



# La reggia dei Medici nei primi decenni del Seicento (1600-1640 circa): funzione cerimoniale e glorificazione dinastica

*Christina Strunck*

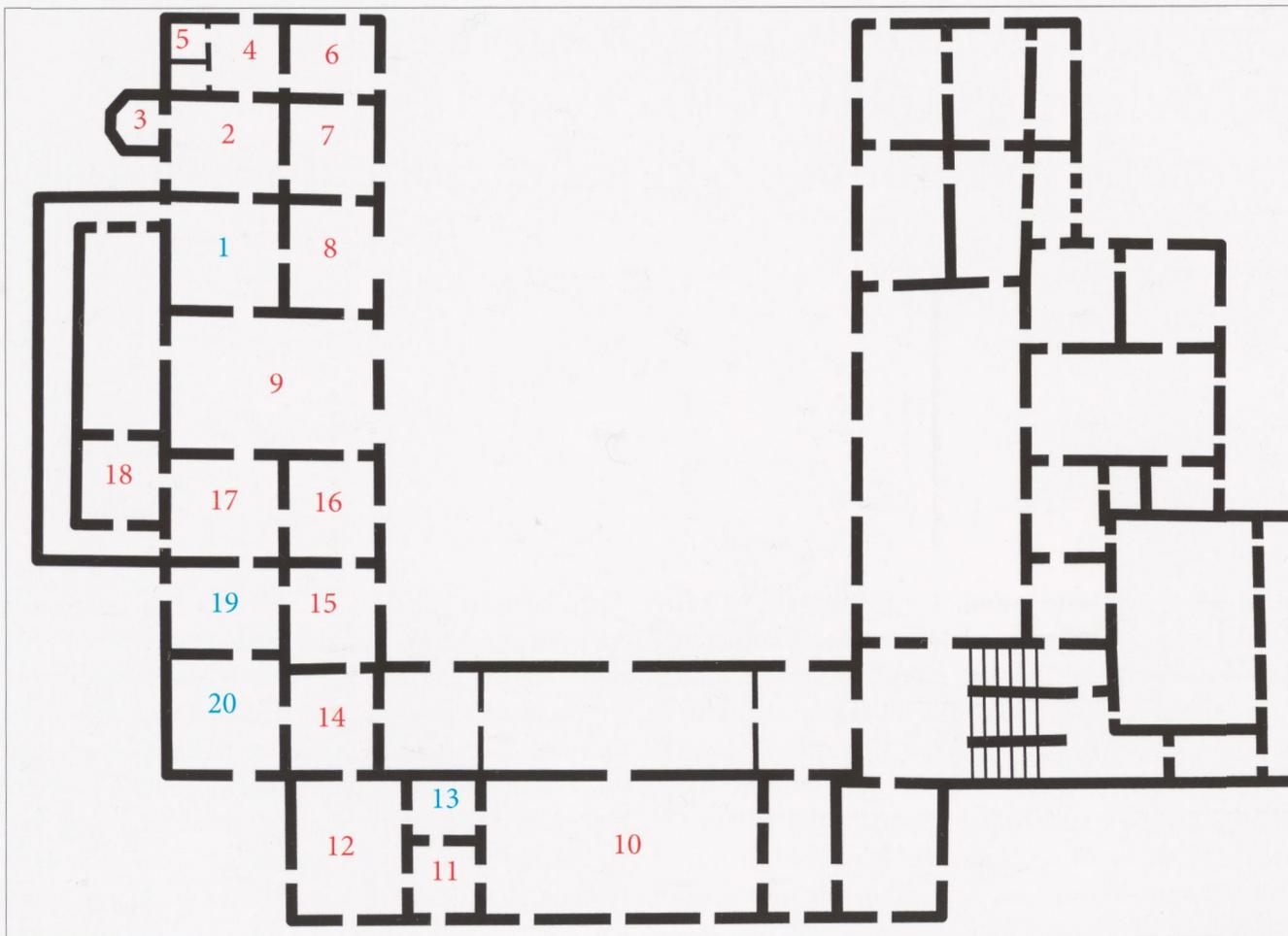
Qual era il contesto estetico e funzionale in cui s'inserivano gli affreschi del Cortona? Perché fu creata quell'ala del palazzo ch'egli decorò? Quali cicli pittorici volti alla glorificazione dinastica erano già esistenti a Palazzo Pitti, chi li aveva commissionati e qual era il loro ruolo all'interno della complessa struttura funzionale del palazzo, nel cerimoniale di corte e nelle occasioni di rappresentanza? Queste sono le domande alle quali il presente saggio cerca di dare una risposta, basandosi su materiale documentario sinora inedito. Partendo da quelle riflessioni, vengono analizzati sia l'atteggiamento di Ferdinando II de' Medici riguardo alle decorazioni precedenti sia le nuove direzioni che il committente del Cortona cercò di promuovere a Palazzo Pitti.

## **La struttura funzionale di Palazzo Pitti e le ragioni per l'edificazione dell'ala nord**

Mentre le ben note piante di Diacinto Maria Marmi documentano in modo molto dettagliato le funzioni di tutte le stanze di Palazzo Pitti intorno alla metà del Seicento, l'assetto distributivo del palazzo durante i primi decenni del Seicento è più difficile da ricostruire. Lo studio fondamentale di Laura Baldini Giusti sull'inventario del 1597, riassunto poi da Fiorella Facchinetti, costituisce un importantissimo punto di riferimento, ma esclude il periodo dopo il 1600<sup>1</sup>. Per di più Baldini Giusti ha studiato la distribuzione degli appartamenti all'interno del palazzo senza però soffermarsi sulle funzioni delle singole stanze. Una rilettura dell'inventario del 1597 può dunque aggiungere elementi interessanti al quadro.

Nello schema (ill. 1) è visualizzata la sequenza in cui i più prestigiosi vani del piano nobile furono inventariati nel 1597<sup>2</sup>. Il contenuto delle stanze fornisce preziosi indizi per una ricostruzione delle loro funzioni. Nel presente contesto mi limito a qualche breve cenno, avendo presentato un'analisi particolareggiata dell'inventario già altrove<sup>3</sup>. Le stanze nn. 10-20 costituivano l'appartamento del granduca Ferdinando I de' Medici, caratterizzato da una lunga fila di anticamere (nn. 11, 12, 14, 15) che conducevano a due camere da letto. La stanza n. 20 conteneva un costosissimo letto da parata nonché trentanove sedie di vari tipi<sup>4</sup>. La presenza delle tantissime sedie fa supporre che questa stanza fu usata per dare udienze "private" – un'ipotesi rinforzata dall'inventario stesso che classifica l'adiacente vano n. 19 come "la camera dove dorme il Gran Duca"<sup>5</sup>. Un identico raddoppiamento delle camere da letto nell'appartamento granducale si trovava già in Palazzo Vecchio, documentato dagli inventari del 1553 e del 1587<sup>6</sup>. Si trattava di un carattere specifico del cerimoniale fiorentino, siccome a quell'epoca né in Francia, né in Spagna esisteva una tale distinzione tra camera da letto "ufficiale" e vera e propria<sup>7</sup>.

Un corridoio conduceva dall'appartamento del granduca direttamente alla camera della granduchessa dove si trovavano due letti per moglie e marito (ill. 1, n. 1)<sup>8</sup>. Cristina di Lorena disponeva di una sala (n. 9) e sei stanze (nn. 1, 2, 4, 6-8) più una cappella (n. 3) e un bagno riscaldabile (n. 5). Il suo appartamento era grande, ma comunque più piccolo di quello del granduca, situato inoltre in una zona più remota del palazzo, che costeggiava il giardino.



1. Palazzo Pitti, pianta del piano nobile, particolare. La numerazione e i nomi delle stanze corrispondono all'inventario del 1597; i numeri in blu indicano stanze da letto

1. Prima stanza inventariata (nell'inventario senza nome);
2. Camera della Cappella di Madama Serenissima;
3. Cappella della camera di Madama Serenissima;
4. Camera della stufa;
5. Stufa piccola;
6. Camera del canto verso li Allori;
7. Camera della perghola;
8. Prima camera dopo il salone;
9. Sala di Madama Serenissima;
10. Salone grande detto delle nicchie;
11. Ricetto fra il salone et la prima camera del G[ran] D[uca];
12. Camera del Canto che riesce sulla piazza et nel giardino;
13. Camera decta del Cavaliere [P]ingniatta;
14. Ricetto delle stanze del G[ran] D[uca] dove stanno e portieri;
15. Camera prima dove stanno le lancie spezzate;
16. Terza camera che riesce nel salotto di Madama S[erenissima] et sul cortile;
17. Camera della Cappella;
18. Cappella;
19. Camera dove dorme il Gran Duca;
20. Camera del canto sopra il cortilino e giuoco di palla (ricostruzione: C. Strunck; disegno: I. Nirschl)

Il principe Cosimo, figlio primogenito di Ferdinando I e Cristina di Lorena, e sua moglie Maria Maddalena d'Austria, sposata nel 1608, vivevano al secondo piano di Palazzo Pitti<sup>9</sup>. Quando Ferdinando morì nel 1609, sarebbe stato logico che il suo successore Cosimo II e Maria Maddalena avessero preso possesso degli appartamenti del granduca e della granduchessa al piano nobile. Ma una lettura incrociata degli inventari del 1597, del 1621 e del 1638 dimostra che Cristina di Lorena continuò a vivere nel suo appartamento al piano nobile sino alla sua morte, mentre Cosimo e Maria Maddalena abitavano insieme quelle stanze che erano state di Ferdinando I<sup>10</sup>. Il granduca occupò la parte anteriore dell'appartamento, mentre la stanza da letto di Maria Maddalena si trovava accanto alla camera di Cosimo (ill. 1, n. 17), adiacente alla cappella che Maria Maddalena fece rimodernare per ospitare la sua imponente collezione di reliquie (n. 18)<sup>11</sup>.

La divisione dell'appartamento di Ferdinando I significa che negli anni successivi al 1609 Cristina

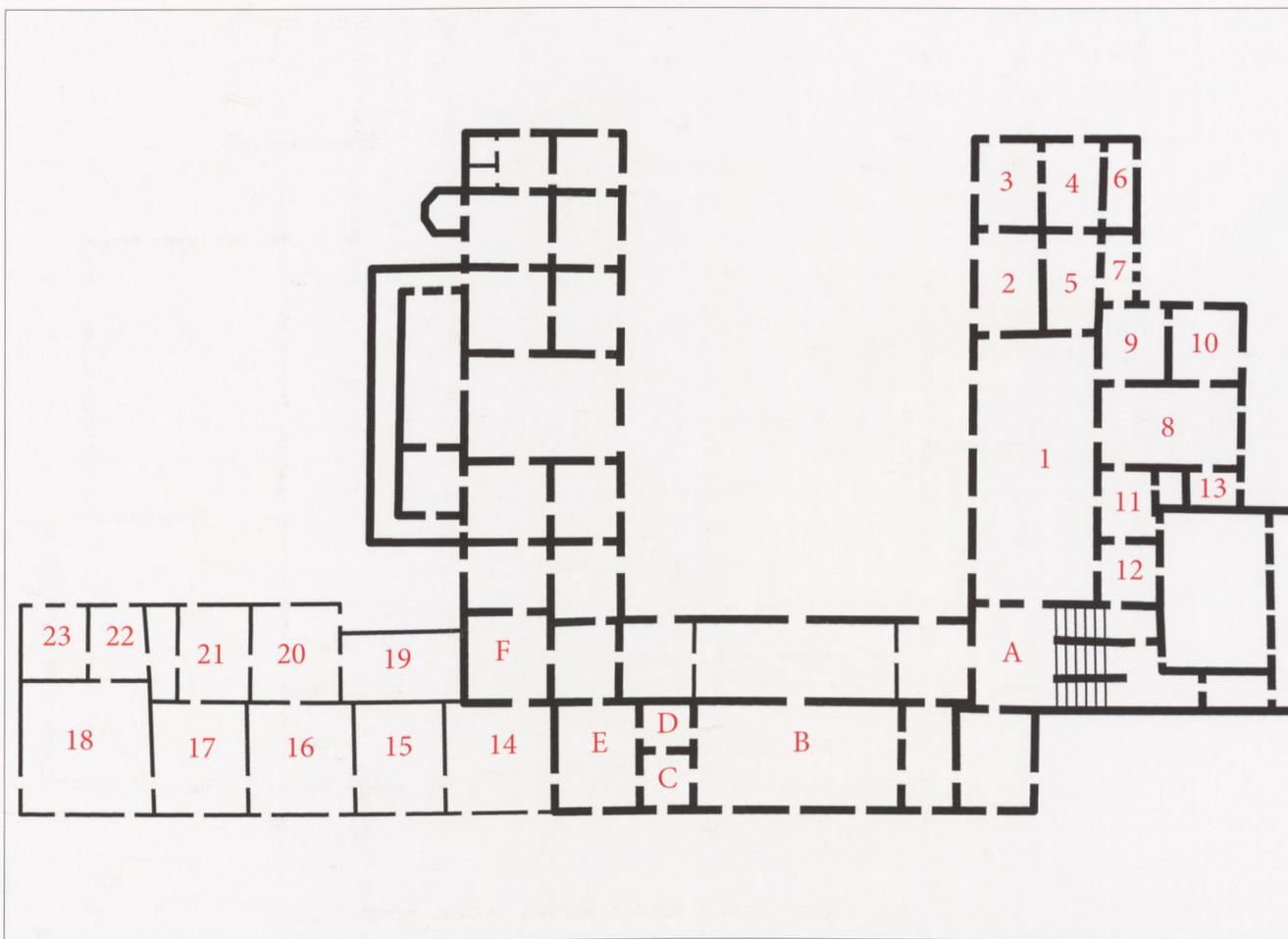
di Lorena disponeva dell'appartamento più grande dell'intero palazzo – una distribuzione che rispecchia la sua posizione dominante nella politica di quell'epoca. Un ambasciatore veneto giudicò la situazione in questi termini: “Onde si può dire [...] che sia ella il capo principale in tutti li negozi e che sortiscano le cose conforme al parer ed al consiglio di lei”<sup>12</sup>.

Comunque, con il passare degli anni la necessità di un ampliamento al palazzo divenne sempre più pressante e necessaria. Siccome Cristina di Lorena aveva rifiutato di lasciare le sue stanze alla nuora, il granduca disponeva di un appartamento “amputato” che lasciava poco spazio a sua moglie – una situazione a lungo andare inadeguata che portò infatti alla costruzione dell'ala nord destinata ad accogliere più degnamente il granduca (ill. 2, nn. 14-23)<sup>13</sup>.

Cosimo II partecipò alla posa della prima pietra<sup>14</sup>, ma, a causa della sua morte prematura nel 1621, non vide mai l'edificio finito. Il completamento della costruzione nonché i primi lavori di decorazione avvennero nel periodo della reggenza (1621-1628), quando Cristina di Lorena e Maria

2. Palazzo Pitti,  
pianta del piano  
nobile, particolare,  
situazione prima  
del 1638

1. Salone dei Forastieri;
2. Sala della Speranza;
3. Sala della Carità;
4. Sala della Giustizia;
5. "Camera buia";
6. "Scrittoino?";
7. Loggetta;
8. Salone (Sala di Bona);
9. Sala della Prudenza;
10. Sala della Temperanza;
11. Sala della Fede;
12. Sala della Fortezza;
13. Cappella;
- A. Scala principale,
- B. Sala delle Nicchie (Sala delle Figure),
- C-E. Stanze che dopo il 1638 furono riunite per formare l'odierna Sala di Venere,
- F. Probabilmente sala delle udienze durante il periodo della reggenza;
- 14-23. Nuova ala nord costruita per volere di Cosimo II;
19. Cosiddetta "Galleria del Poccetti";
20. "Sala del Consiglio";
23. Stanza della Stufa (ricostruzione: C. Strunck; disegno: I. Nirschl)



Maddalena d'Austria governarono la Toscana come tutrici dell'erede minorenni Ferdinando II. Il piccolo granduca viveva al secondo piano di Palazzo Pitti, mentre le tutrici occupavano i due appartamenti più prestigiosi del piano nobile<sup>15</sup>. Inizialmente, le tre "Altezze" davano udienza insieme in una stanza del piano nobile (da identificare probabilmente con la stanza F in ill. 2), ma dal 1626 Ferdinando II disponeva di una propria sala delle udienze nella nuova ala nord<sup>16</sup>. Anche se Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria cercarono di lasciare tracce visive della loro reggenza a Palazzo Pitti, si limitarono a far affrescare i vani "marginali" della nuova ala<sup>17</sup> per dare a Ferdinando la possibilità di decorare i grandi saloni di rappresentanza secondo i suoi gusti, una volta raggiunta la maturità nel 1628. Per capire fino in fondo le scelte tematiche ed estetiche di Ferdinando II, che si espressero nella commissione a Pietro da Cortona, è necessario riflettere sulle decorazioni precedenti, partendo da quelle realizzate già prima della reggenza.

### Il "Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri" e una nuova datazione della Sala di Bona

La prima parte di Palazzo Pitti che ricevette un'importante decorazione permanente di pitture murali fu l'ala sud, ovvero quella destinata sin dall'inizio ad accogliere gli ospiti più importanti. Nel periodo compreso tra il 1600 e il 1608 circa, Cristofano Allori, Ludovico Cigoli, Jacopo Ligozzi, Domenico Passignano e Bernardino Poccetti dipinsero sulle volte di sette sale le sette Virtù principali (ill. 2, nn. 2-4, 9-10, 11-12)<sup>18</sup>. Sia Padovani che Bastogi hanno descritto queste stanze come un unico grande appartamento, ma in realtà si tratta di tre entità separate. Il complesso più importante era costituito dalle stanze nn. 2-7 che davano sulla cosiddetta "Sala de' Forestieri" (ill. 2, n. 1), mentre una seconda sala, più piccola (n. 8), serviva da ingresso a due appartamenti di dimensioni minori, composti da due stanze ciascuno (nn. 9-10 e 11-12 rispettivamente)<sup>19</sup>. Questa divisione in tre appartamenti viene confermata da vari documenti riguardanti il cerimoniale di corte: da questi apprendiamo anche

che l'odierna Sala di Bona (ill. 2, n. 8) fu originariamente chiamata "salotto della cappella" data la sua connessione con una cappellina decorata da Lodovico Cigoli (ill. 2, n. 13)<sup>20</sup>.

La decorazione della Sala di Bona viene generalmente vista come una tarda opera di autoglorificazione di Ferdinando I de' Medici, commissionata per le nozze del suo primogenito Cosimo nel 1608<sup>21</sup>. Poiché i documenti su quell'opera di Bernardino Poccetti sono stati distrutti da un incendio, mancano prove concrete per questa datazione e di questa connessione<sup>22</sup>. Per di più, le descrizioni delle nozze non menzionano gli splendidi affreschi.

Subito dopo la morte di Ferdinando I nel febbraio del 1609, la sua vedova Cristina di Lorena dichiarò: "Tra tutti gli officij di pietà che da me si possono contribuire alla gloriosa memoria del Gran Duca mio Signore et Consorte stimo principalmente il procurare, che le sue azzioni siano rappresentati alla posterità con stile più degno che sia possibile".<sup>23</sup> Da quel momento ebbero inizio numerosi progetti di glorificazione del defunto. Con il sostegno di Cristina di Lorena, sontuose esequie furono celebrate a Roma; Piero Usimbardi, Ortensio Cavalcanti, Domizio Peroni e Baccio Cancellieri stilarono biografie di Ferdinando e nel 1614 Jacques Callot ricevette la commissione per "certe stampe per le storie che vanno nelli libri che scrivano la vita del Serenissimo Gran Ferdinando di Gloriosa Memoria"<sup>24</sup>. Nell'aprile del 1612 Cristina di Lorena dettò una lista di eventi memorabili occorsi nel regno di suo marito – eventi che furono immortalati sia nella Sala di Bona che, più tardi, nel ciclo di stampe di Callot<sup>25</sup>. Nello stesso anno 1612 Bernardino Poccetti era di nuovo attivo a Palazzo Pitti<sup>26</sup>, e nel gennaio del 1613 il cosiddetto "salotto della cappella" (l'odierna Sala di Bona) fu per la prima volta chiamato "il Salone dipinto"<sup>27</sup>.

La datazione degli affreschi al 1612 trova conferma in un dettaglio finora non preso in considerazione. Com'è già stato rilevato da Nadia Bastogi, nella *Presa di Prevesa* Poccetti citò prominentemente una famosa scultura antica, il *Galata morente*<sup>28</sup>. Ma anche nell'*Espugnazione di Bona*, sulla parete opposta, Poccetti inserì una citazione classica: il soldato visto di spalle, posto all'estremità destra del dipinto, si rifà al *Gladiatore Borghese*<sup>29</sup>. Quella scultura fu ritrovata non prima del maggio 1609 (cioè dopo la morte di Ferdinando I de' Medici) e

restaurata nel giugno del 1611<sup>30</sup>. Poccetti s'ispirò dunque a un'antichità "freschissima".

La Sala di Bona ebbe una posizione centrale all'interno del "Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri" e una duplice funzione: servì sia da ingresso grandioso ai due appartamenti fiancheggianti la sala, sia come sala da pranzo per gli ospiti più distinti<sup>31</sup>. Era dunque logico decorare proprio questo vano con affreschi che davano occasione di riflettere sulle *res gestae* del defunto granduca. Il primo ciclo di dipinti a Pitti, volti alla glorificazione dinastica, fu quindi realizzato non su commissione di Ferdinando I, bensì su iniziativa della sua vedova Cristina di Lorena.

Sia la Sala di Bona sia le decorazioni commissionate poi dalle reggenti e la ricca tradizione iconografica di autopromozione medicea costituivano possibili modelli per gli affreschi con cui Ferdinando II intendeva ornare il suo nuovo appartamento nell'ala nord del palazzo. Qual era il suo atteggiamento nei confronti di quei dipinti preesistenti?

### **Modi di glorificazione dinastica dal Quattrocento al Seicento**

In termini generali, le varie fasi dell'autopromozione medicea dal Quattrocento al Seicento si presentano come una parabola che, partendo da forme indirette di glorificazione, giunge a raffigurazioni molto concrete per tornare poi a modi di espressione meno diretti e più raffinati.

Nel Quattrocento, i Medici si appropriarono di ben noti episodi religiosi, mitologici o storici per magnificare il proprio ruolo all'interno della Repubblica, paragonandosi a personaggi illustri del passato. Ad esempio, inserirono i loro ritratti nella processione dei Re magi<sup>32</sup> e scelsero Ercole come protagonista principale della decorazione di Palazzo Medici, alludendo alla forza "erculeo" della famiglia<sup>33</sup>. Gli eroi antichi raffigurati nella Sala dei Gigli e nella Sala delle Udienze a Palazzo della Signoria potevano essere letti come riferimenti a membri della famiglia Medici, ma il parallelo rimaneva implicito<sup>34</sup>.

La situazione cambiò profondamente con le grandi vittorie della metà del Cinquecento che permisero a Cosimo I di ingrandire notevolmente il suo dominio e consolidare il potere della dinastia. Le decorazioni concepite per l'ex Palazzo della Signoria (ora Palazzo Ducale) dopo l'annessione di Siena presentarono i fatti dei Medici molto fieramente, in modo esplicito e dettagliato. Nel Quartiere di

3. Sala di Bona  
affrescata da  
Bernardino Poccetti  
e allievi (1612).  
Firenze, Gallerie  
degli Uffizi, Palazzo  
Pitti, Galleria  
Palatina, piano  
nobile



Leone X e nel Salone dei Cinquecento gli eventi storici furono manipolati sottilmente per assecondare intenti propagandistici<sup>35</sup>, ma a prima vista risultavano “veri” perché Vasari e i suoi aiuti avevano cercato di presentarli realisticamente, inserendo molti ritratti di contemporanei e personaggi storici in costumi d'epoca<sup>36</sup>. L'antichità rimase sempre un modello importante,

ma il rapporto tra storia antica e moderna fu capovolto. Dal 1543 al 1545 Francesco Salviati aveva raffigurato le *res gestae* di Furio Camillo nella Sala delle Udienze del Palazzo Ducale, sottintendendo paralleli con la vita di Cosimo I secondo il diffuso schema letterario delle *vitae parallelae*<sup>37</sup>. Al contrario, dal 1555 in poi Vasari elogiò il duca direttamente, rappresentando momenti della storia

contemporanea – ma in alcune opere particolarmente significative presentò Cosimo vestito all'antica: appare quindi come “novello Augusto” nella Sala di Leone X, nella *Vittoria a Montemurlo* (dipinto centrale della Sala di Cosimo I) e soprattutto nell'*Apoteosi*, fulcro del palco ideato per il Salone dei Cinquecento<sup>38</sup>. Mentre inizialmente i Medici si erano proiettati nella mitologia o nella storia antica, ora la storia moderna veniva antichizzata per suggerire che il presente fosse non meno glorioso che l'antichità.

Dopo il periodo fortemente autoencomiastico di Cosimo I, suo figlio Ferdinando I si presentò in modo più modesto. Fece completare la decorazione del Salone dei Cinquecento con dipinti che onoravano Cosimo<sup>39</sup>, mentre per Palazzo Pitti, la nuova reggia, scelse temi molto più generali come le sette Virtù già menzionate (ill. 2, nn. 2-4, 9-10, 11-12), quasi a voler evitare la rivalità iconografica con il padre.

Anche se ritratti e statue del sovrano erano molto diffusi durante il regno di Ferdinando I<sup>40</sup>, la commemorazione delle sue *res gestae* iniziò solo verso la fine della sua vita<sup>41</sup> e conobbe una vera fioritura a opera della sua vedova Cristina di Lorena. Nella Sala di Bona (ill. 3) Bernardino Poccetti orchestrò una grande sintesi dei vari modi di glorificazione, sviluppati fino a quel momento dagli artisti di corte. Sulle pareti lunghe campeggiano due vittorie contemporanee, arricchite da qualche citazione antica, nella parete d'ingresso vediamo un ritratto di Ferdinando come un antico imperatore, sulla volta si trova un'apoteosi di Cosimo I e in una lunetta appare Re Davide, modello storico-religioso del granduca<sup>42</sup>.

La storia contemporanea era presente anche in altre zone del palazzo: per la sala principale del piano nobile (ill. 2, B) Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria ordinarono una grande tela che doveva commemorare l'inizio della loro reggenza (ill. 4)<sup>43</sup>, e secondo l'inventario del 1638 le altre due sale (ill. 1, n. 9 e ill. 2, n. 1) accoglievano i grandi dipinti effimeri creati per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena nel 1589<sup>44</sup>. Le decorazioni permanenti ad affresco commissionate dalle reggenti avevano invece un carattere allegorico, come ad esempio le Virtù necessarie per il buon governo effigiate da Cosimo Lotti nella loggia al pianterreno (ill. 5)<sup>45</sup>. Sopra questa loggia si trova la cosiddetta “Galleria del Poccetti”, anch'essa



decorata durante la reggenza (ill. 2, n. 19). L'opera, in realtà concepita da Michelangelo Cinganelli ed eseguita con Matteo Rosselli, Filippo Tarchiani e Ottavio Vannini, presenta allegorie che si riferiscono al governo della Toscana, insieme agli stemmi delle reggenti (ill. 6)<sup>46</sup>. Stando alla pianta del Marmi, la stanza adiacente era la “Camera

4. Justus Sustermans, *Il giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici nel 1621*, 1625-1626. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

5. Loggetta dell'Aiace affrescata da Cosimo Lotti (1624). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, pian terreno

6. "Galleria del Poccetti" affrescata da Michelangelo Cinganeli, Matteo Rosselli, Filippo Tarchiani e Ottavio Vannini (1622-1625). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, piano nobile



del Consiglio” (ill. 2, n. 20)<sup>47</sup> sulle pareti della quale l’inventario del 1638 elenca grandissime “carte di cosmografia” dell’Italia, Germania e Francia<sup>48</sup>. Il Consiglio di Reggenza, istituito da Cosimo II nel suo testamento, si radunò probabilmente in quella stessa stanza per discutere la politica interna ed estera del Granducato<sup>49</sup>. La decorazione allegorica

della galleria che portava alla Sala del Consiglio doveva dunque ricordare ai membri del governo i valori universali, soprattutto la *Fede cristiana* dipinta al centro della volta, per incitarli a sagge decisioni nell’interesse del bene comune<sup>50</sup>.

La loggia affrescata dal Lotti nel 1624 (ill. 5) serviva da ingresso alla sala grande del pianterreno dove

nel 1628 si svolse un'importantissima cerimonia: il Senato rese omaggio al giovane Ferdinando II che, appena tornato da un lungo viaggio alla corte del papa e dell'imperatore e avendo compiuto i 18 anni, finalmente iniziava a governare in modo indipendente<sup>51</sup>. Negli anni successivi la sala fu luogo privilegiato per ricevimenti estivi. Come la galleria, anche la loggia davanti a quella sala costituiva dunque un importante luogo di passaggio, il cui programma "didattico" doveva ricordare, sia ai membri della corte che ai visitatori, le virtù del buon governo<sup>52</sup>.

Nel 1635 Giovanni da San Giovanni, pittore favorito da Cristina di Lorena<sup>53</sup>, ricevette la commissione per la decorazione della sala grande al pianterreno, ma prima della sua morte prematura nel 1636 realizzò solo gli affreschi della volta e della parete est. Questo lavoro sospeso fu la ragione per la quale Ferdinando II prese i primi contatti con Pietro da Cortona attraverso l'ambasciatore toscano a Roma<sup>54</sup>. Il granduca cercò di far ultimare la sala rimasta incompiuta dal Berrettini che nel 1637 iniziò invece a dipingere le pareti della cosiddetta Stanza della Stufa (ill. 2, n. 23).

La volta della Stanza della Stufa era stata decorata dal 1625 al 1627 su commissione di Maria Maddalena d'Austria, la quale voleva esaltare la casa imperiale a cui apparteneva. Le lunette della volta affrescate da Michelangelo Cinganelli e aiuti presentano dunque immagini allegoriche delle monarchie più importanti del mondo, con la casa d'Austria come fine e culmine del ciclo (ill. 7)<sup>55</sup>. Sarebbe stato logico decorare le pareti sottostanti con episodi tratti dalla storia di queste monarchie illustri, ma Ferdinando II e Pietro da Cortona optarono per un tema diverso, basato sulla letteratura antica<sup>56</sup>.

Anche il completamento della Sala di Giovanni da San Giovanni lascia trasparire una certa avversione nei confronti di temi di storia contemporanea<sup>57</sup>. Il programma originario prese le mosse dalla sconfitta cristiana a Costantinopoli nel 1453, elogiando la Toscana quale rifugio pacifico dove le muse cacciate dall'aggressione ottomana potevano fiorire. Il progetto per l'ultimo dipinto prevedeva quindi il ritorno dell'età d'oro sulle sponde dell'Arno, mentre il penultimo dipinto doveva esaltare le recenti vittorie navali medicee contro gli "infedeli", stabilendo un nesso tra passato e presente e associando



quest'ultimo al regno d'Augusto<sup>58</sup>. Forse quel tema era stato suggerito da Cristina di Lorena perché le "crociate" dell'ordine mediceo di Santo Stefano le stavano molto al cuore<sup>59</sup>. Ma dopo la morte della granduchessa e del pittore (deceduti ambedue nel 1636) avvenne un significativo cambiamento, messo in opera da Cecco Bravo, Ottavio Vannini e Francesco Furini: Ferdinando II eliminò l'episodio marziale contemporaneo e lo fece sostituire con due scene che festeggiano l'età di Lorenzo il Magnifico, cioè gli ultimi decenni del Quattrocento (ill. 8)<sup>60</sup>. Come nel caso della Stanza della Stufa, Ferdinando preferì eventi remoti nel tempo, dissociati dal presente. Il tema delle crociate medicee avrebbe creato certe aspettative per il futuro, indicando l'intenzione del granduca di continuare la lotta contro gli ottomani che minacciavano la cultura occidentale dal 1453<sup>61</sup>. Ma sembra che Ferdinando II volesse

7. Stanza della Stufa con volta affrescata da Michelangelo Cinganelli e aiuti (1625-1627) e pareti affrescate da Pietro da Cortona (1637-1641). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, piano nobile

8. Ottavio Vannini,  
*Lorenzo il Magnifico  
circondato dagli  
artisti*. Firenze,  
Gallerie degli  
Uffizi, Palazzo Pitti,  
Galleria Palatina



liberarsi da tali aspettative, optando per una pura glorificazione del passato senza connessione diretta con il presente.

Questa preferenza per temi “neutrali” era probabilmente il frutto di un certo imbarazzo nei confronti dei cicli pittorici realizzati dal Vasari. L'autoglorificazione molto diretta di Cosimo I doveva apparire datata e talvolta addirittura problematica, soprattutto perché le alleanze politiche dei Medici erano cambiate nel tempo. Mentre Cosimo I aveva fondato la sua politica sull'appoggio della Spagna, Ferdinando I cercò un riavvicinamento alla Francia attraverso le nozze con Cristina di Lorena. La propaganda pro-spagnola del Vasari doveva dunque sembrare poco diplomatica o magari addirittura scomoda.

La parabola delineata all'inizio del presente capitolo tornava quindi verso il suo punto d'origine: mentre il Cinquecento aveva visto raffigurazioni molto concrete della storia contemporanea, nel Seicento Ferdinando II optò per una glorificazione meno diretta, per certi aspetti paragonabile alle menzionate commissioni del Quattrocento. Le Sale dei Pianeti affrescate da Pietro da Cortona si scostarono

decisamente dall'elogio dinastico realizzato precedentemente a Pitti nella Sala di Bona. Invece di uno specifico granduca mediceo, il Cortona dipinse un principe modello su un percorso ideale come esempio valido sia per Ferdinando II che per tutti i futuri membri della famiglia, dissociato dalla contemporaneità e trasportato nella sfera eterna dei pianeti. Questo programma si basò su precedenti cicli cosmologici realizzati per i Medici<sup>62</sup> nonché sulle pitture allegoriche e “didattiche” commissionate dalle reggenti e può essere paragonato alla strategia quattrocentesca di autoglorificazione – ma mentre nel Quattrocento i Medici si erano proiettati in ben noti episodi religiosi, mitologici o storici remoti nel tempo, Berrettini creò un nuovo mito mediceo, inventando un'epopea viva il cui protagonista pur non avendo un nome appartiene chiaramente al casato dei Medici, come dimostra lo stemma gigante nella Sala di Marte. Nonostante l'ispirazione tratta dalla lunga tradizione di autopromozione medicea, l'opera del Cortona è quindi di una stravolgente originalità e senza confronti sia nella sua alta qualità pittorica che nel dinamismo entusiasmante della “finzione”.

<sup>1</sup> L. Baldini Giusti, *Una 'casa da granduca' sulla collina di Boboli*, in "Antichità viva", XIX, 3, 1980, pp. 37-46; F. Facchinetti, *Le vicende costruttive*, in M. Chiarini (a cura di), *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, Nardini Editore, Firenze 2003, pp. 20-39.

<sup>2</sup> La pianta che sta alla base di ill. 1 è la ricostruzione di Palazzo Pitti nel 1597 (Baldini Giusti, *Una 'casa da granduca'*, cit., p. 42, fig. 6) in cui ho aggiunto la numerazione delle stanze secondo l'inventario del 1597.

<sup>3</sup> C. Strunck, *Gender and Power: Layout and Function of the Ducal Lodgings in the Palazzo Pitti, Florence (1587-1636)*, in *Le prince, la princesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700)*, a cura di M. Chatenet, K. De Jonge, atti del convegno (Parigi, 27-30 giugno 2011), Picard, Paris 2014, pp. 209-213; C. Strunck, *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589-1636)*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017, pp. 284-288.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Guardaroba Medicea 422, fol. 6v-8r.

<sup>5</sup> Ivi, fol. 6v.

<sup>6</sup> C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel palazzo già della Signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un Inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*, Pellas, Firenze 1893, pp. 34-35; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 380-381, 383.

<sup>7</sup> P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, Weidenfeld and Nicolson, London 1991, p. 288; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 380-381.

<sup>8</sup> ASF, Guardaroba Medicea 422, fol. 1v-2r.

<sup>9</sup> C. Strunck, *Gender and Power*, cit., p. 213, note 52 e 53; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., p. 413.

<sup>10</sup> Strunck, *Gender and Power*, cit., pp. 213-219; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 422-429.

<sup>11</sup> Sulla decorazione della cappella delle reliquie cfr. M. Chiarini, *La cappella delle Reliquie*, in Chiarini, *Palazzo Pitti*, cit., pp. 54-56; L. Goldenberg Stoppato, *La cappella delle Reliquie di Palazzo Pitti*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. I. Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, Edifir, Firenze 2005, pp. 137-143; D. Smalzi, *Giulio Parigi architetto di corte: la progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti*, in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, De Luca, Roma 2010, p. 72; I. Hoppe, *Maria Maddalena d'Austria e il culto delle reliquie alla corte dei Medici. Scambi di modelli dinastici ed ecclesiastici*, in C. Strunck (a cura di), *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 234-241.

<sup>12</sup> A. Segarizzi (a cura di), *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato. Volume terzo: Firenze*, 2 voll., Laterza, Bari 1916, vol. 2, p. 164.

<sup>13</sup> La pianta che sta alla base di ill. 2 fu pubblicata da Baldini Giusti, *Una 'casa da granduca'*, cit., p. 42, fig. 6. I bordi neri visualizzano l'estensione del palazzo nel 1597, le parti chiare le aggiunte posteriori. L'ala sud, che corrisponde alla nuova ala nord, è troncata su quella pianta perché fu costruita solo dal 1631 al 1640 e non ricevette una decorazione pittorica nell'epoca in oggetto. Dopo il 1638, le stanze C, D ed E furono riunite per formare quel salone che divenne poi la Sala di Venere del Cortona: cfr. Baldini Giusti, *Una 'casa da granduca'*, cit., p. 41.

<sup>14</sup> F. Fantappiè, *Sale per lo spettacolo a Pitti (1600-1650)*, in S. Bertelli, R. Pasta (a cura di), *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, Olschki, Firenze 2003, p. 164; Smalzi, *Giulio Parigi*, cit., p. 73.

<sup>15</sup> Strunck, *Gender and Power*, cit., pp. 219-222; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 429-434.

<sup>16</sup> Strunck, *Gender and Power*, cit., p. 221. Si trattava probabilmente dell'odierna Sala di Giove (ill. 2, n. 16).

<sup>17</sup> Oltre alle decorazioni discusse qui sotto, sono da segnalare due piccole cappelle, una "grotticina" e varie stanze ai mezzanini: E. Acanfora, *La cappellina accanto alla galleria "del Pocetti"*, in Gregori, *Fasto di corte*, cit., pp. 160-162; Eadem, *La "cappella al terreno" (o cappella dell'appartamento del granduca)*, ivi, pp. 162-164; Eadem, *La grotticina*, ivi, pp. 164-166; Eadem, *I mezzanini*, ivi, pp. 166-173; N. Bastogi, *Le stanze dei mezzanini: una lettura iconografica*, ivi, pp. 173-181.

<sup>18</sup> S. Padovani, *Il Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri*, in Chiarini, *Palazzo Pitti*, cit., pp. 43-53; S. Padovani, *Sul 'Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri' a Palazzo Pitti*, in *Arte Collezionismo Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Giunti, Firenze-Milano 2004, pp. 24-33; N. Bastogi, *Il quartiere dei Cardinali e Principi forestieri*, in Gregori, *Fasto di corte*, cit., pp. 75-97.

<sup>19</sup> Per i documenti riguardanti i tre appartamenti si veda Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 486-491.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 490-491. Sulla cappella cfr. Padovani, *Il Quartiere dei Cardinali*, cit., p. 53; M. Chappell, *Proposals for the Chapel of the 'Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri' in the Palazzo Pitti*, in *Arte Collezionismo Conservazione*, cit., pp. 34-35.

<sup>21</sup> Padovani, *Il Quartiere dei Cardinali*, cit., pp. 50-53; S. Vasetti, *I fasti granducali della Sala di Bona: sintesi politica e culturale del principato di Ferdinando*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, dicembre 2003-maggio 2004), Giunti, Firenze 2003, pp. 228-239; N. Bastogi, *Il quartiere dei Cardinali*, cit., pp. 87-97.

<sup>22</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 491-492.

<sup>23</sup> ASF, MDP 6038, fol. 31r.

<sup>24</sup> C. Strunck, *How Chrestienne Became Cristina. Political and Cultural Encounters between Tuscany and Lorraine*, in Strunck (a cura di), *Medici Women as Cultural Mediators*, cit., pp. 155-157; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 97-106.

<sup>25</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 492-494.

<sup>26</sup> Chiarini, *La cappella delle Reliquie*, cit., pp. 55-56.

<sup>27</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., p. 492.

<sup>28</sup> Bastogi, *Il quartiere dei Cardinali*, cit., p. 94.

<sup>29</sup> Cfr. le illustrazioni in Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 494-495.

<sup>30</sup> K. Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Werner, Worms 1995, pp. 208-210.

<sup>31</sup> Fonti relative a questa funzione sono citate in Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 490-491.

<sup>32</sup> Nella processione dei Magi dipinta da Benozzo Gozzoli a palazzo Medici, ritratti della famiglia compaiono nel seguito dei Magi, mentre il più giovane Mago può essere inteso come cripto-ritratto di Lorenzo il Magnifico adolescente: C. Acidini Luchinat, *La cappella medicea attraverso cinque secoli*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Giunti, Firenze 1990, pp. 86-88. Una proiezione esplicita di membri della famiglia Medici nel ruolo dei Magi avvenne nel ben noto quadro del Botticelli agli Uffizi: F. Cardini, *Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici*, Mandragora, Florenz 2004, p. 26. Similmente nella cappella del Quartiere di Leone X, Cosimo il Vecchio e Cosimo I vennero presentati nel ruolo dei santi patroni medicei Cosma e Damiano: E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo vecchio e i Medici. Guida storica*, SPES, Firenze 1980, pp. 162-165, nn. 14 e 16.

<sup>33</sup> W.A. Bulst, *Die sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in A. Beyer, B. Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienst der Mediceer. Art in the Service of the Medici*, Akademie Verlag, Berlin 1993, pp. 100-106.

- <sup>34</sup> M. Kiefer, *Mediceische Erinnerungsräume: Cosimo I. im Palazzo Vecchio. Die Methode und Funktion der historischen inventio in Francesco Salviatis Sala dell'Udienza (1543-1548)*, in A. Beyer, U. Schütte, L. Unbehaun (a cura di), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2000, pp. 59-87; R.G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München 2000, pp. 235-242; C. Elam, *Art and Cultural Identity in Lorenzo de' Medici's Florence*, in F. Ames-Lewis (a cura di), *Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 218-219.
- <sup>35</sup> C. Strunck, *Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio. Wie Michelangelos "Sieger" auf Giambologna und Vasari wirkte*, in M. Rohlmann, A. Thielemann (a cura di), *Michelangelo. Neue Beiträge*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2000, pp. 265-297; C. Strunck, *Bilderdiplomatie zwischen Palazzo Vecchio und Palais du Luxembourg. Die Frankreichkontakte Leos X. in Darstellungen des Cinque- und Seicento*, in M. Rohlmann, G. Tewes (a cura di), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, Mohr Siebeck, Tübingen 2002, pp. 547-589.
- <sup>36</sup> I ritratti permettono l'identificazione della maggior parte di persone: cfr. Allegri, Cecchi, *Palazzo vecchio*, cit., pp. 114-174, 231-267.
- <sup>37</sup> Ivi, pp. 40-47; M. Kiefer, *Mediceische Erinnerungsräume*, cit. Le *Vitae parallelae* di Plutarco fornirono un modello storiografico il cui impatto sulle arti visive rimane ancora da indagare in una monografia a parte.
- <sup>38</sup> Allegri, Cecchi, *Palazzo vecchio*, cit., p. 121 (n. 32 con fig.), 144 (n. 1), 243 (n. 23); C. Strunck, *Eine radikale Programmänderung*, cit., pp. 285-287.
- <sup>39</sup> Allegri, Cecchi, *Palazzo vecchio*, cit., pp. 372-376.
- <sup>40</sup> K. Langedijk, *The Portraits of the Medici: 15th-18th Centuries*, 3 voll., SPES, Firenze 1981-1987, alla voce *Ferdinando I*.
- <sup>41</sup> Ad esempio nei dipinti di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa: cfr. C. Strunck, *Ein Machtkampf zwischen Florenz und Pisa. Genealogische Selbstdarstellung der Medici in der Pisaner Ordenskirche Santo Stefano dei Cavalieri*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XXXII, 2005, pp. 167-202.
- <sup>42</sup> C. Strunck, *Zwischen David und Augustus. Rom und Florenz in der Selbstdarstellung von Großherzog Ferdinando I de' Medici (1587-1609)*, in *Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, a cura di H. Keazor, atti del convegno (Firenze, 10-11 aprile 1997), LIT, Münster 1998, pp. 104-107, 115-121; Vasetti, *I fasti granducali*, cit.; Bastogi, *Il quartiere dei Cardinali*, cit., pp. 87-97; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 495-521.
- <sup>43</sup> C. Caneva, M. Vervat (a cura di), *Il giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici. Una grande opera del Suttermans restaurata*, Edifir, Firenze 2002.
- <sup>44</sup> Alcuni di questi dipinti rappresentarono fatti contemporanei, ad esempio il congedo di Cristina di Lorena dalla corte di Francia e la sua imbarcazione a Marsiglia. Bastogi, *Il quartiere dei Cardinali*, cit., p. 76; *Ferdinando I de' Medici, 1549-1609: Maestrate Tantum*, a cura di M. Bietti, A. Giusti, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, maggio-novembre 2009), Sillabe, Livorno 2009, pp. 107-111; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 415-416.
- <sup>45</sup> M. Mosco, *La loggetta dell'Aiace*, in Chiarini, *Palazzo Pitti*, cit., pp. 63-65; E. Acanfora, *La "loggetta del cortilino" (o cortile di Aiace)*, in Gregori, *Fasto di corte*, cit., pp. 181-184.
- <sup>46</sup> Acanfora, *La cappellina*, cit., pp. 160-162.
- <sup>47</sup> P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666* ("Collezione medico e storia artistica", vol. II), SPES, Firenze 2005, vol. 2, p. 915, L.
- <sup>48</sup> Ivi, vol. 2, p. 536, n. 329.
- <sup>49</sup> Sul Consiglio si veda F. Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, UTET, Torino 1987, pp. 365-366.
- <sup>50</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 531-534.
- <sup>51</sup> P. Barocchi, *Ferdinando II da Firenze a Praga nel 1628*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Quaderni, 1-2, 1996, pp. 305-323; Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., p. 531.
- <sup>52</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 528-531.
- <sup>53</sup> C. Pizzorusso, *La Quietè: Giovanni da San Giovanni e Alessandro Adimari*, in "Artista", I, 1989, pp. 86-97; N. Barbolani di Montauto, *La cappellina della Crocetta*, in Gregori, *Fasto di corte*, cit., pp. 115-118; Eadem, *Giovanni da San Giovanni nella villa La Quietè*, ivi, pp. 119-121.
- <sup>54</sup> S. Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung, 1600-1800*, Hirmer Verlag, München 2007, pp. 159, 163-164.
- <sup>55</sup> E. Acanfora, *Il governo per immagini: Maria Maddalena d'Austria e il ciclo delle monarchie antiche e moderne nella Stanza della Stufa*, in S. Bertelli, R. Pasta (a cura di), *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, Olschki, Firenze 2003, pp. 45-67; Eadem, *La volta della stanza della Stufa*, in Gregori, *Fasto di corte*, cit., pp. 185-187.
- <sup>56</sup> Roettgen, *Wandmalerei in Italien*, cit., pp. 163-164, 176-179. Si veda ora il saggio di Massimiliano Rossi in questo volume.
- <sup>57</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1993, pp. 190-199.
- <sup>58</sup> Il programma prevedeva "tutti i tritoni marini e Galatea e Teti e Nettunno, che vadino dinanzi alla religione di san Stefano, pregandola che di gratia con i suoi cavalieri li tenga netto i mari da li corsali facendo apparir certe fuste turchesche che facciano schiavi" (citato da Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., p. 194). Nella quarta ecloga di Virgilio prima del ritorno dell'Età dell'oro avviene una battaglia navale che veniva messa in relazione con la vittoria d'Augusto ad Azio: cfr. Vergil, *Landleben. Bucolica - Georgica - Catalepton. Lateinisch und deutsch*, a cura di J. Götte, M. Götte, Heimeran, München 1970, p. 518; C.R. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Indiana University Press, Bloomington 1985, p. 297.
- <sup>59</sup> Strunck, *Christiane von Lothringen*, cit., pp. 252-265.
- <sup>60</sup> Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., p. 194; Roettgen, *Wandmalerei in Italien*, cit., p. 160.
- <sup>61</sup> Si veda sopra la nota 58: Il dipinto aveva chiaramente un carattere appellativo, con gli abitanti del mare che chiedevano l'aiuto dell'ordine di Santo Stefano (capeggiato dal granduca che era al contempo Gran Maestro dell'ordine).
- <sup>62</sup> Cfr. Allegri, Cecchi, *Palazzo vecchio*, cit., pp. 63-113 (Quartiere degli Elementi), 303-313 (Sala delle Carte geografiche), 323-350 (Studiolo di Francesco I).