esempio, riprende l'atteggiamento della Fortezza del Sacchi, in tutti i dettagli, persino nel motivo del seno destro scoperto. Soltanto la posizione della testa appare diversa: mentre la Fortezza di Sacchi gira la testa a sinistra, la Scultura dell'anonimo artista di Marignolle muove la testa nella direzione opposta, così da poter guardare lo spettatore. Anche la personificazione della Geometria presenta forti richiami all'affresco romano: lo sguardo indirizzato verso l'alto a sinistra e il braccio destro davanti al corpo si riferiscono chiaramente alla *Divina Sapienza*, figura principale del soffitto del Sacchi.

Come le dieci scene che oggi decorano la cucina (Tav. II, stanza κ), anche questa è stata pesantemente restaurata e ridipinta nel corso dell'Ottocento. È infatti possibile notare ad occhio nudo che dell'originale restano solo i contorni delle figure, maggiormente visibili perché incisi dal cartone sull'intonaco. I visi invece, soprattutto nei putti, sono stati spesso maldestramente e grossolanamente ridipinti da un'altra mano, che li ha inseriti nelle forme precedenti, nel vano tentativo di recuperare le parti perse e impallidite. Dopodiché, l'affresco – come le dieci scene di paesaggio – venne prima ridipinto e infine ricoperto da un forte strato di calce, rimosso solo nel recente restauro (1998-99) compiuto da Giuseppe Gavazzi. Date le condizioni piuttosto precarie della decorazione, datarne la realizzazione è un compito assai difficile. Dalle parti originali sopravvissute però, e soprattutto dallo stile della cornice dipinta, inseparabile dalla scena stessa, è possibile ipotizzare una datazione intorno al tardo Settecento. A quell'epoca infatti il gusto per questo tipo di personificazioni cominciava a diffondersi, come conferma il soffitto del salone accanto, dipinto dalla stessa mano. (H.K.)

75. Anonimo, Scena di paesaggio, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)

76. Anonimo, Scena di paesaggio, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)



[75.]



[76.]



[77.]



[78.]



[79.]

77. *Anonimo, Scena di paesaggio, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)*

78. *Anonimo, Scena di paesaggio, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)*

79. *Anonimo, Personificazioni delle Quattro Arti, affresco sulla volta di una sala del piano terreno, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)*



[80.]



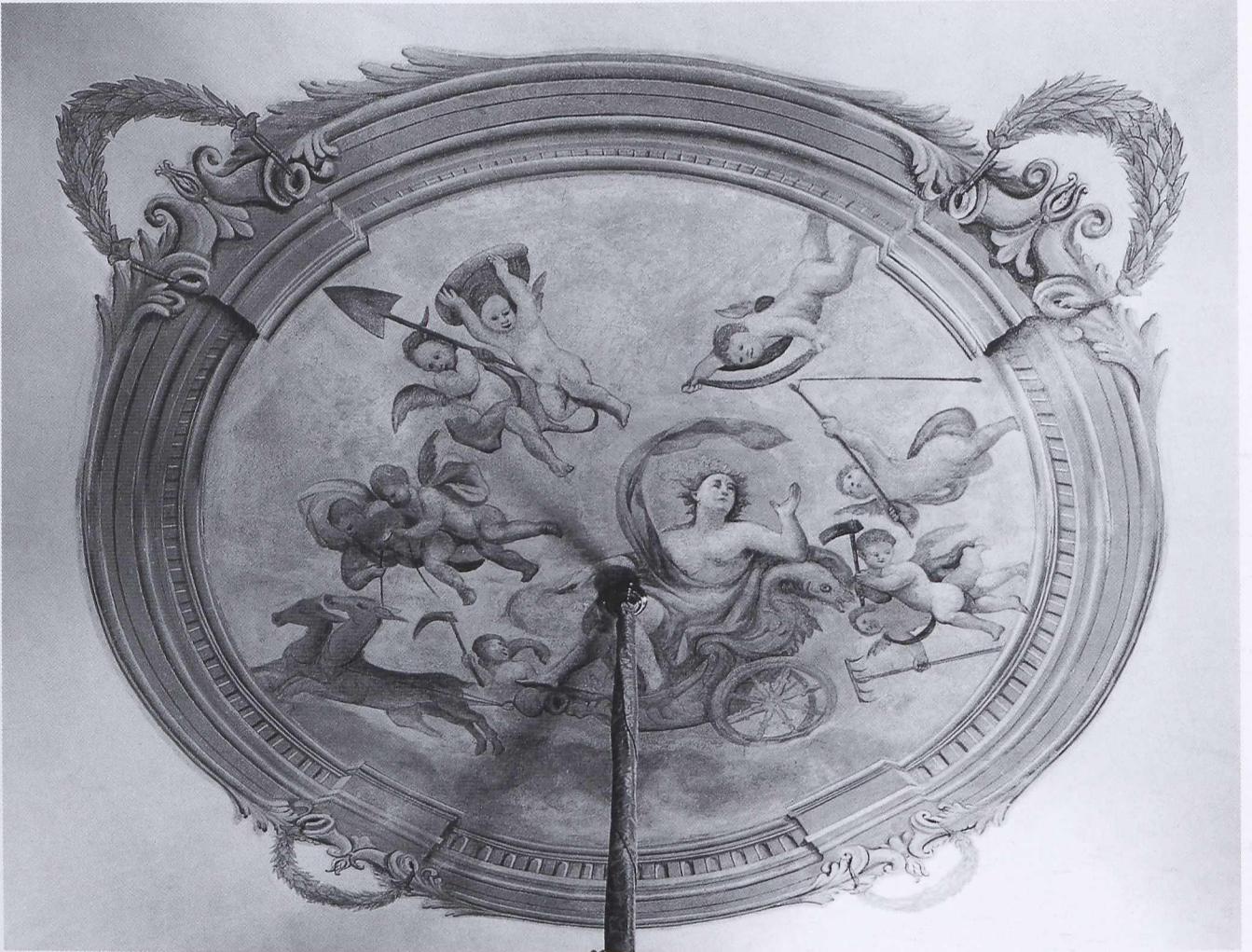
[81.]



[82.]

80. *Anonimo*, Personificazioni delle Quattro Arti, *particolare*  
(Villa di Marignolle)

81-82. *Andrea Sacchi*, La Divina Sapienza, 1629-1632, *particolari*  
(Roma, Palazzo Barberini)



[83.]

83. Anonimo, Allegoria dell'Agricoltura, affresco sulla volta di una sala al piano terreno, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)

3.

Anonimo

*Allegoria dell'Agricoltura*

seconda metà del XVIII secolo

affresco sulla volta, diam. cm 358 × 362

(Tav. II, stanza H; figg. 74, 83)

L'opera (fig. 83) rappresenta una figura, forse maschile, seduta in un carro tirato da due cerva e accompagnata da uno sciame di puttini volanti, che portano utensili agrari (pala, rastrello, trebbia, zappa e sega): da ciò si può dedurre che si tratti di una personificazione dell'Agricoltura. Questa, di solito, viene raffigurata come una donna (identificabile con Cerere), mentre qui, a causa delle ridipinture piuttosto pesanti, è quasi impossibile stabilire con certezza il sesso del personaggio dipinto che, in origine, potrebbe essere stato pensato come femminile. Dall'acconciatura dei capelli si potrebbe desumere che le ciocche ribelli rappresentassero originariamente delle spighe, oppure che la figura fosse stata concepita in realtà come una divinità quale Sole o Apollo. L'identificazione del personaggio con Cerere sembra essere negata dal carro, che non è trainato da serpenti (come di consueto nell'iconografia della dea), ma da due cerva.

Anche questa scena è stata pesantemente restaurata e ridipinta nel corso dell'Ottocento, e poi coperta da un resistente strato di calce, eliminato nei recenti restauri. Dell'originale restano solo i contorni, visibili sempre grazie all'incisione dal cartone, mentre le fisionomie dei personaggi (nei puttini, ancora più clamorosamente) sono state maldestramente ridipinte.

Malgrado questi forti interventi, come per l'opera precedente, è comunque possibile datare l'affresco al tardo Settecento, grazie allo stile della cornice dipinta. Ciò trova conferma nell'iconografia scelta per le due decorazioni: infatti anche gli affreschi del cosiddetto "Gabinetto Massonico", eseguiti nel 1757 da Giuseppe Zocchi in una sala di palazzo Rinuccini a Firenze, raffigurano l'Agricoltura, la Geometria e la scienza della Navigazione. La qualità di questi affreschi, che presentano una forte connotazione massonica qui assente, è certo più eleva-



[84.]

84. Anonimo, Paesaggio con rovine, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)



[85.]

85. Anonimo, Veduta di un fiume fuori città, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)

ta e raffinata rispetto ai soffitti di Marignolle; ma la simile combinazione di argomenti campestri e allegorici merita comunque di essere sottolineata (per gli affreschi dello Zocchi vedi Tosi 1997, pp. 184-191). (H.K.)

## 4.

Anonimo

*Tre vedute*

seconda metà del XVIII secolo  
(Tav. II, stanza H; figg. 84-86)

*Paesaggio con rovine*

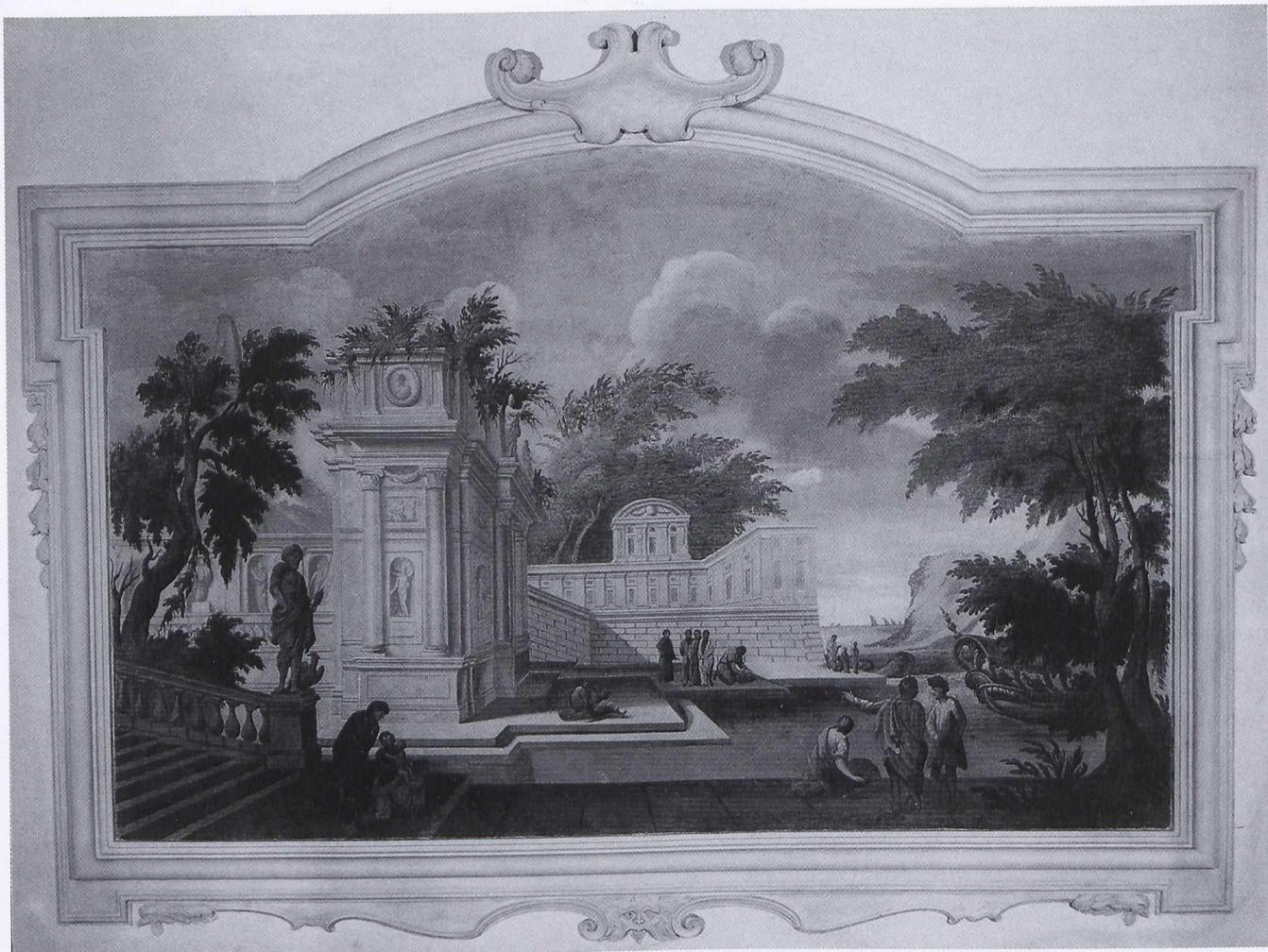
affresco, cm 167 × 141  
(fig. 84)

L'affresco rappresenta alcune figure sparse tra le vestigia di un edificio in rovina: a sinistra una coppia si trova vicino ad un frammento architettonico sul quale riposa una figura maschile, vestita all'antica, che si rivolge sia ai due pellegrini sulla destra, sia alle due donne al centro della composizione. Sullo sfondo appaiono i resti di un altro edificio e una piramide. La composizione piuttosto casuale e sciolta di questa scena ricorda le creazioni del Pannini, che spesso usava raggruppare personaggi diversi tra rovine classiche: come per esempio nell'*Apostolo che discute con una Sibilla* (Roma, Galleria Nazionale, n. 2344; vedi Arisi 1961, pp. 185 ss., n. 190). L'opera, dipinta nel 1745, presenta forti elementi di somiglianza con l'affresco di Marignolle, dove la disposizione d'insieme degli elementi architettonici – rovina a sinistra, piramide a destra – appare semplicemente rovesciata rispetto al prototipo del Pannini.

*Veduta di un porto*

affresco, cm 167 × 268  
(fig. 86)

Mentre il primo paesaggio sembra ispirato agli esempi del Pannini, la seconda veduta pare richiamare fortemente le opere di Claude Lorrain. L'avvicinamento delle architetture classiche alla riva del mare e il modo in cui la scena è popolata con personaggi sparsi rievocano apertamente i suggestivi "porti" realizzati dal pittore francese.



[86.]

86. Anonimo, Veduta di un porto, seconda metà del XVIII secolo (Villa di Marignolle)

Essa sembra far riferimento, in particolare, alla famosa «composizione portuale» (*Liber Veritatis* 14) ripresa in due dipinti del 1637 e del 1639 (Duke of Northumberland e Parigi, Louvre, vedi Kitson 1978, p. 60) e in seguito divulgata in alcune incisioni del tardo Settecento (per esempio Earlom 1777, n. 14). Questo tipo di composizione fu poi sviluppato nel corso del XVIII secolo anche da pittori della cerchia di Pannini, come testimonia il *Palazzo in riva al mare* oggi conservato a Siena, in collezione privata (vedi Arisi 1986, p. 226, n. 19).

*Veduta di un fiume fuori città*

affresco, cm 167 × 191  
(fig. 85)

Come la scena precedente, anche questa composizione si rifà ai modelli di Lorrain; in particolare al *Paesaggio con pastori* (*Liber Veritatis* 85; cfr. Kitson 1978), dipinto nel 1644, conservato al Prado di Madrid, che fu inciso nel 1777. Nella veduta di Marignolle ritroviamo alcuni motivi, tra cui la figura del pastore in primo piano, accompagnato da due mucche, le rovine di un edificio sullo sfondo a destra e l'immagine di una città lontana a sinistra. Anche le rovine di sculture come il bassorilievo a destra, che rappresenta apparentemente un San Matteo, costituiscono un forte richiamo al gusto classico dei paesaggi del Lorrain.

Tuttavia, ciò che distingue chiaramente questi tre dipinti murali dai loro modelli è soprattutto l'uso di colori forti e chiari, ben visibili grazie al buono stato di conservazione, che non lasciano spazio alle sfumature tipiche di Lorrain e di Pannini. Essi riprendono ad un livello più modesto decorazioni rintracciabili anche in altre ville fiorentine, sia per ciò che riguarda la composizione – l'anonimo artista di Marignolle mostra una forte predilezione per le scene teatrali – sia nel colorismo – qui molto meno raffinato – che nell'esecuzione. Il gusto per le rovine è assai tipico dell'epoca; ne è per esempio testimone la decorazione della sala del primo piano della villa di Parugiano (vedi Visonà 1991, Tavv. VII-IX) dove, però, le vedute sono concepite come quinte illusionistiche che aprono le pareti su paesaggi classici.

Ciò si può osservare anche nel salone di ricevimento della villa Corsini, oppure nella sala d'angolo al pianterreno della villa di Poggio Imperiale (vedi Zangheri 1989, pp. 131 e 166). Sono invece molto più affini al nostro esempio le decorazioni del salone del secondo piano della villa del Barone, sia nelle cornici (eseguite da Giovanni Battista Neuron e Bernardo Verdi), che nelle scene classiche con rovine (realizzate da Niccolò Pintucci, cfr. Visonà 1991, figg. 35 e 36). Inoltre, sempre nella stessa villa del Barone, si trovano anche (nella sala grande, nella "Sala di Minerva" e nei salotti del primo e secondo piano, vedi *ibid.*, figg. 46-49) alcune scene dipinte da Antonio Cioci, che hanno sicuramente svolto un importante ruolo di modello per le composizioni paesaggistiche create sulle pareti della nostra villa. Qui incontriamo sempre gli stessi motivi: la veduta di fiume dipinta in entrambe le sale e le "marine" nei salotti. Nella "marina" del Cioci, nel salotto del primo piano, il rilievo con l'immagine di un leone (ripreso dalla nostra veduta nel rilievo con San Matteo) è un chiaro richiamo alle creazioni di Pannini, che usa spesso questo motivo, ad esempio nelle versioni della *Predica di un apostolo* (Firenze, coll. eredi conte Carlo Gamba e New York 1959; Arisi 1986, nn. 273 e 435). Tutto sommato i riferimenti alle opere del Cioci e del Pintucci, l'uso degli stessi personaggi, la somiglianza con le cornici della villa del Barone e lo stile riscontrabile sulle pareti della villa di Marignolle permettono di datare le scene alla seconda metà del Settecento. (H.K.)