

# Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica': la serie Guadagni di Firenze

Tommaso Prizzon

Fin dall'antichità il desiderio di perpetuare nel tempo il ricordo delle vite o più semplicemente delle effigi di quei personaggi che avevano scandito con le loro gesta la storia del proprio casato ha sempre rappresentato un'aspirazione costante delle famiglie più illustri. Ed è proprio questo 'bisogno di eternità' che sta alla base della nascita della ritrattistica genealogica.

Con le sue gallerie degli antenati, ben evocate da Plinio il Vecchio nella sua *Storia Naturale*<sup>1</sup> (lib. XXXV), è il mondo romano il primo ad offrirci la testimonianza forse tra le più rappresentative, senz'altro quella destinata alla maggiore diffusione, di quest'antico desiderio.

Ideate con la volontà di tramandare ai posteri la memoria personale o le qualità civiche del defunto al di là della morte fisica, il successo delle *effigies* romane rispondeva al principio, diffuso al tempo, secondo il quale chi possedeva un numero maggiore di immagini dei propri avi (meglio

<sup>1</sup> Plinio, *Naturalis historia*, lib. XXXV, 6, in Id., *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G.B. Conte, 5 voll. in 6 tomi, Einaudi, Torino 1982-1988, V [*Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, tr. it. e note a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati], 1988, p. 299.

Tommaso Prizzon, University of Florence, Italy, tommypriz@outlook.it, 0000-0002-7995-5453

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Tommaso Prizzon, *Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica': la serie Guadagni di Firenze*, pp. 31-58, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.04, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

ancora se invecchiate e fumose<sup>2</sup>), era considerato più nobile di chi non ne avesse, perché quest'ultimo era ritenuto *novus*, cioè privo di un illustre lignaggio<sup>3</sup>.

Sembra risalire dunque a questo preciso contesto storico e per la prima volta l'affermazione di una concezione del ritratto memoriale<sup>4</sup> inteso ora come mezzo di distinzione sociale<sup>5</sup>; concetto chiave, quest'ultimo, destinato, ad essere ripreso nei secoli successivi.

Al pari del mondo romano antico, anche per le famiglie aristocratiche del Cinque e Seicento sarà infatti la precisa volontà apologetica di tramandare il ricordo di quei personaggi familiari che avevano più contribuito a fondare o ad accrescere la potenza del proprio lignaggio a determinare una ripresa di questo filone ritrattistico, cui non dovettero essere estranei anche il ruolo sempre più di peso acquisito dalle grandi casate nell'Europa tardo rinascimentale e barocca e l'influenza esercitata dalla mentalità nobiliare del periodo.

Nell'Italia cinquecentesca, per l'influsso preponderante dei numerosi apporti culturali stranieri, *in primis* spagnoli<sup>6</sup>, il dibattito ideologico nobiliare conosce un'importante evoluzione che se da un lato vedrà la crisi ed il ridimensionamento dei vecchi valori umanistici, dall'altro porterà invece

<sup>2</sup> Fumose erano dette le *imagines* perché dal fumo del fuoco che si usava negli atrii venivano col tratto del tempo annerite e quanto più divenivano tali, tanto più provavano l'antichità della famiglia.

<sup>3</sup> J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011 (ed. orig. 1911), pp. 46-53; E. Pommier, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 106-118.

<sup>4</sup> Lesibizione delle effigi negli atrii e lungo i corridoi (*alae*) delle dimore o nei cortei funebri non era concessa equanimente a tutti i cittadini ma regolata secondo precisi privilegi nobiliari e diritti di esposizione, fra i quali in primis lo *jus imaginum*, riservati ai soli nobili e finalizzati a tramandare ai posteri il ricordo di sé e della propria ascendenza («Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae», Cicerone, *Verrine*, 2, 5, 14, § 36). Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Einaudi, Torino 1958 (ed. orig. 1955), I, pp. 135-136.

<sup>5</sup> Nonostante l'alta considerazione di cui godevano all'epoca, soprattutto in età imperiale, non mancarono critiche sull'abuso di queste gallerie e sull'eccessiva importanza sociale loro attribuita. Particolarmente polemicamente saranno Giovenale, *Satire*, VIII, 8, 6-9: «Che vantaggio si trae dall'ostentare un Corvino sul grande quadro della stirpe e poi dal congiungersi attraverso una lunga ramificazione a comandanti della cavalleria anneriti dal fumo insieme con un dittatore, se si vive malamente davanti ai Lepidi?»; e Seneca, *Epistole morali*, 44, 5: «Non rende nobile l'atrio colmo di ritratti anneriti dal fumo». Una posizione analoga ma risalente al tempo di Augusto si trova anche in Cicerone, in particolare nell'orazione *In L. Calpurnium Pisonem*.

<sup>6</sup> Agli spagnoli spetterà, in particolare, il ruolo di dominatori incontrastati di quasi tutta la penisola per diversi decenni, contribuendo a diffondere tra le popolazioni italiane alcuni dei principali aspetti della cultura e del vivere quotidiano tipici dei soldati gentiluomini iberici, i temuti *hidalgos*, come la grandezza d'animo castigliana, l'estamento aristocratico ed un sentimento esasperato dell'onore.

al rilancio di nuovi concetti base per la futura classe dominante: ricchezza, onore, famiglia e lignaggio<sup>7</sup>.

Da qui l'importanza centrale rivestita dalle gallerie di ritratti raffiguranti i grandi antenati dei tempi antichi, concepite ora come strumenti preziosi non solo per documentare il passato della propria schiatta ma anche per rivendicare a sé, in virtù di questa antichità, una posizione di primo piano all'interno delle neonate gerarchie di corte.

Per la sua situazione storica interna particolare, in bilico tra l'avvento definitivo del regime mediceo e la presenza di un patriziato pronto a reclamare con forza un ruolo significativo nella compagine del nuovo Stato<sup>8</sup>, l'ambiente fiorentino costituirà, come vedremo, un terreno fertile per la diffusione di questo particolare genere ritrattistico<sup>9</sup>.

Dopo la caduta definitiva dell'ultima Repubblica, con l'assedio del 1530, e con l'ascesa al potere di Cosimo I de' Medici, la situazione fiorentina aveva conosciuto una serie di trasformazioni radicali destinate a cambiare in breve tempo il volto dello Stato toscano.

Se il governo del duca Alessandro, pur reintroducendo il principio di un'egemonia medicea sulla città, aveva comunque lasciato pressoché inalterate le istituzioni governative controllate ancora dalle vecchie famiglie cittadine<sup>10</sup>, molto diverso fu invece l'atteggiamento, di totale rottura, adottato da Cosimo<sup>11</sup> nei confronti dell'oligarchia fiorentina che tanto peso aveva avuto nella sua elezione<sup>12</sup>.

Escluse in un primo momento dalla ristretta cerchia dei diretti collaboratori e segretari del principe, le antiche casate poterono riaffiora-

<sup>7</sup> C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia (secoli XIV-XVIII)*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 93-94, 124-125, 151-153.

<sup>8</sup> S. Berner, *The Florentine Patriciate in the transition from Republic to «Principato», 1530-1609*, «Studies in Medieval and Renaissance History», 9, 1972, pp. 3-15.

<sup>9</sup> Esemplicative per comprendere quanto centrale fosse allora il dibattito a Firenze sulla nobiltà, e soprattutto sull'importanza di poter sfoggiare un'ascendenza antica, appaiono le considerazioni di Vincenzo Borghini espresse nel suo *Discorso sulla storia della nobiltà fiorentina* e ribadite poi, qualche anno dopo, da Scipione Ammirato, che, nelle sue *Famiglie nobili fiorentine*, definirà l'antichità come «membro principalissimo e quasi base, e fondamento della nobiltà». Cfr. V. Borghini, *Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, a cura di J.R. Woodhouse, Edizioni Marlin, Pisa 1974, pp. 16-20; S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine*, Giunti, Firenze 1615, p. 25.

<sup>10</sup> G. Pansini, *Predominio politico e gestione del potere in Firenze tra Repubblica e Principato*, in E. Insabato (a cura di), *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, Conte, Lecce 1999, pp. 77-130.

<sup>11</sup> G. Spini, *Cosimo I de' Medici e la indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1945, pp. 178, 184-185.

<sup>12</sup> F. Diaz, *Cosimo I e il consolidarsi dello Stato assoluto*, in E. Fasano Guarini (a cura di), *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 75-97.

re prepotentemente solo con l'aprirsi del nuovo secolo, quando anche la corte toscana vedrà l'imporsi sempre più frequente di esponenti del patriziato nei posti elevati della burocrazia statale<sup>13</sup>, secondo l'adeguamento del principato mediceo ai moduli di esercizio del potere vigenti negli altri Stati europei<sup>14</sup>.

È, dunque, in questo preciso contesto storico di rilancio a corte dei discendenti dei vecchi casati, in opposizione ai nuovi *parvenus* che dovevano le loro recenti fortune ai granduchi, che si può ricondurre la diffusione delle gallerie di ritratti genealogici; una diffusione tutt'altro che repentina ma piuttosto il frutto di un processo graduale, parallelo al fenomeno di 'rifeudalizzazione' o riaffermazione dei diritti signorili<sup>15</sup>, e che ebbe modo di affermarsi soltanto con la conversione dell'antica oligarchia in una aristocrazia sempre più al servizio della corte e da essa dipendente<sup>16</sup>.

In effetti fu solo a partire dai primi decenni del Seicento che la storia privata e le vite dei grandi eroi familiari del passato poterono riaffiorare nuovamente, trovando espressione in un rinnovato fervore per gli studi sulla nobiltà locale<sup>17</sup> e in una serie di opere sia letterarie che pittoriche. Fra quest'ultime saranno le pitture narrative di soggetto storico e le raffigurazioni degli illustri ascendenti che avevano ricoperto nei secoli precedenti cariche di prestigio a costituire le forme più espressive di questi 'dipinti genealogici'.

Già impiegati dagli stessi Medici nella realizzazione dei vasti cicli ufficiali ad affresco (palazzo Vecchio e palazzo Pitti) o su tela (si veda la serie dei Serenissimi Principi, oggi 'serie aulica'<sup>18</sup>), proprio i molteplici esempi di celebrazione familiare lasciati dalla casa regnante dovettero rappresentare un punto di riferimento fondamentale cui ispirarsi per tutte le casate fiorentine, ormai consolidate alla corte di Toscana e desiderose di esibire nuovamente il peso del proprio lignaggio.

<sup>13</sup> F. Diaz, *Il Granducato di Toscana*, UTET, Torino 1976, pp. 243-245, 280-282.

<sup>14</sup> E. Fasano Guarini, *La fondazione del principato da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in Ead. (a cura di), *Storia della civiltà toscana*, 6 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2000-2006, III, 2003, pp. 11-13.

<sup>15</sup> G. Pansini, *Per una storia del feudalesimo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, «Quaderni Storici», 19, 1972, pp. 131-186.

<sup>16</sup> S. Berner, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», 18, 1971, pp. 203-246; J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1993, pp. 69-77, 159-163.

<sup>17</sup> Proprio in virtù di questo interesse per gli studi storici sarà costituita per volontà di Michelangelo Buonarroti il Giovane e Carlo Strozzi, ad inizio Seicento, l'Accademia Fiorentina o degli Studi Antiquari, nata per lo studio delle memorie storiche di Firenze e delle famiglie nobili della medesima.

<sup>18</sup> G. Poggi, *R. Galleria degli Uffizi. Di alcuni ritratti de' Medici*, «Rivista d'Arte», 6, 1909, pp. 321-338; S. Meloni Trkulja, *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 700-705.

Dai Capponi<sup>19</sup> ai Bardi<sup>20</sup>, dagli Spini<sup>21</sup> ai Serristori, ma anche Frescobaldi<sup>22</sup>, Rucellai<sup>23</sup>, Strozzi, De' Nobili<sup>24</sup> e Guadagni, tante e diverse furono le famiglie dall'illustre passato cittadino che si fecero committenti, in questi anni, di cicli storici o gallerie di ritratti di antenati, dispiegati nei vasti saloni dei palazzi nobiliari, ad affresco o su tela, nati come espressione di un'autentica cultura familiare, profondamente radicata nella storia locale<sup>25</sup>.

Fra le varie testimonianze di queste serie genealogiche presenti a Firenze, quella dei Guadagni occupa senz'altro per la sua consistenza, per la varietà degli artisti impiegati e per le profonde valenze politiche in essa contenute un posto tra i più singolari del Seicento fiorentino e non solo.

Si deve alla colta committenza ed ai vasti interessi storici del senatore Tommaso di Francesco (1582-1652), figura di spicco dell'ambiente culturale fiorentino di primo Seicento<sup>26</sup>, molto vicino agli ambienti di corte ed alla stessa famiglia medicea<sup>27</sup>, la costituzione della quasi totalità di questa rac-

<sup>19</sup> S. Vasetti, *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Centro Di, Firenze 2001, pp. 86-105.

<sup>20</sup> L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, II, pp. 749-754.

<sup>21</sup> Si trattava di un ciclo di venti ritratti di antenati della famiglia affrescati da Bernardino Poccetti ad inizio Seicento. Cfr. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, pp. 127-132; Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., p. 162; S. Vasetti, *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in S. Ricci (a cura di), *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, Mondadori, Milano 1995, pp. 95-123.

<sup>22</sup> Commissionata da monsignor Piero e dai senatori Lorenzo Maria e Giuseppe Maria di Matteo Frescobaldi al pittore fiorentino Lorenzo Lippi, la serie di casa Frescobaldi si componeva di diciassette ritratti rappresentanti gli antenati della famiglia (dal Duecento al Seicento), con le prime dieci tele realizzate dal maestro fiorentino attorno al sesto decennio del Seicento, mentre le altre sette, di dimensioni e qualità inferiori, vennero probabilmente eseguite da almeno due diversi autori sempre orbitanti attorno alla bottega del Lippi tra il 1660 ed il 1665. Cfr. F. Solinas, *Lorenzo Lippi, la pittura di storia e la serie di Casa Frescobaldi*, in D. Frescobaldi, F. Solinas (a cura di), *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 243-258.

<sup>23</sup> R. Maffei, *Storie di Casa Rucellai*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2001.

<sup>24</sup> S. Vasetti, *De' Nobili*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 31-32.

<sup>25</sup> Sull'argomento si segnala da ultimo il recente P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019, in particolare pp. 15-28.

<sup>26</sup> L. Passerini, *Storia e genealogia della famiglia Guadagni*, M. Cellini e C., Firenze 1873, p. 105.

<sup>27</sup> A conferma del profondo legame con i granduchi fiorentini è l'ambasciata del 1608, quando il Guadagni fu mandato, assieme Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano, da Cosimo II in sua rappresentanza presso la corte austriaca per celebrare il matrimonio per procura, svoltosi il 14 di settembre a Graz, con Maria Maddalena, figlia dell'arciduca Carlo d'Austria, e giunta successivamente a Firenze con un sontuoso corteo il 18 ottobre dello stesso anno.

colta di ritratti di antenati situabile cronologicamente, per la maggior parte, tra la fine del quarto e i primi anni del sesto decennio del Seicento.

Ben consapevole di discendere da un casato che poteva vantare di aver dato i natali a non pochi eminenti cittadini, proprio questo orgoglio familiare sta alla base di tutta una serie di iniziative intraprese da Tommaso, a cominciare dall'erezione, su progetto dell'architetto Gherardo Silvani<sup>28</sup>, tra il 1636 ed il 1637, del nuovo imponente palazzo familiare sulla via San Sebastiano (oggi Gino Capponi), e che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto ostentare il nuovo ruolo sociale rivestito ormai dalla famiglia.

Obiettivamente quella della celebrazione dello *status* antico e moderno dei Guadagni sembra abbia rappresentato il vero filo conduttore della maggior parte delle imprese commissionate dal senatore fiorentino, coadiuvato in questo anche dal prezioso lavoro filologico e di riscoperta delle memorie familiari antiche svolto dall'amico e bibliotecario granduca Francesco Rondinelli<sup>29</sup>.

Questa volontà di celebrazione emerge con ancora maggiore evidenza nella decorazione ad affresco degli interni della nuova residenza<sup>30</sup>, voluta da Tommaso e affidata ad un variegato gruppo di artisti fiorentini fra cui spiccheranno Matteo Rosselli, Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, e soprattutto Baccio del Bianco, autore, tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Seicento, di numerosi affreschi al pian terreno ed in particolare della decorazione della loggetta al piano nobile, un tempo aperta verso il Giardino dei Semplici, e caratterizzata da un mirato programma esaltante i feudi storici, le unioni matrimoniali e le glorie di casa Guadagni.

All'interno di questa 'esposizione genealogica' figurata, fatta di sottili rimandi dinastico-familiari, non doveva dunque apparire inaspettata la presenza di una galleria di ritratti di antenati, ubicata, per la maggior parte, stando agli antichi inventari<sup>31</sup>, in prossimità della sala contigua alla loggia

<sup>28</sup> Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, pp. 513-515; M. Bevilacqua, *Palazzo Guadagni dietro «la Nunziata». Gherardo Silvani e l'architettura del barocco fiorentino*, «Opvs incertvm», 2, 2007, pp. 17-29.

<sup>29</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Fondo Guadagni, 37, ins. 4, Memorie della Famiglia Guadagni descritte dal Sig.r. Francesco Rondinelli al Sig.r. Tommaso Guadagni dall'anno 1150 al 1639, cc. non numerate.

<sup>30</sup> Per un'analisi più approfondita della decorazione ad affresco si rimanda all'esauriente studio di Riccardo Spinelli: R. Spinelli, *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni «di San Clemente» a Firenze*, «Quaderni di palazzo Te», 4, 1996, pp. 37-64.

<sup>31</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 24, Inventari della Casa di Firenze dietro alla Nunziata in via Salvestrina dirimpetto all'ospizio dei Padri di Camaldoli, in Atti e Inventario dell'eredità beneficiata del Sig.re Marchese Piero Antonio Guadagni (1709), c. 21d, «Sei ritratti della Famiglia in Tela di B 2 in circa con adornamento dorato»; c. 22s, «Otto ritratti della Famiglia di B 2 1\3 con suo adornamento dorato»; c. 22d, «Quindici ritratti della Famiglia, adornamenti dorati»; ASFi, Fondo Guadagni, 206, Inventario dei beni mobili del Palazzo di Firenze in via Micheli del Di 25 agosto 1762, c. 3c,

affrescata; corollario immancabile, che al visitatore colto ma ignaro che fosse entrato nel palazzo avrebbe dovuto immediatamente comunicare l'autorevolezza di una fra le più prestigiose casate fiorentine ed italiane.

Affidata nella quasi totalità ai pennelli di Giacinto Botti, ancor oggi artista da indagare, autore di ben dodici effigi degli avi del committente, e a quelli dei pittori Piero Bracci (presente con quattro ritratti) e Camillo Berti (due ritratti), è tuttavia al periodo tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del secolo successivo che risale il nucleo più antico dell'intera serie rappresentato dal *Ritratto di Piero di Filippo Guadagni* dipinto da Domenico Tintoretto e da quelli di *Guglielmo di Tommaso* e *Pierantonio di Francesco*, realizzati rispettivamente da Filippo Furini, padre del più celebre Francesco, e dai fratelli Domenico e Valore Casini.

Fra quest'ultime effigi, accomunate pur con le varie distinzioni da una committenza diversa e precedente a quella degli altri ritratti della stessa serie e inglobate solo in un secondo tempo nella raccolta, quella del Tintoretto è l'unica a segnalarsi per una paternità artistica non fiorentina, veneziana appunto, e a poter rivendicare un'esecuzione non posteriore ma, molto probabilmente, coeva all'effigiato.

Sul ritratto di Piero (Fig. 1) non ci sono pervenute informazioni sulla sua origine e commissione, se si eccettua la presenza a tergo della tela di un'antica iscrizione secentesca recante il nome di Jacopo Tintoretto.

Cavaliere gerosolimitano dal 1564 e più volte ricordato per il suo ardore religioso nella lotta agli infedeli<sup>32</sup>, sebbene nelle carte familiari non si conservi alcuna traccia del ritratto, non appare improbabile ipotizzare che l'effigie possa essere stata dipinta durante un soggiorno veneziano del Guadagni, in un momento di attesa prima di una partenza o dopo un ritorno da una spedizione contro il turco – considerando anche come la Serenissima fosse al tempo strenuamente impegnata nella difesa dei propri confini minacciati dalla Sublime Porta – e poi, alla morte di Piero, nel 1592, pervenuta nelle collezioni familiari.

«Quindici quadri Alti B 2 1\2 e Larghi B 1 1\2 con ornamento dorato dipintovi in tela gli Ascendenti della Casa Guadagni, avendo ciachun di questi un Cartello in fondo centinato, e dorato per l'iscrizione»; c. 66v, «Quindici quadri B 3 e Larghi B 2 con ornamento antico dorato dipintovi in tela vari ritratti della Famiglia Guadagni con suo cartello centinato, parimenti dorato l'iscrizione di ciascheduno dei suddetti ritratti». La maggior parte dei ritratti erano esposti in diverse «gallerie», da individuare, probabilmente, nel salone d'entrata al pian terreno del palazzo e nell'area al primo piano prospiciente la Loggetta del Del Bianco.

<sup>32</sup> Particolarmente celebrata nei ricordi familiari fu la sua partecipazione al famoso assedio dell'isola di Malta del 1565, stretto da Solimano I il Magnifico, assedio caratterizzato da aspri combattimenti ma che si concluse, grazie anche all'arrivo di grossi rinforzi dalla Sicilia e dalla Spagna, con la vittoria dei cavalieri gerosolimitani e la ritirata degli ottomani. Cfr. Passerini, *Storia e genealogia*, cit., p. 140.



Figura 1 – Domenico Tintoretto, *Ritratto di Piero di Filippo Guadagni*, 1590-1595. Olio su tela, 132×103 cm. Già Londra, Christie's. [Archivio Autore]



Da scartare, per ragioni stilistiche, l'attribuzione a Jacopo, indicata dalla scritta sul retro, si deve a Bernard Aikema l'assegnazione dell'opera a Domenico Tintoretto<sup>33</sup>, giudizio che ci sembra da sottoscrivere.

Nonostante certa farragine compositiva, la tela bene illustra infatti le più elette qualità del maestro: il superbo cromatismo, l'adozione di una resa plastica delle superfici, la sapiente modulazione espressiva con inserti di gusto naturalistico, specie del volto, e che segneranno ampiamente la produzione più matura a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento.

Ancora dipendente, per certi aspetti, dagli schemi formali di Jacopo, allora tra i più diffusi nell'ambiente artistico lagunare, proprio il carattere realistico e l'attenzione alla suggestione fisica dell'effigiato rappresentano gli elementi più caratteristici dello stile personale di Domenico, distante in questo dai prototipi del padre ma più vicino invece alle novità diffuse allora dai pittori 'di realtà' lombardi, dal Moroni in particolare, che devono aver contribuito ad orientare l'artista verso quel realismo arguto con risultati di un'intensità tale da giustificare perfino, nei limiti delle sue possibilità artistiche, certi accostamenti con la produzione di Annibale Carracci<sup>34</sup>.

Sono splendidi esempi i ritratti nati a partire dall'ultimo decennio del secolo (si vedano in proposito quelli di un *Gentiluomo*<sup>35</sup> dello Staatliches Museum di Schwerin – Fig. 2 – e di *Senatore veneziano*<sup>36</sup> dello Staatliches Museum di Berlino, entrambi datati agli anni novanta del Cinquecento), fra i momenti più felici e stilisticamente più alti dell'attività del giovane Robusti, in cui l'indagine si approfondisce in relazione ad una raggiunta duttilità di linguaggio.

Sebbene lontano dal raffinato psicologismo di Jacopo, il realismo di Domenico in questo periodo sembra farsi però più meditato, perdendo quella rigidità un po' generica comune a tutte le persone da lui ritratte in precedenza, definite ora da una costruzione plastico-luminosa, dall'infiltrarsi del gioco chiaroscurale delle pieghe e da un'acutezza di indagine fisionomica ricca di suggerimenti lombardi e bassaneschi, elementi quest'ultimi che si ritrovano nella tela del Guadagni, a conferma di una collocazione cronologica dell'opera a questo momento, fra il 1590 ed il 1595.

<sup>33</sup> Comunicazione orale, 2014.

<sup>34</sup> P. Rossi, *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, «Arte Veneta», 22, 1968, pp. 60-71.

<sup>35</sup> Domenico Tintoretto, *Ritratto di Gentiluomo*, 1590-1595, olio su tela, 117×98 cm, Schwerin, Staatliches Museum. Vedi: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 1932, p. 563; Rossi, *Alcuni ritratti*, cit., p. 65; Id., *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, Electa, Milano 1982, p. 111, n. A83.

<sup>36</sup> Domenico Tintoretto, *Ritratto di Senatore veneziano*, 1590-1595, olio su tela, 111,6×95,25 cm, Berlino, Staatliches Museum. Vedi: Berenson, *Italian Pictures*, cit., p. 577 (con bibliografia precedente); H. Tietze, *Tintoretto. The paintings and drawings*, Phaidon, London 1948, p. 347; Rossi, *Alcuni ritratti*, cit., p. 68; Id., *Jacopo Tintoretto*, cit., p. 105, n. A8.



Figura 2 – Domenico Tintoretto, *Ritratto di Gentiluomo*, 1590-1595. Olio su tela, 117×98 cm. Schwerin, Staatliches Museum. [Staatliches Museum, Schwerin]

Se il ritratto eseguito dal Tintoretto costituisce, per provenienza e paternità artistica, un vero e proprio *unicum*, più in linea con il carattere pittorico, prevalentemente fiorentino, della serie appaiono viceversa i ritratti realizzati da Filippo Furini e dai due fratelli Casini, databili all'inizio del secondo decennio del Seicento, il primo, e fra la fine del terzo e la metà del quarto decennio, il secondo.

Commissionato al Furini da Francesco di Jacopo Guadagni, padre del senatore Tommaso, e consegnato nel maggio del 1610<sup>37</sup>, il *Ritratto di Guglielmo* (Fig. 3), già cavaliere di Malta e fra i protagonisti della famosa presa di Bona da parte della marina toscana<sup>38</sup>, costituisce un'importante aggiunta all'ancora scarso *corpus* pittorico di Filippo, particolarmente versato nel genere del ritratto, attività destinata a divenire la sua principale occupazione artistica e che lo vedrà impegnato per tutta la vita al servizio sia della famiglia medicea ma anche delle varie casate nobili e borghesi fiorentine.

Se diverse furono infatti le famiglie che si avvalsero della sua arte, è però il rapporto con la corte granducale, dove Filippo si era già introdotto a partire dal 1611 come attore dilettante<sup>39</sup> e pittore, quello ad essere oggi maggiormente documentato (merito soprattutto degli studi approfonditi condotti da Lisa Goldenberg Stoppato<sup>40</sup>) e che dovette senz'altro occupare, come confermano i documenti tratti dagli archivi della Guardaroba, un ruolo preponderante nella sua produzione pittorica<sup>41</sup>.

Risale a questi anni, intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, una serie di ritratti di esponenti della famiglia medicea a cominciare da quello a figura intera del granduca Cosimo II (Uffizi depositi), cui seguiranno poi le effigi della granduchessa Maria Maddalena d'Austria in abito vedovile (San Miniato al Tedesco, Curia diocesana) e di don Giovanni de' Medici in armatura completa (villa medicea di Cerreto Guidi), realizzato dal pittore all'indomani della morte del celebre comandante fiorentino<sup>42</sup>.

Queste opere, uniche testimonianze rimaste al momento di tutta la sua attività ritrattistica, nonostante l'esecuzione leggermente posteriore rappresentano un utile termine di paragone con la tela del Guadagni condividendone la posa serrata ed un'esecuzione minuziosa, specie nella resa degli abiti preziosi o delle armature cesellate, frutto di un descrittivismo analitico, quasi fiammingo, che accentua il risalto delle superfici e dei particolari permeati da una luce intensa dai forti contrasti chiaroscurali, nonché da un *ductus* tratteggiato e incisivo, peculiare cifra stilistica dell'artista.

<sup>37</sup> ASF, Fondo Guadagni, 358, Debitori e creditori e ricordi (di Francesco di Jacopo), 1568 ott. 14-1655, c. 169s, «Addì 29 maggio 1610, pagati a Filippo Furini Pittore un ritratto fatto al Cavaliere di Malta il Sig. Guglielmo Guadagni».

<sup>38</sup> Passerini, *Storia e genealogia*, cit., pp. 90-95.

<sup>39</sup> A. Solerti, *Musica, Ballo e drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad & figlio, Firenze 1905, pp. 62, 135; R. Cannatà, *Furini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, p. 766.

<sup>40</sup> L. Goldenberg Stoppato, *Proposte per Filippo Furini e documenti inediti per il figlio Francesco*, «Paragone», LX (87-88), 2009, pp. 3-24.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 8-9.



Figura 3 – Filippo Furini, *Ritratto di Guglielmo di Tommaso Guadagni*, 1610. Olio su tela, 138×107 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Non diverso nell'impostazione un po' statica dell'effigiato ma definito da una conduzione pittorica più suadente è invece il *Ritratto di Pierantonio Guadagni* (Fig. 4).



Figura 4 – Domenico e Valore Casini, *Ritratto di Pierantonio di Francesco Guadagni*, 1630-1635. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Come altri dipinti di questa serie e al pari già di quello del Tintoretto, di questo ritratto manca nell'archivio di famiglia ogni documentazione cartacea relativa alla sua commissione, ed è quindi su valutazioni di natura meramente stilistica e di confronto che si sono proposti i nomi di Domenico e Valore Casini, fra i principali ritrattisti fiorentini dei primi decenni del Seicento ed attivi sempre in coppia per la corte medicea e per le maggiori famiglie nobili del tempo<sup>43</sup>.

Se si scorrono le pagine del loro libro dei debitori e creditori<sup>44</sup>, che copre il periodo dal 1614 al 1631, numerosi risultano i ritratti realizzati a due mani per una platea di committenti variegata che poteva contare non solo membri della famiglia regnante, ma anche funzionari della corte granducale, commercianti, artigiani e fino alle principali famiglie del patriziato cittadino (Antinori, Acciaiuoli, Corsi, Usimbardi, Portinari, Guicciardini, Capponi, Ginori e Rucellai), a testimonianza di una notorietà e di un apprezzamento generali confermati dalle parole di Filippo Baldinucci<sup>45</sup> e ribaditi poi anche dalla critica successiva (Gabburri, Lanzi)<sup>46</sup>.

Sebbene il nome dei Guadagni non ricorra all'interno del quaderno contabile dei due artisti, dalle carte personali di Tommaso si apprende però come il senatore fiorentino si sia avvalso più volte dell'arte ritrattistica dei due fratelli.

Al 1626 sono ricordati alcuni pagamenti per due ritratti (oggi perduti) di Tommaso e della moglie Maria Acciaiuoli, mentre nel 1632 è registrato un saldo per un altro ritratto (disperso) del figlio secondogenito della coppia, Donato, morto precocemente nel luglio dello stesso anno<sup>47</sup>. Ed è proprio in questo periodo, attorno alla prima metà del quarto decennio del Seicento, che deve molto probabilmente collocarsi l'esecuzione dell'effigie di Pierantonio.

Personalità fra le più eclettiche del casato, letterato, umanista (fu bibliotecario della granduchessa Cristina di Lorena), appassionato collezionista di sculture, dipinti e libri rari, Pierantonio era morto improvvisamente a causa di un incidente avvenuto nel marzo del 1632<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII (1-2), 2004, pp. 165-210.

<sup>44</sup> Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in avanti BRF), Fondo Bigazzi, 74.

<sup>45</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), III, 1846, pp. 450-451.

<sup>46</sup> F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, IV, c. 345v; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, I, 1795, p. 243.

<sup>47</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 67s, «Addì 1 agosto 1626, Al Cav. Casini e fratello pittori a conto del ritratto di mia moglie e del mio»; c. 68s, «Addì 15 ottobre 1626, Al Cav. Valore Casini e il fratello pittori per il resto di loro fatture de ritratti di mia moglie e del mio intere uguali pagati al dì 2 agosto»; ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 117d, «Addì 7 ottobre 1632, A Casini pittori acconto al ritratto di Donato mio figlio morto».

<sup>48</sup> Passerini, *Storia e genealogia*, cit., pp. 102-103.

A conferma di questa collocazione cronologica<sup>49</sup> appaiono certe vicinanze stilistiche con alcune opere coeve realizzate da Domenico e Valore come il *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*<sup>50</sup> (Fig. 5) con il quale l'effigie del Guadagni sembra condividere la stesura pittorica pastosa, l'incidenza della luce calda ma decisa e una raffinatezza di cromie che permettono di contro ai bianchi di 'squillare' il proprio candore e di evidenziarsi plasticamente nella massiccia gorgiera a lattuga e nei morbidi polsini ricamati.

Queste opere se si pongono in effetti nella fase matura dello stile dei due artisti fiorentini dove all'acuta indagine grafica dei tratti fisionomici, specie degli occhi e delle mani, ed alle soffuse lumeggiature alla veneziana mutuate, come già giustamente rilevato da Mina Gregori<sup>51</sup>, dagli insegnamenti del loro maestro Passignano, si sostituisce ora una morbidezza pittorica degli incarnati, una scioltezza insistita di pennellata ed una nuova vivacità nella presentazione solenne del ritrattato che sembrano richiamare le novità introdotte a Firenze in quegli anni nel genere del ritratto dal fiammingo Justus Suttermans, capace di fondere nelle sue opere la forte carica realistica e la cura dei dettagli di matrice nordica con l'interesse per una pittura dalla sintetica plasticità delle forme che senz'altro non dovette mancare di esercitare un notevole fascino sullo stile di Domenico e Valore.

Come abbiamo visto, questi ritratti usciti dal pennello di Domenico Tintoretto, del Furini e dei due Casini, oltre ad avere committenze e tempi di esecuzione ben diversi, appaiono legati dall'assenza di una comune concezione genealogica originaria. È infatti, con ogni probabilità, che si può ricondurre alla volontà di Tommaso di Francesco la decisione finale di raggrupparli all'interno di quella che sarebbe poi divenuta la «galleria degli avi Guadagni», cominciata dal senatore toscano a partire presumibilmente dalla fine del quarto decennio del Seicento, e per la cui realizzazione Tommaso decise di avvalersi di artisti differenti: Camillo Berti, Piero Bracci e soprattutto Giacinto Botti.

<sup>49</sup> Assai interessante la fama che circondava allora in città i due Casini, Valore in particolare, sulla loro capacità di saper ritrarre anche le persone ormai defunte, riuscendo però a raffigurarle «in modo tale che parevan ritratte dal vivo» e «tocche con molta franchezza e somigliantissime» (Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., III, 1846, p. 450). Ciò potrebbe essere accaduto anche per il ritratto di Pierantonio, scomparso improvvisamente nel 1632.

<sup>50</sup> Domenico e Valore Casini, *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*, 1625-1630, olio su tela, 86x69 cm, già Firenze, vendita Ramirez Montalvo. Vedi: Casa di vendite Luigi Battistelli, *Seconda parte della collezione Ramirez di Montalvo: Quadri, marmi greci, romani, medioevali, bronzi ...; Aggiunti quadri e oggetti d'arte d'altra proprietà, in vendita al pubblico incanto a Firenze, Borgo degli Albizi, 24 (Palazzo Ramirez de Montalvo, lunedì 8 marzo 1909 e giorni successivi)*, [s.e], [s.l.] 1909, p. 6, n. 94; Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini*, cit., pp. 192-193.

<sup>51</sup> M. Gregori, *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 129-138.



Figura 5 – Domenico e Valore Casini, *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*, 1625-1630. Olio su tela, 86×69 cm. Già Firenze, vendita Ramirez Montalvo. [Archivio Autore]

Sebbene la scarsità di documentazione certa impedisca una corretta individuazione dei termini cronologici di avvio della serie e dell'ordine iniziale di intervento dei pittori coinvolti, è molto probabile che sia stato il Berti il primo a dare il via alla galleria genealogica con i ritratti di *Guittone* (Fig. 6) e *Guadagno Guadagni*, capostipite leggendario del casato, il primo, e fondatore invece del ramo fiorentino della famiglia, il secondo; quest'ultimo poi soggetto successivamente a profonde operazioni di ridipintura eseguite per



cause sconosciute dal Botti alla fine di gennaio del 1645 e che hanno finito per alterarne la paternità artistica originaria<sup>52</sup>.



Figura 6 – Camillo Berti, *Ritratto di Guittone Guadagni*, 1635-1640. Olio su tela, 135×107 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

<sup>52</sup> Spinelli, *Indagini*, cit., pp. 50-52.

Le informazioni sul Berti appaiono al momento abbastanza lacunose (è ricordato nei registri dell'Accademia del Disegno dal 1648 al 1658<sup>53</sup>) nonostante gli studi condotti da Evelina Borea<sup>54</sup> (1977) abbiano avuto il merito di aver riportato per primi all'attenzione degli studiosi la sua misteriosa personalità, ricordata oggi soltanto per l'unico dipinto attribuitogli, pur con qualche margine di incertezza, dalla critica: la grande tela del *Pollarolo*<sup>55</sup>, oggi nel Museo della natura morta di Poggio a Caiano.

Proprio quest'ultima, eseguita probabilmente su commissione di don Lorenzo de' Medici per la villa della Petraia, costituisce ad oggi l'unico termine di confronto con i due ritratti Guadagni dipinti dal Berti, in specie con quello di Guittone con il quale risulta condividere l'adozione di medesimi effetti luministici fortemente ombreggiati alternanti tonalità scure a bagliori luminosi, ed una definizione sensuale delle superfici epidermiche, memore di certi contatti con la lezione di Francesco Curradi e di Cesare Dandini, cui sembrano rimandare la tumida morbidezza degli incarnati, alcune insistenze luministiche ed un *ductus* pittorico quasi sfatto di grande suggestione lirica.

Da collocare plausibilmente in un momento di prossimità cronologica alla tela del *Pollarolo* della Petraia, al principio del quinto decennio del Seicento, come confermerebbe anche la quietanza rilasciata al Botti<sup>56</sup> per il restauro del ritratto di Guadagno del 1645 e da considerare un utile *terminus ante quem* per la datazione di entrambi i dipinti, i due ritratti Guadagni, oltre a rivelare un inedito lato dell'attività del Berti, quello di ritrattista, rappresentano una fondamentale aggiunta all'ancora inesistente *carney* del pittore fiorentino, vicino stilisticamente, nelle atmosfere rarefatte e in certe tenui sensualità figurative, alla corrente sfumata di Francesco Furini ma anche a quel gruppo di pittori non canonici ed un po' 'di fronda' come Cesare e Vincenzo Dandini, Felice Ficherelli e Giovanni Martinelli, attivi allora per una committenza ricercata e culturalmente elevata attorno alla quale dovette senz'altro orbitare anche lo stesso Tommaso.

<sup>53</sup> L. Zangheri, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Olschki, Firenze 2000, pp. 48-49.

<sup>54</sup> E. Borea, in Ead. (a cura di), *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 1977), Centro Di, Firenze 1977, p. 57, n. 30.

<sup>55</sup> Camillo Berti, *Pollarolo*, olio su tela, 137x207,5 cm, Poggio a Caiano, Museo della natura morta (inv. 1890, n. 6869). Vedi M. Gregori, E. Fumagalli, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Cantini, Firenze 1986, *Pittura*, pp. 286-287, n. 1.141 (con bibliografia precedente); E. Fumagalli, *Il principe Mattias (1613-1667)*, in M. Chiarini (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997, p. 80.

<sup>56</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar. 2, c. 22r, «Addì 31 gennaio 1645\ A Diacinto Botti Pittore, per sue fatiche di havere riaccomodato la testa et habito del Guadagno Guadagni senatore e compagno de Consoli il 1204, che fu fatto già da Camillo Berti».

Se il coinvolgimento del Berti all'interno della serie genealogica si esplicò nei ritratti dei due capostipiti del casato, più consistente può considerarsi l'impegno svolto da Piero Bracci, autore di ben quattro effigi di antenati Guadagni, non documentati ma da ricondurre senz'altro sempre alla commissione del senatore fiorentino.

Altro artista poco noto di questa raccolta del quale sono pervenute pochissime informazioni (al momento totalmente sconosciuti risultano infatti sia i dati biografici che quelli artistici), del Bracci è documentata soltanto la presenza nei registri dell'Accademia del Disegno<sup>57</sup> per il periodo compreso fra il 1597 ed il 1646, ed un'intensa attività di copista e restauratore di dipinti espletata per Tommaso dall'agosto 1625 al dicembre 1644<sup>58</sup>.

I ritratti di Piero (Fig. 7), deferenti nella costruzione imponente dei personaggi ed in certe austerità compositive agli schemi ritrattistici d'impronta tardo cinquecentesca coniati da Santi di Tito, sembrano riflettere nella pastosità degli incarnati, nell'adozione di un cromatismo intenso dalle tonalità fumose e in uno stile atmosferico, l'influenza della pittura del Passignano successiva al suo soggiorno veneziano del 1582-1589.

Abbastanza evidenti appaiono, infatti, i richiami tipologici a soluzioni di matrice veneta, specialmente tintorettesche e di Palma il Giovane, filtrate attraverso la lezione del Cresti, a cominciare dall'uso di rapporti luministici contrastati nelle penombre sfuggenti e nella tendenza a far risaltare l'immagine dal fondo scuro, cui si fondono, seppur ad un livello qualitativo non eccelso, aspetti propri della tradizione fiorentina: il grafismo pungente degli occhi e delle mani, il rigore disegnativo ed un descrittivismo calligrafico nella resa dei dettagli, rivelatore di certi contatti con la produzione pittorica del figlio di Santi di Tito, Tiberio (1573-1627), figura di punta nel campo dell'arte ritrattistica fiorentina di inizio secolo.

Difficile, a causa della totale inesistenza di notizie documentarie così come di opere di confronto, poter collocare, all'interno della serie, con sicurezza cronologica il contributo del Bracci, esso dovette presumibilmente

<sup>57</sup> Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 49.

<sup>58</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 61s, «10 agosto 1625, A Pierone Pittore per comprare azzurro oltremarino per la copia che fa dell'Angelo Raffaello di Santi di Tito in mano al Cardinale Carlo de' Medici»; c. 63d, «3 dicembre 1625, A Pierone Pittore a conto dell'Angelo Raffaello che copia da uno di Santi di Tito»; c. 88s, «29 settembre 1628, A Pierone di Andrea Bracci Pittore per copia di un Cristo nell'orto da quello di Jacopo da Empoli»; c. 86s, «10 febbraio 1628, a Pierone Bracci Pittore per havermi raccomandato n. 6 quadri cioè, 4 storie d'Orfeo, un S. Francesco al naturale, et una Madonna con N. Signore et altre figure grandi»; ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar. 2, c. 21, «Addì 17 dicembre 1644\ A Piero Bracci Pittore per mano di vernici dati a nostri quadri grandi di ritratti di Casa, ad un quadro di un S. Francesco intero al naturale, ad un S. Domenico assettavane busto et ad un altro quadretto tutti per mandare alla villa della Luna».

cadere nella prima metà del quinto decennio del Seicento, in un momento di poco successivo ai ritratti realizzati da Camillo Berti ma prima dell'intervento del Botti, vero e proprio *artifex* dell'intera raccolta, documentato a partire dal 1645 e al quale Tommaso affiderà in tempi diversi l'esecuzione della maggior parte delle effigi nonché il completamento dell'intera serie genealogica.



Figura 7 – Piero Bracci, *Ritratto di Baldassarre di Tommaso Guadagni*, 1640-1645. Olio su tela, 138×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Formatosi inizialmente, stando alle notizie forniteci del Baldinucci<sup>59</sup>, alla scuola del Passignano e poi divenuto «scolaro» di Francesco Furini, Giacinto dovette iniziare il prolifico rapporto artistico con Tommaso Guadagni al principio del quinto decennio del Seicento con la sua partecipazione all'impresa decorativa nel palazzo dietro la Nunziata, cui spettò l'esecuzione nel 1642 (come già ricostruito nel suo studio da Riccardo Spinelli<sup>60</sup>) a pian terreno di un'*Allegoria della Speranza*, e che vedrà il pittore fiorentino impegnato negli anni successivi, quasi in esclusiva, con la realizzazione di una serie di tele a soggetto religioso e soprattutto dei ritratti degli antenati del committente.

Come si è notato in precedenza, la profonda volontà del senatore Guadagni di ostentare il ruolo centrale tenuto nei secoli dai vari membri del casato aveva avuto una prima traduzione figurativa concreta negli affreschi realizzati all'interno del neonato casino, da parte soprattutto di Baccio del Bianco (sala della Loggetta).

Guidato, quest'ultimo, presumibilmente, nella scelta delle principali unioni matrimoniali e degli eventi salienti di casa Guadagni da raffigurare, dalle tracce storico-documentarie confezionate per l'occasione dal Rondinelli<sup>61</sup>, proprio le ricerche dello studioso fiorentino dovettero giocare un ruolo ancor più decisivo nella costituzione della serie genealogica, fonte indispensabile per una caratterizzazione filologica degli antichi avi dipinti dal Botti che, tra l'ottobre del 1645 e la primavera del 1646, veniva appunto incaricato dell'esecuzione di una prima serie di quattro ritratti di quei Guadagni che avevano ricoperto la carica di gonfalonieri di Giustizia<sup>62</sup>.

Immaginati nelle loro sontuose e paludate tuniche rosse foderate di ermellino (Fig. 8), attributo tradizionalmente emblematico delle alte cariche repubblicane fiorentine, seppur di fantasia, i personaggi usciti dal pennello di Giacinto si distinguono nel loro specifico fisiognomico per i tratti particolari come anche negli attributi sociali e cronistici (armi, abiti, insegne e copricapi), perfettamente databili agli anni di esistenza d'ogni effigiato, frutto di una precisa coscienza filologica, quella del Botti, supportata dalla storia familiare scritta sulla scorta dei documenti riuniti dal Rondinelli, ma anche probabilmente da una documentazione e da

<sup>59</sup> Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., IV, 1846, p. 64.

<sup>60</sup> Spinelli, *Indagini*, cit., pp. 46-47.

<sup>61</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 37, ins. 4, Memorie della Famiglia Guadagni descritte dal Sig.r. Francesco Rondinelli al Sig.r. Tommaso Guadagni dall'anno 1150 al 1639, cc. non numerate.

<sup>62</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 26 - 1652 mar. 2, c. 92, c. 42, 3 marzo 1646, «A Giacinto Botti pittore a conto di quattro ritratti»; c. 43, 14 marzo 1646; ASFi, Fondo Guadagni, 389, Libro dei Debitori e Creditori (di Tommaso di Francesco), 1644 Mar. 26-1657, c. 71s. «Addì 26 marzo 1646/ A Diacinto Botti Pittore per spese da cons. a compimento delli 4 Ritratti di Gonfalonieri», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 63, nota 98.

uno studio rigoroso effettuato dallo stesso artista sulla pittura fiorentina dal Due al Quattrocento, ad affresco o su tavola, ricca allora di puntuali modelli formali, artistici e storici da cui attingere pose, espressioni e i variegati particolari dei costumi che contribuiscono a conferire anima e carattere ad ogni antenato.



Figura 8 – Giacinto Botti, *Ritratto di Migliore di Vieri Guadagni*, 1645-1646. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

I quattro ritratti di gonfalonieri, da considerare preziose aggiunte inedite allo scarnissimo *corpus* del pittore fiorentino, ma tali al contempo da comprovare le straordinarie doti di ritrattista del Botti, si pongono in perfetta contiguità stilistica con le opere realizzate da Giacinto nel decennio precedente, ancora profondamente incardinate, nei roridi passaggi chiaroscurali e nello splendore pittorico fluido, sui solidi binari del 'furinismo' maturo, cui sembrano affiancarsi con maggiore vigoria che negli anni precedenti prestiti compositivi dalle opere di Giovanni Martinelli nel suo naturalismo più acceso: la luce decisa che enfatizza i tratti dei volti austeri, il gusto per la resa serica, sciabolata di riflessi, o morbida delle stoffe, ed una certa pennellata sottile che definisce attentamente le superfici, esaltando l'opulenza sfarzosa dei broccati o la sontuosità massiccia e adamantina delle corazze scintillanti. Come confermano i vari reperti documentari e le notizie forniteci dai registri contabili del senatore fiorentino, l'attività ritrattistica del Botti dovette incontrare fin da subito l'apprezzamento di Tommaso che infatti negli anni successivi e fino alla morte se ne servì a più riprese, impiegandolo nella veste di restauratore per le «rassetture» ai dipinti realizzati negli anni precedenti dal Berti e commissionandogli poi altri ritratti di antenati.

Fu così che ebbero modo di aggiungersi alla raccolta genealogica il ritratto (perduto) di Jacopo Guadagni<sup>63</sup>, fratello del committente e morto pochi anni prima nel 1643, di Tommaso, il potentissimo banchiere lionese<sup>64</sup>, consegnato nel dicembre del 1647 ed ancora non rintracciato, di Ulivieri di Simone Guadagni<sup>65</sup> e di cinque altri «ritratti grandi degli antenati di casa», saldati al pittore tra l'agosto e il novembre del 1651<sup>66</sup>, poco prima della scomparsa del committente, deceduto il 3 marzo 1652.

Suggestive ed altamente espressive nelle loro pose serrate, quest'ultime effigi (Fig. 9), i cui tratti fondamentali di un'oggettiva fierezza sono rappre-

<sup>63</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 46s, «Addì 1 settembre 1645, a Jacinto Botti Pittore, a conto di un ritratto del Jacopo Guadagni».

<sup>64</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 142s, «Addì 11 dicembre 1647, a detto Botti un telaio e tela mesticata per fare un Ritratto del nostro Tommaso in conformità delli altri ritratti che sono nella sala», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 63, nota 100.

<sup>65</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 Mar.26-1652 Mar. 2, c. 184, «Addì 12 agosto 1651\ A Diacinto Botti a buon conto del ritratto del S. Ulivieri Guadagni»; c. 185, «Addì 22 agosto 1651\ A Diacinto Botti scudi 1.4 del ritratto fatto di S. Ulive.r. Guadagni», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 64, nota 113.

<sup>66</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 290d, 20 settembre 1651, «A Diacinto Botti Pittore a buon conto di cinque ritratti intieri per la villa delle Fonti accordati per ducati sei l'uno»; c. 292s, 23 ottobre 1651, «A Diacinto Botti a conto delli ritratti n. 5 che fa delli nostri Antenati», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 64, nota 113.

sentati in una sigla splendida di variegata tipizzazioni, sembrano caratterizzarsi per un recupero attento della lezione pittorica furiniana, di un Furini però ormai in parte lontano dai soffusi classicismi dei suoi capolavori iniziali (*Illa e le ninfe*) e più rivolto verso quel barocco 'di fronda' affermatosi a Firenze in alternativa al cortonismo vigente ed esperito nel nuovo febbrile pittoricismo dalla pennellata sfrangiata e dalla grande mobilità delle ombre e dei contorni.



Figura 9 – Giacinto Botti, *Ritratto di Claudio di Tommaso Guadagni*, 1651. Olio su tela, 137×108 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]



Ancora presenti, seppur in sottofondo, gli echi naturalistici mutuati dal Martinelli, specie in certe individuazioni fisiognomiche insistenti, ora vividamente illuminate ora improvvisamente ombrate, alla base di questo avvicinamento stilistico del Botti ad una pittura più corposa si può scorgere il contributo offerto in quegli anni anche dal Suttermans nella sua fase più barocca e neo-veneta; artista, quest'ultimo, divenuto, come abbiamo visto già per gli altri pittori presenti nella serie (*Casini in primis*), una fonte d'ispirazione assoluta nel genere della ritrattistica fiorentina del Seicento e del quale Giacinto eseguì, come rammentato da vari documenti, diverse copie da suoi ritratti destinate ai Guadagni e alla Galleria granducale<sup>67</sup>, assorbendone, molto probabilmente, la raffinata cultura ritrattistica fiamminga e la materia pittorica densa, resa con tocchi leggeri e vibranti dai liquidi filamenti.

Con la morte di Tommaso nel marzo del 1652, il rapporto privilegiato del Botti presso i Guadagni, rapporto che lo aveva visto per quasi un decennio fra i protagonisti più in vista, se non l'attore principale, nella costituzione della quadreria e della serie genealogica, subì un netto arresto. Impiegato ancora un'ultima volta per un ritratto «della F. M. del Sig. re Tommaso nostro padre»<sup>68</sup>, commissionatogli da Francesco, primogenito del senatore fiorentino, e saldato nel giugno del 1652 (Fig. 10), il nome di Giacinto non si ritroverà più negli anni successivi nei registri contabili dei figli di Tommaso.

L'ultima notizia su di lui risale al 18 giugno 1679, giorno in cui il suo corpo fu inumato nella chiesa fiorentina di San Pier Maggiore<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Nel marzo del 1646 Giacinto dipingeva su commissione di Tommaso Guadagni un perduto ritratto del granduca Ferdinando II de' Medici, molto probabilmente desunto da un originale del Suttermans, mentre al 1678 sono documentate altre copie da originali del fiammingo, ritratti di Geri della Rena, di Ottavio Piccolomini e di Alessandro del Borro (oggi esposte nella serie 'gioviana' degli Uffizi), consegnate dal Botti al custode della galleria granducale Giovanni Bianchi il 22 marzo 1678. Cfr. ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 26-1652 mar. 2, c. 44, 26 marzo 1646; ASFi, Guardaroba medicea, 801, Quaderno segnato B primo [...] della Guardaroba generale 1674-1679, c. 100r, 22 marzo 1678; E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 613, n. Ic75, 623, n. Ic155, 650, n. Ic370; L. Goldenberg Stoppato, *Due ritrattisti per un «valoroso capitano»: Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in G. Pagliarulo, R. Spinelli (a cura di), *Tra contro-riforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2009, pp. 38-39, 44, nota 27.

<sup>68</sup> ASFi, Fondo Guadagni, 424, Giornale (di Francesco di Tommaso), 1651 mar. 3-1657 set. 15, c. 18, «Addì 23 giugno 1652\ A Jacinto Botti Pittore, portò detto conto e fattura et altro del ritratto della F. M. del Sig. re Tommaso nostro padre».

<sup>69</sup> ASFi, Ufficiali poi Magistrato della Grascia, 196, lettera D, c. non numerate.



Figura 10 – Giacinto Botti, *Ritratto di Tommaso di Francesco Guadagni*, 1652. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

### Bibliografia

- Ammirato S., *Delle famiglie nobili fiorentine*, Giunti, Firenze 1615.  
Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).  
Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 1932.

- Berner S., *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», 18, 1971, pp. 203-246.
- , *The Florentine Patriarchate in the transition from Republic to «Principato», 1530-1609*, «Studies in Medieval and Renaissance History», 9, 1972, pp. 3-15.
- Bevilacqua M., *Palazzo Guadagni dietro «la Nunziata». Gherardo Silvani e l'architettura del barocco fiorentino*, «Opvs incertvm», 2, 2007, pp. 17-29.
- Borea E. (a cura di), *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 1977), Centro Di, Firenze 1977.
- Borghini V., *Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, a cura di J.R. Woodhouse, Edizioni Marlin, Pisa 1974.
- Cannatà R., *Furini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 767-771.
- Casa di vendite Luigi Battistelli, *Seconda parte della collezione Ramirez di Montalvo: Quadri, marmi greci, romani, medioevali, bronzi ...; Aggiunti quadri e oggetti d'arte d'altra proprietà, in vendita al pubblico incanto a Firenze, Borgo degli Albizi, 24 (Palazzo Ramirez de Montalvo, lunedì 8 marzo 1909 e giorni successivi)*, [s.e], [s.l.] 1909.
- Diaz F., *Il Granducato di Toscana. I Medici*, UTET, Torino 1976.
- , *Cosimo I e il consolidarsi dello Stato assoluto*, in E. Fasano Guarini (a cura di), *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 75-97.
- Donati C., *L'idea di nobiltà in Italia (secoli XIV-XVIII)*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Fasano Guarini E., *La fondazione del principato da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in Ead. (a cura di), *Storia della civiltà toscana*, 6 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2000-2006, III, 2003, pp. 3-40.
- Focarile P., *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019.
- Fumagalli E., *Il principe Mattias (1613-1667)*, in M. Chiarini (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997, pp. 137-140.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Goldenberg Stoppato L., *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII (1-2), 2004, pp. 165-210.
- , *Due ritrattisti per un «valoroso capitano»: Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in G. Pagliarulo, R. Spinelli (a cura di), *Tra controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2009, pp. 37-51.
- , *Proposte per Filippo Furini e documenti inediti per il figlio Francesco*, «Paragone», LX (87-88), 2009, pp. 3-24.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).
- Gregori M., *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 129-138.
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Einaudi, Torino 1958 (ed. orig. 1955).
- Kliemann J., *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1993.
- Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Cantini, Firenze 1986.
- Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796.
- Maffei R., *Storie di Casa Rucellai*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2001.
- Meloni Trkulja S., *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 700-705.

- Pansini G., *Per una storia del feudalesimo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, «Quaderni Storici», 19, 1972, pp. 131-186.
- , *Predominio politico e gestione del potere in Firenze tra Repubblica e Principato*, in E. Insabato (a cura di), *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, Conte, Lecce 1999.
- Passerini L., *Storia e genealogia della famiglia Guadagni*, M. Cellini e C., Firenze 1873.
- Plinio, *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G.B. Conte, 5 voll. in 6 tomi, Einaudi, Torino 1982-1988.
- Poggi G., *R. Galleria degli Uffizi. Di alcuni ritratti de' Medici*, «Rivista d'Arte», 6, 1909, pp. 321-338.
- Pommier E., *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003.
- Rossi P., *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, «Arte Veneta», 22, 1968, pp. 60-71.
- , *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, Electa, Milano 1982.
- Schlösser J. (von), *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011 (ed. orig. 1911).
- Solerti A., *Musica, Ballo e drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad & figlio, Firenze 1905.
- Solinas F., *Lorenzo Lippi, la pittura di storia e la serie di Casa Frescobaldi*, in D. Frescobaldi, F. Solinas (a cura di), *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004.
- Spinelli R., *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni «di San Clemente» a Firenze*, «Quaderni di palazzo Te», 4, 1996, pp. 37-64.
- Spini G., *Cosimo I de' Medici e la indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1945.
- Tietze H., *Tintoretto. The paintings and drawings*, Phaidon, London 1948.
- Vasetti S., *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in S. Ricci (a cura di), *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, Mondadori, Milano 1995, pp. 95-123.
- , *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Centro Di, Firenze 2001.
- , *De' Nobili*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 13-68.
- Zangheri L., *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Olschki, Firenze 2000.