

ZEITSCHRIFT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Begründet von Wilhelm Waetzoldt und Ernst Gall,
fortgeführt von Margarete Kühn, Georg Kauffmann und Reiner Haussherr,
herausgegeben von Andreas Beyer, Alexander Marksches und Andreas Tönnemann.

Die Redaktion wurde unterstützt von Yvonne Yiu, Philine Helas, Stephan Kemperdick,
Monika Butzek, Tilmann Buddensieg und Karin Althaus.

Redaktion: Stephan E. Hauser

Anschrift:

Universität Basel, Kunsthistorisches Seminar, Im Laurenz-Bau
St. Alban-Graben 8, CH-4051 Basel

Tel. + 41(0)61/206 62 98 • Fax + 41(0)61/206 62 97
e-mail: zsfkg-kunsthist@unibas.ch • <http://www.unibas.ch/zsfkg>

70. Band 2007 · Heft 3

Mit Unterstützung der Max Geldner-Stiftung
und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, Basel

Aufsätze

Diana Norman: A Case of Mistaken Identity:
Ambrogio Lorenzetti's *Saint Dorothy* from the
Church of Santa Petronilla, Siena 297

Gregor Wedekind: Wie in einem Spiegel. Porträt
und Wirklichkeit in Jan van Eycks »Arnolfini-
hochzeit« 325

Stefano Pierguidi: Baccio Baldini e la »masche-
rata della genealogia degli dei« 347

Dietmar Spengler: *Glorificatio historiae* – ein
Frontispiz Giovanni Battista Lenardis 365

Hans-Georg von Arburg: Fassadenzauber oder
schöner Schein? Architektur als Modellfall einer
Ästhetik der Oberfläche um 1800 (Schinkel,
Moritz, Goethe) 381

Sherwin Simmons: Split-Identity in Ernst Lud-
wig Kirchner's Woodcut Cycle *Peter Schlemihls
wundersame Geschichte* 409

Miszelle

Robert W. Berger: Poussin's Source(s) for his
Marine Painting in Philadelphia: a *Triumph of
Venus* after Apuleius 433

Buchbesprechungen

Functions and Decorations: Art and Ritual at
the Vatican Palace in the Middle Ages and the
Renaissance, ed. by Tristan Weddigen, Sible de
Blaauw and Bram Kempers (*Julia Allekotte*)
440

Jean Jacques Boissard's *Emblematum liber.
Emblemes latins* (*Michael Thimann*) 443

ISSN 0044 – 2992

Jeder Jahrgang erscheint in vier Heften. Preis des Jahrgangs € 92,-. Preis des Einzelheftes
€ 28,- + Porto. Abbestellungen nur zum Ende eines Jahrgangs möglich. Bestellungen an den
Verlag; Rezensionsexemplare an die Redaktion. Bei Zusendung von Rezensionsexemplaren
bitten wir um die Anbringung des Vermerks: »Rezensionsexemplar zu wissenschaftlichen
Zwecken / ZOLLFREI«. Bei unverlangt eingesandten Rezensionsexemplaren gilt der Vorbe-
halt, daß eine Rezension im Ermessen der Redaktion steht. Eine Garantie, auch für die
Rücksendung, wird nicht übernommen.

Annual subscription rate € 92,-, payable on receipt of the first issue; subscription cancellation
only possible at the end of the year. Price per single issue € 28,- + postage.

Seit 1.9.1999 gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 2.

»Zeitschrift für Kunstgeschichte« is indexed in BHA.

DEUTSCHER KUNSTVERLAG
D-80603 München, Postfach 190354
Tel. + 49(0)89/121516-0 • Fax 089/121516-44

Baccio Baldini e la »mascherata della genealogia degli dei«*

Una »tortura degli antichi scrittori«: così Aby Warburg, nel lontano 1895, definiva il passo del *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili* relativo alla figura allegorica della *Memoria*.¹ La mascherata in questione era, naturalmente, quella notissima che il 21 febbraio del 1565 (stile fiorentino) sfilò per le vie di Firenze nel quadro dei grandiosi festeggiamenti organizzati dal duca Cosimo I per le nozze del figlio, il principe Francesco, con l'arciduchessa Giovanna d'Austria. I ventuno carri allegorici e i costumi delle oltre duecento figure di quel corteo erano caratterizzati non solo da un fasto senza precedenti, ma anche da un astruso programma iconografico, le cui infinite sottigliezze erudite dovettero sfuggire alla maggior parte di quelli che assisterono alla sfilata. Proprio per questa ragione in quello stesso 1565 venne pubblicato a Firenze l'anonimo *Discorso* sopra menzionato, in cui ogni particolare della mascherata era minuziosamente descritto e spiegato alla luce dell'autorità degli scrittori antichi, secondo un modo di procedere così puntiglioso, pedante e soprattutto pretestuoso, da suggerire a Warburg quella fulminante definizione. Tre anni dopo sarebbe stata licenziata, sempre a Firenze, la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, al cui termine era un'altrettanto lunga descrizione, opera di Giovanni Battista Cini, dei festeggiamenti e degli apparati allestiti nel 1565 per le nozze principesche,

compresa naturalmente la mascherata della genealogia degli dei. Sulla scorta di un importante studio di Jean Seznec,² tutti gli studiosi che si sono occupati della mascherata del 1565 ne hanno prima di tutto sottolineato il carattere erudito e farraginoso, immancabilmente ricondotto alla figura di Vincenzo Borghini, il supposto autore del programma iconografico. Quest'ultimo è ricostruibile grazie anche all'esistenza di ben tre serie di disegni ricollegabili alla mascherata in vario modo. Si tratta degli originali progetti grafici per i costumi oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze (C.B.III.53), e di due serie di copie conservate alla stessa Biblioteca Nazionale (II.I.142) e agli Uffizi (2667F-2942F); a quest'ultima, nel quattrocentenario della mascherata, venne dedicata una mostra del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.³ Sebbene più volte oggetto dell'attenzione degli studiosi, tali fogli riservano ancora molte sorprese, e il confronto incrociato tra loro e il *Discorso*, insieme al carteggio di Borghini, permettono di formulare una nuova ipotesi in merito all'identità dell'autore del programma iconografico di quella memorabile sfilata.

Già Warburg aveva individuato in un volume della Biblioteca Nazionale i disegni preparatori per i personaggi della mascherata, riferiti dallo studioso a Vasari stesso.⁴ L'attribuzione venne riconfermata da Seznec e da Nagler,⁵ ma respinta nel 1966 dalla Petrioli, che curò il catalogo della

* Questo articolo è frutto di un soggiorno di studi a Firenze presso l'Istituto Universitario Olandese, del quale sono stato borsista nel gennaio del 2003. Desidero ringraziare tutto lo staff ed in particolare il direttore, il professor Bert W. Meijer.

¹ Il saggio è pubblicato in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 85-86. Il disegno preparatorio della Biblioteca Nazionale di Firenze relativo alla *Memoria* (C.B.III.53-f37) è riprodotto in Alois M. Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, New Haven/London 1964, 32, fig. 21. Il *Discorso sopra la*

Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili è disponibile sul sito www.bivionline.it.

² Jean Seznec, *La Mascarade des dieux à Florence en 1565*, in: *Mélanges des Histoire et Archéologie de l'École Française de Rome* LII, 1935, 224-243.

³ *Mostra di disegni vasariani, carri trionfali e costumi per la Genealogia degli Dei (1565)*, ed. Anna Maria Petrioli, Firenze 1966.

⁴ Lo studioso era a conoscenza anche delle due serie di copie degli Uffizi e della Biblioteca Nazionale, cfr. Warburg (come nota 1), 85, nota 3.



1. Alessandro Allori (attr.), *Amicizia*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f8o

mostra fiorentina. La studiosa sottolineò opportunamente come sia assai poco probabile che Vasari, impegnatissimo anche per l'apparato che accolse l'arciduchessa nel dicembre del 1565, avesse realizzato in prima persona tutti gli schizzi preparatori, che sono invece da riferire in gran parte alla sua bottega, probabilmente ad Alessandro Allori.⁶ Sez nec aveva invece attribuito all'Allori le copie degli Uffizi,⁷ ma queste, così come quelle conservate in un altro manoscritto della Biblioteca Nazionale (le uniche ancora completamente inedite), sono di una qualità tale da impedire qualunque indagine attribuzionistica.⁸ Se da una parte le copie degli Uffizi sono in molti casi riprese direttamente dagli originali della Biblioteca Nazionale (spesso tutti i particolari delle figure, dalla posizione delle braccia e delle gambe fino ai dettagli delle vesti, sono assolutamente identici), dall'altro è indubbio che gli autori fecero anche riferimento al *Discorso*. Nell'*Amicizia* della Nazionale (fig. 1), ad esempio, le iscrizioni sul cuore e sulla veste sono in volgare, ma nel *Discorso* sono riportate in latino e così vennero poi trascritte nella copia degli Uffizi (2774F).⁹ In altri casi non si trattò di correggere un errore, ma solo di integrare quei particolari tralasciati dall'autore (o gli autori) dei disegni preparatori. Ad

5 Sez nec (come nota 2), 237; Nagler (come nota 1), 24, nota 51. Nel volume del Nagler vennero per la prima volta pubblicati ventitre dei disegni preparatori della Biblioteca Nazionale di Firenze.

6 Petrioli (come nota 3), 13. Nel catalogo della mostra fiorentina vennero pubblicati ventisette disegni del nucleo degli Uffizi. Fu la stessa Petrioli Tofani (*Maestri della decorazione e del teatro, Biblioteca di disegni*, XXVIII, Firenze 1976, 28) ad ipotizzare in seguito che l'autore dei disegni della Nazionale potesse essere Alessandro Allori (al quale sono state spesso riferite le copie degli Uffizi, cfr. *infra*). I fogli della Nazionale sembrano essere stati ritoccati da una mano successiva, identificabile forse con quella di Giulio Parigi, sotto il cui nome i disegni erano ancora inventariati al tempo di Warburg (come nota 1), 68. La Petrioli Tofani ritiene possibile che il Parigi avesse collezionato disegni attinenti alle feste medicee del Cinquecento, e che in seguito li avesse ritoccati. L'attribuzione all'Allori degli originali della Nazionale è stata riconfermata in Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991, 45 e 224-225, n. 22, e in Gabrielle Langdon, *A Medici Miniature: Juno and a Woman with »Eyes in Her Head*

Like Two Stars in Their Beauty», in: *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins (eds.), Kirksville 2001, 269-274. In entrambi questi studi è stata accolta la tradizionale attribuzione al Borghini della paternità del programma iconografico. Sull'attività dell'Allori per questo genere di feste, cfr. Warren Kirkendale, *L'opera in musica prima del Peri: le pastorali perdute di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri*, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, II, *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze 1983, 381-382.

7 Sez nec (come nota 2), 237. Nello studio del Sez nec erano già stati riprodotti dieci disegni del nucleo degli Uffizi. L'attribuzione all'allievo del Bronzino era stata suggerita dal confronto con due disegni, sempre relativi a costumi teatrali, inventariati agli Uffizi sotto il nome dell'Allori. Questi fogli sono poi stati pubblicati in *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, catalogo della mostra, Giovanna Gaeta Bertelà e Anna Petrioli Tofani (eds.), Firenze 1969, 21-22, nn. 3-4. L'attribuzione delle copie degli Uffizi all'Allori è stata accolta in Philippe Morel, *Le*

esempio l'*Hipernio* della Nazionale (fig. 2) è completamente privo di attributi, nonostante l'iscrizione in alto descriva «Una figura d'un uomo feroce con un coltello in mano et un cavretto morto in collo», con parole sintomaticamente quasi identiche a quelle del *Discorso*: «con un coltello in mano et un cavretto scannato in collo». ¹⁰ Nella copia degli Uffizi vennero aggiunti entrambi gli attributi (fig. 3). Assai simili sono i casi de *Le Spoglie* e di *Egeria*. ¹¹ Nel caso di discrepanze tra gli originali e le copie sono quindi paradossalmente le copie ad essere più fedeli al programma iconografico. Esiste però almeno un caso inverso, ed è quello relativo a una delle invenzioni più spericolate della mascherata, lo straordinario *Vitumno*. L'originale della Nazionale (fig. 4) corrisponde esattamente alla descrizione del *Discorso*, ovvero una figura fantastica costituita, dall'alto in basso, da un occhio, una testa di bambino, una di vecchio, uno sparviere, un pesce e un ippopotamo. ¹² Il copista della serie degli Uffizi, forse in maniera del tutto automatica, inserì tra le teste di bambino e di vecchio una di un giovane uomo, per ricomporre la tradizionale serie delle tre età (2797F). ¹³ È interessante rilevare come le repliche del secondo codice della Nazionale sembrano essere state realizzate facen-



2. Alessandro Allori (attr.), *Hipernio*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f60

Parnasse Astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique, La Villa Médicis, Philippe Morel (ed.), III, Roma 1993, 26-28.

- ⁸ «E forse non ne vale neanche la pena», ha commentato la Petrioli (come nota 3), 15. Luisa Marcucci (Appunti per Mirabello Cavalori disegnatore, in: *Rivista d'Arte* XXVIII, 1953, 77-81), sulla scorta di un debole confronto tra un disegno preparatorio per un costume teatrale, opera certa di Mirabello Cavalori (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung), ha proposto di attribuire all'artista altri disegni simili sempre conservati a Monaco e alcuni fogli degli Uffizi relativi alla mascherata del 1565. La Petrioli Tofani ha respinto questa ipotesi e ha sottolineato come il disegno di Monaco (l'unico accolto nel *corpus* del Cavalori, cfr. Larry J. Feinberg, *The Works of Mirabello Cavalori*, Ph. D. Harvard University 1986, Ann Arbor 1987, 246-247 e 262-266) non sia da mettere in relazione con la mascherata della genealogia degli dei, cfr. Petrioli (come nota 3), 15, e Anna Maria Petrioli Tofani, scheda, in: *Il primato del disegno*, catalogo della mostra, Firenze 1980, 96, n. 151. Nel presente saggio saranno pubblicati disegni inediti appartenenti a tutte e tre le serie, rimandando per quelli

già riprodotti ai lavori di Seznec, di Nagler e della Petrioli.

- ⁹ *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degli Uffizi* è stato riprodotto in Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia del Ripa*, in: *La Bibliofilia* XLI, 1939, 118.
- ¹⁰ *Discorso* (come nota 9), 48.
- ¹¹ Nel foglio della Nazionale con *Le Spoglie* (C.B.III.53-f67) manca il «trofeo in mano» menzionato sia nell'iscrizione che dal Baldini, e raffigurato nella copia degli Uffizi (2760F). Stesso discorso per la chiave di *Egeria* (C.B.III.53-f93; 2795F), cfr. *Discorso* (come nota 9), 49 e 63. Alcune indicazioni del Baldini vennero peraltro ignorate anche nella realizzazione delle copie: *Manturna* (2773F) avrebbe dovuto avere un dado in testa e il vaso che porta in mano *Nemesi* (2809F) sarebbe dovuto essere decorato con due teste di moro, cfr. *Discorso* (come nota 9), 53 e 70.
- ¹² *Discorso* (come nota 9), 64
- ¹³ Il disegno è riprodotto e commentato in Seznec (come nota 2), 235 e 238.



3. *Hiperanio*. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2753F



4. Alessandro Allori (attr.), *Vitumno*. Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f94

do riferimento sia agli originali che alle altre copie degli Uffizi. A dimostrarlo sarebbero i due disegni relativi al celebre gruppo dell'*Occasione e la Penitenza*. Come nel caso del *Piacere Onesto e Piacere Disonesto* (fig. 11) si trattava di due figure quasi inseparabili, che in un disegno era naturale raffigurare assieme. Gli originali della Nazionale, però, erano stati pensati prima di tutto in vista della realizzazione dei costumi, e quindi la figura dell'*Occasione* venne schizzata in un foglio singolo (fig. 5), ripreso pedissequamente in una copia del secondo codice della Nazionale (fig. 6). Nella serie originale manca il disegno relativo alla

Penitenza, e piuttosto sorprendentemente le due figure si ritrovano affiancate nella copia degli Uffizi (2813F).¹⁴ Quest'ultima venne ripresa puntualmente in un altro foglio del secondo codice della Nazionale (fig. 7), dove di conseguenza ci sono due fogli che raffigurano l'*Occasione*.

La critica ha stabilito a quale scopo furono realizzate queste due serie di copie. Quelle del secondo codice della Nazionale sono probabilmente da mettere in relazione con un passo dell'ultima pagina del *Discorso* del 1565: «Ma accioche questa mascherata sia anchor meglio intesa da ognuno, forse che l'Autore di essa in tra non

¹⁴ Questo disegno è stato più volte pubblicato, cfr. Rudolf Wittkower, *Patience and Chance: The Story of a Political Emblem*, in: *Journal of the Warburg Institute* I, 1937-38, 171-177; Stefano Pierguidi, *L'Occasione e*

la Penitenza di Girolamo da Carpi e la «Stanza della Penitenza» di Ercole II d'Este, in: *Schede Umanistiche* XV/2, 2001, 105-113.
¹⁵ Petrioli (come nota 3), 16.



5. Alessandro Allori (attr.), *Occasione*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f110



6. *Occasione*. Firenze, Biblioteca Nazionale,
II.I.142-f95

molto tempo farà stampare tutte le figure». ¹⁵ Quelle degli Uffizi sono state invece ricollegate ad un passo della celebre lettera, non datata ma sicuramente del settembre del 1567, inviata da Cini a Borghini, grazie alla quale Lorenzoni dimostrò che la lunga descrizione di tutti i festeggiamenti del 1565 pubblicata nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari (1568) era opera, per l'appunto, di Cini. Quest'ultimo scriveva che aveva bisogno dal duca Cosimo »d'un libro che gl'ha di tutti i Carri disegnati [senza il quale] non son per far niente«, e i disegni degli Uffizi pro-

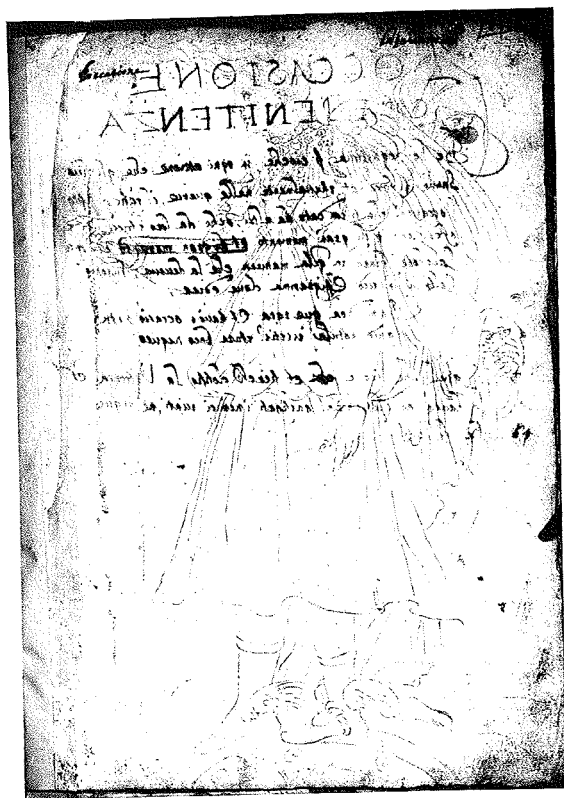
vengono effettivamente dalla Biblioteca Granducale, dalla quale passarono alla Galleria nel 1780. ¹⁶ Cini, però, sembrerebbe poi essersi rifatto soprattutto al *Discorso* del 1565. Di *Tetide*, ad esempio, nel *Discorso* si legge che l'autore del programma »finse un uccello, un albero, et un Tigre, et messela a cavallo in su un Dalphino«; Cini si limitò a dire »che di cavalcare un delfino faceva sembianza«, ¹⁷ ma nella copia degli Uffizi è proprio il delfino a non essere raffigurato (fig. 8). ¹⁸ Allo stesso modo di *Chirone* Cini scrisse che era »della spada, ed arco e turcasso arma-

¹⁶ Antonio Lorenzoni, *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*, I, Firenze 1912, 68-69 e 154-159; Petrioli (come nota 3), 13-14.

¹⁷ *Discorso* (come nota 9), 99; [Giovanni Battista Cini], *Descrizione dell'apparato ...*, in: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Fi-

renze 1568), Gaetano Milanesi (ed.), vol. VIII, Firenze, 1906, 607 (citato d'ora in poi semplicemente come Cini).

¹⁸ Petrioli (come nota 3), 58, n. 55 (il disegno venne schedato ma non riprodotto); l'originale della Biblioteca Nazionale è perduto.



7. *Occasione e Penitenza*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, II.I.142-f112



8. *Tetide*. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe, 2858F

to», riprendendo le parole del *Discorso* («et a questi dette l'Autore in mano un libro, et a canto una spada, un'arco, et un turcasso»).¹⁹ Nel disegno degli Uffizi (2713F), però, Chrione ha la faretra e un flauto, che sorprendentemente sostituisce la spada e il libro menzionati dal *Discorso* (l'originale della Nazionale è perduto). Cini descrisse l'*Aurora* «con un giallo martelletto e con una antica lucerna in mano, sedente con bellissima grazia sul Pegaseo cavallo», rifacendosi anche qui al *Discorso*: «con un manto giallo indosso, et una lucerna antica in mano, et la messe a cavallo in sul cavallo Pegaso». ²⁰ Nel disegno della Nazionale (fig. 9) Aurora è effettivamente a

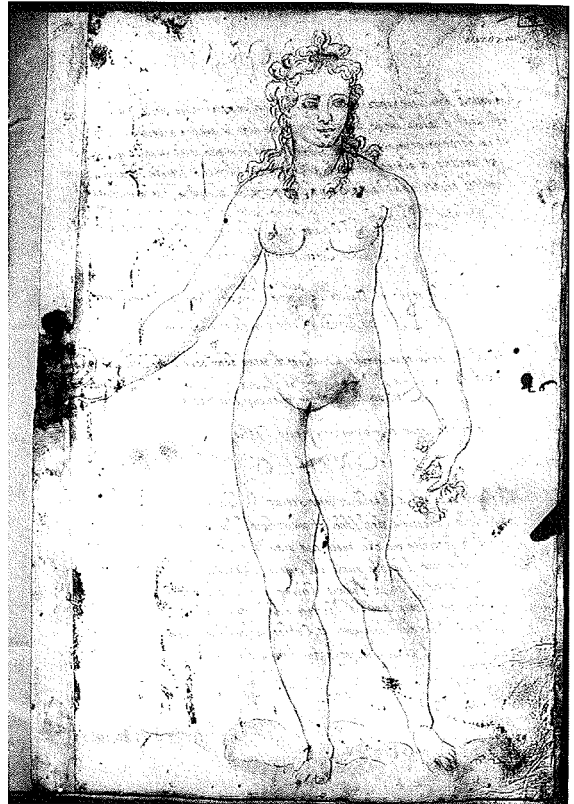
cavallo di Pegaso, ma non ha la lucerna e non sparge fiori; nelle copie degli Uffizi e del secondo codice della Nazionale (fig. 10) è completamente diversa: nuda, in piedi, con la lucerna nella destra e in atto di spargere fiori con la sinistra. È evidente, quindi, che per velocizzare il suo lavoro Cini avesse deciso di limitarsi a sintetizzare il *Discorso*. E in questa operazione piuttosto sbrigativa andò necessariamente incontro a molte omissioni: si va dal grande scudo di *Anteo*,²¹ al monte di *Endimione*,²² ai piedi tra le nuvole di *Iride*²³ fino al tempio di *Caca*.²⁴ Invenzioni come *Vitumno* e

¹⁹ *Discorso* (come nota 9), 28; Cini (come nota 17), 595.
²⁰ *Discorso* (come nota 9), 34; Cini (come nota 17), 595.
²¹ *Discorso* (come nota 9), 16-17; Cini (come nota 17), 591.

²² *Discorso* (come nota 9), 62; Cini (come nota 17), 602.
²³ *Discorso* (come nota 9), 80; Cini (come nota 17), 605.
²⁴ *Discorso* (come nota 9), 77-78; Cini (come nota 17), 604.



9. Alessandro Allori (attr.), *Aurora*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f28



10. *Aurora*. Firenze, Biblioteca Nazionale,
II.I.142-f29

Tetide erano quanto di più astruso si potesse immaginare, e sembra quasi che Cini si rifiutasse di descrivere figure così poco attraenti, poiché anche per il primo si limitò a scrivere che l'autore della mascherata lo aveva inserito «secondo l'egiziano costume figurandolo». ²⁵ In alcuni casi Cini forse ritenne inutile riportare tutti gli attributi previsti dal *Discorso*, come nel caso dell'estate e dell'inverno scolpite sulla fronte dell'*Amicizia* (fig. 1) o delle mani mancanti e delle interiora scoperte del *Piacere Disonesto* (fig. 11). ²⁶ Ma in quello della *Pioggia* è singolare che Cini abbia dimenticato di nominare il ragno, un attributo a cui nel *Discorso* è dedicata mezza pagina. ²⁷

Il primo ad attribuire il programma iconografico della mascherata a Borghini fu l'anonimo compilatore che nel gennaio del 1830 redasse l'indice dei disegni che apre il primo dei due volumi in cui sono conservate le copie degli Uffi-

zi. L'indice è preceduto da una breve descrizione del soggetto dei disegni stessi: «Carri Trionfali delle Divinità, Figure allegoriche addette ai medesimi, disegnati da Giorgio Vasari e da' suoi discepoli, sotto la direzione di Monsign. Vincenzio Borghini Spedalingo degl'Innocenti, per le magnifiche e grandiose Feste fatte in Firenze l'anno 1565 [...] Queste feste sono state esattamente descritte dal suddetto Vasari nel tomo 7mo delle sue *Vite dei Pittori, Scultori, et Architetti* [...] e nelle lettere pittoriche Tomo I [...]». La ragione dell'errore è facilmente individuabile: poiché nella descrizione di Cini pubblicata nelle *Vite* del Vasari non è nominato nè l'autore del programma iconografico dell'apparato per l'entrata trion-

²⁵ Cini (come nota 17), 602.

²⁶ Cini (come nota 17), 600.

²⁷ *Discorso* (come nota 9), 82; Cini (come nota 17), 605.



11. Alessandro Allori (attr.), *Piacere Onesto e Piacere Disonesto*. Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f.81

fale, né quello della mascherata, l'anonimo compilatore si rifece semplicemente a quanto poteva desumere dalla lettera inviata da Borghini al duca

Cosimo il 5 aprile 1565 e pubblicata già a metà Settecento da Bottari.²⁸ In quest'ultima era in realtà descritto solo il progetto per l'apparato, ma a Borghini venne molto disinvoltamente attribuita anche la paternità del programma della mascherata. Sez nec ha in seguito ripreso automaticamente questa notizia del tutto infondata,²⁹ che è stata ripetuta fino ad anni recenti,³⁰ sebbene già nel 1981 Rick Scorza avesse sottolineato come dal carteggio del Borghini non si possa ricavare nessun elemento che confermi tale attribuzione.³¹

Al contrario, alla luce di quello che si desume dalla lettera inviata da Cini a Borghini il 6 ottobre 1567, è assai difficile sostenere l'ipotesi che l'illustre filologo avesse preso parte all'elaborazione di quel programma.³² Cini, alle prese con la descrizione della mascherata che sarebbe stata pubblicata nelle *Vite* del Vasari, stava riassumendo il *Discorso* del 1565, che dalle sue parole apprendiamo essere opera di «ser Baccio», ovvero Baccio Baldini, il medico personale di Cosimo I (al quale peraltro l'avrebbe attribuito esplicitamente anche il Mini nel suo *Discorso della Nobiltà di Firenze* pubblicato nel 1593).³³ Nel *Discorso* Baldini aveva descritto i ventuno carri partendo da quello di Demogorgone e finendo con quello di Giano, ma al termine della sua descrizione aveva scritto: «Ma è da avvertire che nel mandar fuori la mascherata l'authore tenne ordine contrario a questo che ho tenuto io nello scriverla, percioche primieramente furon mandati fuori i Trombetti, dipoi lo stendardo, et poi innanzi à

28 Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, vol. I, Roma 1754, 90-147.

29 Sez nec (come nota 2), 225, nota 2, e 227.

30 Anna Maria Petrioli Tofani, *Le feste e la città*, in: *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Cat. espo. Palazzo Strozzi, Firenze 1980, 394-396; Anna Maria Petrioli Tofani, *L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo*, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinando I to Pope Alexander VII*, Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas (eds.), Bologna 1992, 49-62, here 52; Paola Corrias, *Don Vincenzo Borghini e l'iconologia del potere alla corte di Cosimo I e di Francesco I de' Medici*, in: *Storia dell'arte* 81, 1994, 172; cfr. anche nota 6.

31 Rick A. Scorza, *Vincenzo Borghini and Invenzione: the Florentine Apparato of 1565*, in: *Journal of the*

Warburg and Courtauld Institutes XLIV, 1981, 57-75, here 58. Lo Scorza ha anche rilevato come dal programma steso dal Borghini per l'apparato del 1565 non si possa assolutamente desumere che il filologo avesse fatto ricorso ai tre celebri manuali mitografici italiani della metà del Cinquecento (Giraldi, Conti, Cartari, sui quali cfr. *infra*). È significativo, infatti, che in una lunga lista dei libri posseduti o presi in prestito dal Borghini per i suoi studi queste opere non compaiano affatto. Sono invece nominate numerose relazioni dei più importanti apparati trionfali eretti in tutta Europa nel Cinquecento, il cui studio fu utile al Borghini per ideare quello del 1565. Presenti anche i più noti repertori di monete e medaglie (Erizzo e Du Choul), i libri di emblematica, il *Genealogiae deorum* del Boccaccio, e anche i *Discorsi* del Giraldi, ma non il suo *De Deis Gentium*, cfr. Anna Maria Testaverde

tutti gli altri il carro di Iano per la ragion disopra detta, di maniera che l'ultimo Triumpho à passare fu quel di Demogorgone, la dove nello scriver la mascherata egli è stato il primo à esser descritto, il che mi è stato necessario di fare, percióche dovendo io scrivere la mascherata della genealogia de principal Iddei de' Gentili bisognò che io primieramente descrivessi quel principio da cui dependon tutti questi falsi et bugiardi Dei [...]». ³⁴ Cini, che evidentemente non ricordava più la mascherata, arrivato alle ultime pagine del *Discorso* si trovò di fronte a un problema per il quale gli si offrivano tre possibili soluzioni: riscrivere da cima a fondo la sua descrizione; riprendere l'avvertenza finale del suo modello; ignorare quello che era stato effettivamente l'ordine del corteo e lasciare semplicemente il carro di Demogorgone per primo. Non era facile decidere cosa fare, e Cini pensò di rivolgersi a Borghini, anche per avere un appoggio importante nel caso fossero poi insorti problemi con Baldini stesso, che in quanto medico personale di Cosimo I doveva godere di una certa influenza a corte. ³⁵ Se, come si è a lungo creduto, Baldini avesse descritto la mascherata facendo ricorso agli appunti di Borghini, non sarebbe stato certo opportuno da parte di Cini parlare del *Discorso* in questi termini al filologo: »[...] si dice che la mascherata andò a rovescio et che comincio da Iano et fini in Demogorgone aggiungendovi per alfiere quel suo Hesiodo et per trombetti que tibicini di Roma a mio giuditio messo a proposi-

to et dice cio fare per una sua ragione filosofica ma a mio giuditio anche assai inettamente«. Cini si limitò a spostare Esiodo e i suoi trombettieri alla testa del corteo (»ho nel principio aggiunto quella po' di cosa et in quel luogo che la vedrà«), ma prima di mandare tutto ai Giunti volle sottoporre il suo lavoro all'amico (»ma innanzi ch'io disponga male ho voluto che V.S. lo vegga aciochè la mi consigli considerando a quel che si conviene se io debba rimandar fuori come io havevo cominciato«). Evidentemente Borghini approvò la facile soluzione di Cini, poiché quest'ultimo, appena cinque giorni dopo, l'11 ottobre, scrivendo nuovamente all'amico lo informava di aver mandato ai Giunti »quella prima parte de Trionfi i quali V.S. avvertirà che usino diligentia et avvertischino di non pigliare errore in quel foglio aggiunto ancorche io lo dissi in modo che non penso sieno per errarci [...] Quanto all'opinione sua del non dir niente che sieno descritti capo a pie, io ci concorro tutto per non far come M.^o B. Baccio il bagatellier et tor tutta la fede a tutte l'altre cose«. ³⁶

Naturalmente si potrebbe pensare che il *Discorso* non fosse tanto una descrizione della mascherata, quanto un *tour de force* di erudizione composto a posteriori, in cui molti particolari dal preciso significato allegorico erano stati aggiunti solo in seguito. Borghini, quindi, poteva veramente essere stato l'autore di un programma di massima della mascherata, poi arricchito oltre misura (e addirittura stravolto, tanto da invertire

Matteini, La biblioteca erudita di Don Vincenzo Borghini, in: *Il potere e lo spazio* (come nota 30), 612-618, 633, n. 320, 636, n. 453. Sull'apparato del 1565 cfr. da ultimo Sara Mamone, Anna Maria Testaverde, Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548, in: *Fra lo «Spedale» e il Principe. Vincenzo Borghini, filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno a cura di Gutavo Bertoli, Riccardo Drusi, Padova 2005, 65-77.

³² Archivio di Stato di Firenze, Carte Stroziane, Serie I, filza 133, cc. 63r-63v. La lettera è stata segnalata, ma non trascritta, in: *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, ideazione e cura del catalogo Gino Belloni e Riccardo Drusi, mostra a cura di Artemisia Calcagni Abrami e Pietro Scapocchi, Firenze 2001, 371.

³³ Paolo Mini, *Discorso della Nobiltà di Firenze, e de Fiorentini*, Firenze 1593, 65.

³⁴ »[...] si come Hesiodo nella Theogonia, et poi ordinatamente di mano in mano quegli che erano più vicini à quel principio da cui ei dipendevano, la dove chi la mandò fuori, messe per il primo, il Triumpho di quello Dio che era invocato dagli antichi Gentili innanzi a tutti gl'altri Iddei et questi fu Iano, et dopo lui messe di mano in mano quegli ch'eran più vicini a gli uomini, et più conosciuti da loro si come sono Bacco, et Cerere, et gli altri Dei della terra«, cfr. *Discorso* (nota 9) 149-150.

³⁵ Nella successiva lettera spedita sempre al Borghini l'11 ottobre (cfr. nota successiva), il Cini scriveva »[...] et se ci sarà chi s'adiri spero pure che V.S. appresso i padroni bisognando sarà mio protettore«.

³⁶ Lorenzoni (come nota 16), 67-68.

l'ordine dei carri) dalla prolissa penna di Baldini. È ben noto, ad esempio, come i *Ragionamenti* del Vasari non siano affatto una semplice descrizione del grandioso ciclo pittorico realizzato dall'aretino e dalla sua scuola in Palazzo Vecchio, bensì un'opera dal carattere scopertamente encomiastico in cui i dipinti e gli affreschi furono investiti di significati allegorici certamente non previsti al momento della loro esecuzione.³⁷ Ma tutta una serie di considerazioni portano ad escludere decisamente questa ipotesi. Nel 1931 Gertrude Bing, la fedele assistente di Warburg (deceduto appena due anni prima), compilando a Firenze una tavola di concordanze tra il *Discorso* di Baldini e le tre serie di disegni (tavola ancora oggi anteposta al secondo manoscritto della Biblioteca Nazionale), notò che i disegni degli Uffizi conservavano una numerazione che indicava la loro effettiva posizione nel corteo.³⁸ Il *Carro di Demogorgone*, ad esempio, è segnato con il n° 159 (2672F), la *Discordia*, la prima figura del suo seguito, con il n° 136 (2673F) e il *Giuramento*, l'ultima del gruppo, con il n° 158 (2695F): da questo si evince che i carri erano preceduti, non seguiti, dalle altre figure a loro associate. Ma soprattutto se ne deduce che l'ordine della mascherata era stato veramente quello indicato al termine del suo *Discorso* da Baldini, ovvero dal carro di Giano fino a quello di Demogorgone: non avrebbe avuto senso, altrimenti, riportare quei numeri.³⁹ È evidente che se Borghini fosse stato l'autore del programma della mascherata, e avesse progettato un ordine siffatto, non avrebbe poi concesso così facilmente a Cini di rovesciare il senso della sua creazione. Nella prima pagina del

suo *Discorso* Baldini scriveva: »Dico adunque, che il fine dell'Autore, fu di finger la genealogia de' principali Dei de' Gentili«. ⁴⁰ Un »Autore«, quindi, doveva esserci e quasi al termine del suo lavoro, come già riportato, Baldini aveva scritto: »Ma è da avvertire che nel mandar fuori la mascherata l'authore tenne ordine contrario a questo che ho tenuto io«. ⁴¹ In questo passo Baldini sembrava affermare chiaramente che egli non era l'autore del programma. Esclusi anche Cini e Borghini, si potrebbe prendere in considerazione l'ipotesi che l'autore del programma fosse proprio Vasari, certamente uno degli artisti più colti del suo tempo. È ben noto, però, che l'aretino preferisse sempre appoggiarsi ad un amico letterato in questo genere di imprese (da Giovo a Bartoli, fino a Borghini stesso, naturalmente), ⁴² e soprattutto la molteplicità dei riferimenti letterari del programma della mascherata è tale da essere riconducibile solo a un letterato di professione.

Il severo giudizio di Sez nec sul carattere erudito, barocco e orientaleggiante della mascherata ha pesato a lungo sulla valutazione generale di quest'ultima.⁴³ È stato Nagler a sostenere per primo che il grande studioso francese aveva sopravvalutato l'elemento orientaleggiante del corteo, e a sottolineare che l'autore del programma aveva, per esempio, consultato Macrobio di prima mano.⁴⁴ Il Sez nec riteneva che alla gran parte dei testi citati nel *Discorso* l'autore avesse attinto solo per via indiretta, attraverso la mediazione dei tre mitografi italiani di pieno Cinquecento: Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti e Vincenzo Cartari.⁴⁵ Alla luce di un'analisi pun-

37 Elizabeth McGrath, *Il senso nostro: The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (Arezzo 1981), Firenze 1985, 117-133; Paola Tinagli, *Claiming a Place in History: Giorgio Vasari's Ragionamenti and the Primacy of the Medici*, in: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Konrad Eisenbichler (ed.), Aldershot 2001, 63-76. Su questo tema cfr. anche Charles Hope, Rezensionen a Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983, in: *Kunstchronik XXXVIII*, 1985, 335.

38 La tavola, assai utile, è menzionata in Sez nec (come

nota 2), 225, n. 3. La numerazione parte da zero sia nel primo che nel secondo volume.

39 Come giustamente rilevato dalla Petrioli i due codici degli Uffizi seguono perfettamente l'ordine della descrizione del Cini (sintomatica, ad esempio, è la collocazione all'inizio dell'intera serie dei fogli raffigurante *Esiodo* e i *Trombetti*, che nel *Discorso* sono citati alla fine, mentre in Cini precedono la descrizione dei carri). I fogli vennero probabilmente ordinati e rilegati subito dopo la pubblicazione della seconda edizione delle *Vite* del Vasari, e comunque entro il 1569, cfr. Petrioli (come nota 3), 14, n. 28. Rifacendosi alla descrizione del Cini, però, era impossibile ricostruire

tuale del *Discorso* si deve però respingere quest'ipotesi. Baldini era evidentemente ansioso di citare il maggior numero di testi possibili, basti pensare che arriva a nominare quasi sessanta autori diversi. Tra questi è compreso Giraldis, ricordato almeno in cinque occasioni:⁴⁶ perché, allora, Baldini avrebbe dovuto omettere Conti e Cartari? Il manuale di quest'ultimo ebbe certamente una ricaduta figurativa assai maggiore rispetto agli altri due, e Seznec gli attribuì anche in seguito un'enorme importanza.⁴⁷ Rispetto agli altri due mitografi, infatti, Cartari era interessato soprattutto alla descrizione degli dei (ed infatti il suo manuale si intitolava *Le immagini de i dei de gli Antichi*) ed inoltre, al contrario di Giraldis e di Conti, egli aveva scritto la sua opera in volgare. Ma se queste considerazioni spiegano in larga misura il successo di Cartari presso gli artisti, non hanno poi un gran peso in relazione ad un'opera erudita quale è il *Discorso* di Baldini. Per dimostrare la supposta influenza de *Le immagini de i dei de gli antichi* sull'autore della mascherata Seznec citava due esempi: l'Apollo assiro che Nagler ha già ricollegato direttamente ai *Saturnalia* di Macrobio e il motivo dell'antro dell'Eternità collocato proprio sul carro di Demogorgone. La fonte di Cartari era in questo caso Claudiano, la cui descrizione dell'antro dell'Eternità era ben nota ed era stata accolta anche da Boccaccio e da Giraldis. Seznec menzionò anche l'incisione di Zaltieri che a partire dall'edizione del 1571 accompagnava il testo del Cartari. Ora, anche a prescindere dal fatto che l'incisione era evidentemente posteriore alla mascherata (lo studioso la citava infatti solo in nota),⁴⁸ il con-

fronto tra il disegno degli Uffizi con il *Carro di Demogorgone* (2672F) e l'incisione delle *Immagini* con l'*Antro dell'Eternità*, riproposto in seguito anche da Morel,⁴⁹ è utile semmai a sottolineare le differenze tra le due invenzioni. È noto che la fonte di Boccaccio per la figura di Demogorgone fu il misterioso Teodonzio, un mitografo campano vissuto probabilmente nel IX secolo, di cui Boccaccio doveva possedere un manoscritto a noi ignoto.⁵⁰ A questa divinità assai poco nota Cartari dedicava poche righe, e commentava: »[...] sempre ho pensato che sia bene dipingere questa [l'eternità] prima ch'io dica di quelli [gli altri dei]. Benche il Boccaccio ove racconta la progenie de i Dei dica che la diedero gli antichi per compagna di Demogorgone solamente, quale ei mette che fosse il primo di tutti i Dei [...] Ne altra dipintura, o Statoa voglio fare di costui perche non so che alcuno de gli antichi ne habbia scritto. Ritorno dunque alla eternità«. ⁵¹ Nell'incisione di Zaltieri riprodotta da Seznec, quindi, l'uomo vecchio al centro non è Demogorgone, ma Dio, o forse il Fato (è lo stesso Cartari a proporre le due ipotesi). Se si riflette sul fatto che la figura da cui prendeva il nome il primo carro della mascherata venne liquidata così rapidamente nelle *Immagini*, ci si deve chiedere se è veramente plausibile che l'autore del programma avesse attinto a questa fonte. Molto più logico è pensare che in questo caso le uniche fonti fossero Boccaccio, ampiamente citato per tutte le figure del primo carro, e Claudiano, il cui nome ricorre piuttosto spesso nel *Discorso*.

È sorprendente che fino ad oggi non sia mai stato adeguatamente sottolineato quanto Baldini

l'ordine effettivo della mascherata: l'ipotesi più verosimile è quindi che i numeri fossero stati apposti prima della rilegatura, forse nel 1565, seguendo le indicazioni del Baldini.

40 *Discorso* (come nota 9), 5.

41 Cfr. nota 34.

42 Sui rapporti intrattenuti dal Vasari con i suoi amici letterati cfr. soprattutto *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra, Firenze 1981, 102-174.

43 Seznec (come nota 2), in particolare 231, 234 e 241.

44 Nagler (come nota 1), 33.

45 Seznec (come nota 2), 228.

46 *Discorso* (come nota 9), 23, 44, 50, 54, 64; Seznec (come nota 2), 232.

47 Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981, in particolare 303 e 350-357.

48 Seznec (come nota 2), 229, n. 1.

49 Morel (come nota 7), 26-28.

50 Carlo Landi, *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle »Genealogie Deorum gentilium« del Boccaccio e silloge dei frammenti di Teodonzio*, Palermo 1930, in particolare 14-18; Seznec (come nota 2), 226-227.

51 Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione dei dei de gli antichi*, Venezia 1556, ff. 8r e v.

sia stato preciso, e soprattutto circostanziato, nel citare tutte le fonti dell'autore della mascherata nel *Discorso*.⁵² Il medico di Cosimo I nomina sempre il capitolo o il libro da cui trae l'informazione di cui ha bisogno, riportandone spesso (soprattutto nel caso di Ovidio e Virgilio) i versi. Il nome di Teodonzio viene ommesso proprio perché Baldini non poteva leggerne l'opera. È vero che a volte gli autori sono chiamati in causa solo per digressioni di carattere erudito, che l'autore avrebbe potuto fare a posteriori, ma nella maggior parte dei casi non è così. Per la *Memoria*, la cui lunga descrizione suggerì a Warburg la definizione riportata all'inizio di questo studio, Baldini scriveva tra l'altro che «con le due prime dita della man destra ella si tirasse spesso la punta dell'orecchio dritta», e per questo particolare si appoggiava all'autorità di Plinio. Gli attributi principali della figura erano altri, l'acconciatura «piena di molte, e di varie cose» e il cagnolino in mano, ma anche il gesto di toccarsi l'orecchio con le due dita della mano destra venne puntualmente raffigurato nel disegno originale della Biblioteca Nazionale (C.B.III.53-f37).⁵³ Persino un particolare come questo, che sembrerebbe insignificante, era quindi stato previsto fin dall'inizio. In quasi tutti i disegni del primo codice della Biblioteca Nazionale sono infatti riportati appunti relativi non solo agli attributi delle figure, ma anche ai colori e alle fogge delle vesti, utili ai sarti che avrebbero dovuto realizzare i costumi.⁵⁴ Non c'è dubbio, quindi, che i disegni siano stati eseguiti prima della mascherata stessa. In alcuni casi è poi evidente come al programma della mascherata mancasse qualche piccolissimo ritocco al momento dell'esecuzione degli schizzi preparatori: sullo scudo che tiene in mano l'*Onore* (fig. 12) sono tracciati dei segni rapidissimi che non raffigurano i templi dell'*Onore* e della *Virtù* ricordati nel *Discorso*. Ma negli appunti vergati



12. Alessandro Allori (attr.), *Onore*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f102

nel foglio in alto a sinistra, oltre agli altri attributi, è indicato «uno scudo che vi sia dipinto qual cosa». Nel corrispondente disegno degli Uffizi (2804F), e nella copia del secondo codice della Nazionale (II.I.42-f87), realizzati certamente dopo lo svolgimento della mascherata a partire proprio dal *Discorso*, i due templi sono ben visibili. Un caso forse simile è quello dei *Due Atlantidi*: nell'iscrizione in alto dell'originale della Nazionale (fig. 13) era indicato solo che i due personaggi sarebbero stati «vestiti alla moresca» con una «acconciatura in capo di testa di elefan-

52 «Circostanziato», naturalmente, secondo l'accezione che il termine poteva avere nei circoli eruditi della Firenze di Cosimo I. Baldini cita sempre autori che conosce di prima mano e ne utilizza i passi per scegliere gli attributi di cui dotare le figure della mascherata, ma il procedimento utilizzato è, in ultima analisi,

pretestuoso e pedante (non si intende, cioè, rovesciare il puntuale giudizio del Warburg, cfr. nota 1).

53 *Discorso* (come nota 9), 36; cfr. anche nota 1.

54 Petrioli (come nota 3), 13.

55 *Discorso* (come nota 9), 22.



13. Alessandro Allori (attr.), *Due Atlantidi*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f16



14. *Due Atlantidi*. Firenze, Uffizi, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe, 2704F

ti». Il profilo moresco che si vede a sinistra, coronato da una sola testa d'elefante, potrebbe essere stato aggiunta in un secondo tempo per venire incontro alle precise richieste dell'autore del programma. Nel *Discorso* venne infatti specificato in seguito che i due Atlantidi avevano «una testa d'Elefante per uno» e tenevano in mano «il Simpullo, la Mappa, la Dolobra, et Acerra, cose le quali gli antichi usavano ne i lor sacrificii». Nella copia degli Uffizi (fig. 14) venne ripetuto l'errore dell'acconciatura ma furono anche aggiunti gli altri attributi indicati, forse solo in un secondo tempo, dall'autore del programma.

Tutto quindi concorre a dimostrare come Baldini abbia riportato fedelmente tutti gli attributi (e i loro significati) previsti dall'autore del programma, comprese le fonti alle quali aveva attinto. A questo punto l'ipotesi più attendibile è che

l'autore fosse Baldini stesso. Non potendo certo desumere tutte queste informazioni guardando semplicemente gli schizzi preparatori (o, tantomeno, ricordando a memoria la mascherata), Baldini avrebbe dovuto avere a disposizione una quantità di appunti impressionante. E se anche si ammettesse questa possibilità, per quale motivo sarebbe stato taciuto il nome dell'autore di un lavoro così importante e complesso? La risposta a questa domanda ci viene proprio dall'incredibile *incipit* del *Discorso*: «Per che la Mascherata, che andò fuori gli XXI di Febraio del LXV, fu tanto varia et tanto copiosa di figure, ch'è potrebbe esser agevolmente, che in quel tempo, che ella durò a andar fuori la non fusse così compresa da ognuno, et per questo forse da qualcun bisasimata: perciò io non credo, che e sia per esser tenuto fuori di proposito il render ragione in

questo discorso dell'intendimento di chi la mandò fuori: delle figure, che vi furon dentro, et degli abiti, et ordine loro«. Questo passo è stato naturalmente più volte sottolineato,⁵⁶ perché dimostra come fosse impossibile comprendere il significato delle figure della mascherata senza conoscerne preventivamente il programma iconografico, ma ciò che maggiormente sorprende è trovare questa considerazione proprio nelle primissime righe del *Discorso*. Nel 1566 era stata pubblicata anche la descrizione dell'apparato trionfale per l'entrata di Giovanna d'Austria, ed il suo autore, Domenico Mellini, apriva il suo opuscolo con queste parole: »Essendomi sempre parso dal di, che io ne fui consapevole infino ad hora, che l'Apparato fatto in Fiorenza, per l'entrata, et nozze della Serenissima Reina Giovanna d'Austria [...] fusse non solamente ricchissimo, et grande, ma magnificentissimo, et di maravigliosa bellezza [...]«. ⁵⁷ Il tono del discorso era evidentemente molto diverso, più festoso, eppure per tipologia di eventi l'apparato per l'entrata in città era certamente il momento più ufficiale delle feste in onore di Giovanna, mentre la mascherata doveva essere stata pensata soprattutto per allietare la città. Ed è proprio per questo che non piacque: rivolto a tutti i fiorentini, il corteo ideato da Baldini rimase incomprensibile ai più. Anche Mellini scriveva per fare »cosa grata, così a tutti quegli, che qui presenti avessero potuto in sul luogo riconoscere le cose tutte, ancora, che menome, come à coloro, che non le havessero per la lontananza di qua potute vedere«, ⁵⁸ ma la differenza era enorme: nel caso dell'apparato il

problema poteva essere la distanza dagli archi trionfali, non l'impenetrabilità dei soggetti rappresentati. La grandiosa macchina iconografica ideata da Borghini dovette essere bene accolta, e quindi nella sua *Descrizione dell'entrata Mellini* indicò chiaramente il suo nome come quello dell'autore di tutto il programma.⁵⁹ E, altro elemento da non trascurare, l'opuscolo non venne pubblicato anonimo. Nel *Discorso sopra la Mascherata*, invece, mancava sia l'autore del libretto che quello del programma iconografico. Si potrebbe pensare che le polemiche in città, anche a causa del costo straordinario dei costumi,⁶⁰ fossero state tanto accese da indurre Baldini a non rendere pubblico il ruolo da lui avuto nell'organizzazione della festa. E allora si comprenderebbe meglio perché fosse necessaria tanta precisione nella citazione delle fonti: le figure della mascherata furono certamente oggetto di critiche per la ricchezza e il carattere inusuale degli attributi, e Baldini forse voleva mostrare a tutti che per ogni particolare del programma si era rifatto ad un autore e ad un'opera precisa. È possibile individuare una nota polemica persino nel titolo della sua opera: non una semplice *Descrizione*, come quella del Mellini e quella successiva di Cini, ma un vero e proprio *Discorso*.⁶¹

Se Baldini fosse stato veramente l'autore del programma della mascherata ed il suo *Discorso* fosse nato non tanto per descrivere il corteo quanto per spiegarne le implicazioni mitologico-allegoriche e giustificarne quindi tutti quegli elementi che erano rimasti incompresi, avremmo anche la risposta al perché si sia conservata una

56 Petrioli (come nota 3), 11-12.

57 Domenico Mellini, *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria et dell'apparato, fatto in Firenze nella venuta, et per le felicissime nozze di S. Altezza*, Firenze 1566, 1.

58 Mellini (come nota 57), 2.

59 Mellini (come nota 57), 126.

60 Secondo quanto riportato da un osservatore dell'epoca, »si disse che la spesa fu di tremila scudi«, cfr. Agostini Lapini, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, a cura di Giuseppe Odoardo Corazzino, Firenze 1900, 151.

61 »Il *Discorso* non è una descrizione della fastosa mascherata - non vi si trovano il meravigliato stupore, il

piacere della descrizione degli spettacolari costumi e degli ornamenti che leggiamo nelle pagine del Cini«, cfr. Paola Tinagli Baxter, in: *Giorgio Vasari* (come nota 42), 186-187.

62 Alla Biblioteca Nazionale di Firenze si conserva il celebre manoscritto con gli appunti e gli schizzi autografi del Borghini per l'apparato, e alcune copie degli archi eretti a Firenze in quell'occasione si conservano in un taccuino di disegni della Biblioteca di Siena, cfr. Rick A. Scorza, *A Florentine Sketchbook: Architecture, Apparati and the Accademia del Disegno*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LIV, 1991, 172-185.

63 Warburg (come nota 1), in particolare 68-69.

documentazione grafica tanto ricca. Le copie degli Uffizi potrebbero essere state commissionate proprio dal Baldini per farne dono a Cosimo I, di cui era il medico personale. Niente di simile rimane, ad esempio, per l'apparato trionfale ideato da Borghini,⁶² e non sono note copie dei celebri disegni di Bernardo Buontalenti per i costumi degli intermezzi del 1589 (conservati anch'essi nel medesimo codice della Biblioteca Nazionale in cui sono raccolti i disegni preparatori per la mascherata del 1565):⁶³ in quei casi, evidentemente, nessuno aveva ritenuto necessario donare al duca (Cosimo I o Ferdinando I) un ricordo durevole di quelle feste. E anche nel caso dei disegni del secondo codice della Biblioteca Nazionale, destinati forse ad essere tradotti in incisioni, non esistono possibili confronti. Nel *Discorso* si dice chiaramente che era intenzione dell'autore della mascherata (non del suo committente, Cosimo I, o di Vasari, che doveva aver sovrinteso alla sua realizzazione) dare alle stampe quei disegni, sempre per meglio chiarire il significato di tutto il corteo. Le incisioni sarebbero state probabilmente accompagnate da lunghe didascalie tratte dal *Discorso*, poiché queste sono riportate nel *verso* dei fogli del codice stesso. Tutto, quindi, si spiegherebbe in relazione alla cattiva accoglienza che aveva avuto la mascherata. E sempre per la medesima ragione venne invertito l'ordine dei carri nel *Discorso*, pensato come »un riordinamento del materiale mitologico fornito dal corteo della Mascherata«. ⁶⁴ L'inversione si era necessaria »perciocché dovendo io scrivere la mascherata della genealogia de principi

pal Iddei de' Gentili bisognò che io primieramente descrivessi quel principio da cui dependon tutti questi falsi et bugiardi Dei, si come Hesiodo nella Theogonia, et poi ordinatamente di mano in mano quegli che erano più vicini à quel principio da cui ei dipendevano, la dove chi la mandò fuori, messe per il primo, il Triumpho di quello Dio che era invocato dagli antichi Gentili innazi a tutti gl'altri Iddei et questi fu Iano, et dopo lui messe di mano in mano quegli ch'eran più vicini a gli uomini, et più conosciuti da loro si come sono Bacco, et Cerere, et gli altri Dei della terra, non altrimenti noi procediamo nelle cose naturali, delle quali noi conosciamo primieramente gli effetti, che noi veggiamo, et con il conocimiento di quegli cerchiamo poi di sapere le cagion loro«. ⁶⁵ Baldini doveva essersi reso conto che anche la scelta di far sfilare prima i carri dei »figli« e poi quelli dei »padri« aveva ingenerato confusione, e accennò all'inversione solo al termine del *Discorso*, mentre sarebbe stato più opportuno farlo all'inizio (doveva averlo pensato soprattutto il Cini, che temette a un certo punto di dover riscrivere tutta la sua descrizione). In questo modo sebbene Baldini l'avesse detto chiaramente e i numeri nelle copie degli Uffizi lo testimoniano ancora, nella memoria collettiva il carro di Demogorgone con il suo seguito da ultimo divenne primo: in questa posizione lo descrisse Cini, e sempre in questa posizione lo si ritrova nelle tre serie dei disegni e anche nel catalogo della mostra del 1966.

Sul Baldini non sappiamo molto,⁶⁶ ma è certo che fosse un uomo di vastissima cultura, tanto

64 Tinagli Baxter (come nota 61), 187.

65 *Discorso* (come nota 9), 149-150.

66 Le principali notizie intorno al Baldini si desumono dalle note manoscritte del Canonico Salvio Salvini ad una copia dell'*Istoria degli scrittori fiorentini* di Giulio Negri (Ferrara 1722) conservata alla Biblioteca Marucelliana (Ms. A 305). Queste preziose note del Salvini sono segnalate in Domenico Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, vol. I, Firenze 1805, 114-115. Il Salvini afferma che il Baldini era secondo cugino di Andrea Baldini, che all'inizio del Cinquecento aveva sposato Caterina Salvini, un avo del canonico: si comprende quindi come fosse possibile al Salvini indicare con tanta precisione alcuni dati

relativi al Baldini. Questi, figlio di Bernardo di Gasparre Baldini Fiorentino e di Ginevra di Bartolommeo d'Ambra (cugina di Francesco d'Ambra), nacque il 29 settembre 1517. Il Negri affermava che il Baldini, prima di passare al servizio del duca Cosimo, era stato lettore all'Accademia di Pisa, ma il Salvini annotò accanto a questa notizia »Non mi risulta«. Antonio Maria Bandini (*Dei Principi e Progressi della Real Biblioteca Mediceo Laurenziana* [Ms. laur. Acquisti e Doni 142], a cura di Rosario Pintaudi, Mario Tesi, Anna Rita Fantoni, con i contributi di Angela Dillon Bussi e Maria Pia Gonnelli Manetti, Firenze 1990, 111-112) attingendo sempre alle note del Salvini ha però affermato che il Baldini fu dal 1546 Lettore pubblico

che Cosimo I lo volle come primo bibliotecario della Laurenziana, aperta agli studiosi nel 1571. Egli era stato proposto al duca per far parte della commissione della revisione del *Decamerone* del Boccaccio, ed in seguito Borghini si consultò con Baldini proprio in relazione a questa importante impresa.⁶⁷ Ci rimane anche una lettera in cui il filologo, rispondendo a una precisa richiesta dell'amico, dava la sua opinione in merito all'acquisto di numerosi libri che dovevano confluire nella Laurenziana.⁶⁸ Per la morte di Cosimo I Baldini venne chiamato a leggere un'orazione all'Accademia Fiorentina, della quale era membro, e quattro anni dopo, nel 1578, pubblicò una biografia del duca che sappiamo male accolta dalla corte medicea (e poco apprezzata anche dallo stesso Borghini).⁶⁹ Alla morte di Borghini nel 1580 Baldini scrisse una celebre lettera a Francesco I in merito ai libri che il grande studioso aveva voluto lasciare al duca,⁷⁰ ed è noto, infine, che egli avesse libero accesso alla biblioteca privata dei Medici.⁷¹ Nulla di sorprendente, quindi, se per i complessi festeggiamenti messi in opera per l'arrivo a Firenze di Giovanna d'Austria fosse stato reclutato anche quest'erudito, essendo Borghini e Cini già impegnati su altri fronti.⁷²



15. Alessandro Allori (attr.), *Fortuna*.
Firenze, Biblioteca Nazionale, C.B.III.53-f5

all'Università di Pisa, prima di Logica e poi di Medicina. Rimase poi per tredici anni al servizio del duca Cosimo I. Non è nota la sua data di morte, ma da una lettera si apprende che era ancora vivo nel 1589. È interessante rilevare una coincidenza: la madre del Baldini era cugina di quel Francesco d'Ambrà la cui *Cofanaria* fu rappresentata, secondo l'adattamento del Cini, proprio in occasione delle nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria.

67 Bandini (come nota 66), 111; Biblioteca Laurenziana, Cod. Laur. PL LXXXX Sup. 111, I, cc. 187-188, lettera del maggio 1573 inviata dal Baldini al Borghini (*Vincenzo Borghini. Carteggio 1541-1580. Censimento*, Daniela Francalanci, Franca Pellegrini [eds.], Firenze 1993, 154, n. 1317). Sul grandioso lavoro di revisione del *Decameron*, condotto in prima persona dal Borghini, cfr. *Vincenzo Borghini* (come nota 32), 265-293.

68 *Raccolta di Prose Fiorentine*, Parte IV, Volume IV, Firenze 1745, 246-247.

69 Baccio Baldini, *Orazione fatta nella Accademia Fiorentina, in lode del serenissimo sig. Cosimo Medici Gran Duca di Toscana, gloriosa memoria*, Firenze 1574; Baccio Baldini, *Vita di Cosimo Medici, primo gran Duca di Toscana*, Firenze 1578. Cfr. Vanni Bra-

manti, Per la genesi di due biografie di Cosimo I. Filippo Cavriani e Aldo Manuzio il giovane, in: *Rinascimento* XXXII, 1992, 291-309, here 294 e 304. Baldini pubblicò anche i seguenti trattati: *Discorso dell'essenza del fato, e delle forze sue sopra le cose del mondo, e particolarmente sopra l'operazioni de gl'humani*, Firenze 1578; *Dichiarazioni delle terzine del canto 16. del Purgatorio di Dante intorno all'essenza del fato e alle forze sue: sopra le cose del mondo e particolarmente sopra le operazioni degli uomini*, Firenze 1578; *Baccii Baldinii In librum Hyppocratis. De aquis, aere, et locis commentaria. Eiusdem Tractatus de cucumeribus*, Firenze 1586; *Baccii Baldinii Tractatus de cucumeribus*, Firenze 1586.

70 Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena 1993, 173-176, n. 190; Barbara Maria Affolter, Vincenzo Maria Borghini monaco e bibliofilo, in: *Archivio Storico Italiano* CLII, 1994, 767-786; Gino Belloni, Agosto-settembre 1580: Libri per San Lorenzo dalla Biblioteca del Borghini, in: *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. I, Milano 2000, 479-510; Rick Scorza, Vincenzo Borghini's col-

Baldini è sicuramente una figura paradigmatica di un certo aspetto della cultura ufficiale di Cosimo I: il *Discorso*, l'opera per la quale egli è ancora maggiormente ricordato, è veramente caratterizzata da quell'astrusità fine a sé stessa che tanto disprezzava Warburg. Emblematico è il caso della *Fortuna*. Baldini non poteva ricorrere a quegli attributi che la *Fortuna* aveva in comune con l'*Occasio*, poiché anche quest'ultima compariva nella mascherata. Ma eliminati il ciuffo, la ruota e le ali ai piedi rimanevano pur sempre il timone e la cornucopia che caratterizzavano le immagini antiche della *Fortuna*, diffuse soprattutto nei rovesci delle medaglie e delle monete che il Baldini poteva conoscere. Ma l'autore volle come sempre fare sfoggio di erudizione, e rifacendosi al Giraldi, recuperò l'immagine della *Fortuna* alata e priva di piedi (fig. 15).⁷³

Il maggiore difetto del programma della mascherata forse non era, come riteneva Seznec, il massiccio ricorso a figure non classiche (desunte da autori della tarda antichità, o peggio medievali), quanto la completa eterogeneità delle figure che componevano il seguito dei vari carri.⁷⁴ Quello di Demogorgone, ad esempio, era accompagnato in particolare dai figli dello stesso dio, della Notte e dell'Erebo. Tra questi, oltre a figure mitologiche quali Polo e la Sfinge, vi erano anche vere e proprie personificazioni, come la Bugia, il Pensiero e la Fatica. All'inizio del discorso Baldini si era quindi sentito obbligato ad aggiungere, dopo una lunga introduzione in cui veniva esposta la teoria evermeristica sull'origine degli dei, che »tanto crebbe questo errore, che non solamente furono dagli antichi Gentili adorati que-

gl'huomini, che avevano fatto operationi grandi, et virtuose, ma le stesse virtu ancora, per le quali essi avevano fatte quelle operationi, perche appresso di loro si vedevan dedicati tempj alla fortezza, alla fede, alla clemenza, et all'altre virti, et non solamente furono da loro adorate le virtu, et gli uomini virtuosi; ma veggendo eglino, che in questo universo son di molti mali drizzarono tempj etiamdio ai mali, et gli adorarono; onde furon da questi adorati la Calunnia, la Febbre, il Timore, la Invidia, et altri vitii et mali, accioche eglino non nocessero loro.«⁷⁵ Il risultato era una strana commistione di figure mitologiche e non, ed inoltre il libro di Boccaccio, che aveva certamente ispirato a Baldini l'idea base della mascherata come una »genealogia degli dei«, dopo aver fornito gran parte del materiale necessario alla composizione dei primi carri, si rivelò inutile man mano che il lavoro di invenzione andava avanti.⁷⁶ Al carro di Giunone, quindi, Baldini fu costretto ad associare figure che non erano né personaggi mitologici, né personificazioni vere e proprie, quali la Serenità, la Rugiada e la Pioggia. Queste invenzioni, che hanno suscitato l'ammirazione degli studiosi per l'audacia con la quale si volle alludere solo attraverso i costumi agli effetti atmosferici,⁷⁷ agli occhi di Baldini dovevano certamente essere le meno riuscite, e l'erudito dovette affannarsi non poco per trovare un attributo conveniente alla Pioggia.

Il carro di Demogorgone è certamente il più noto di tutta la mascherata, e l'attenzione che gli hanno rivolto gli studiosi ha portato forse ad esagerare l'influenza dell'opera di Boccaccio su Baldini. Seznec si chiedeva infatti perché all'auto-

lection of paintings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 66, 2003, 63-122, here 68.

71 Leandro Perini, Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata dei Granduchi di Toscana nel XVI secolo, in: *Studi di storia medievale e moderna* per Ernesto Sestan, II, *Età moderna*, Firenze 1980, 577 e 580.

72 Per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria il Cini mise in scena la *Cofanaria* di Francesco d'Ambra, cfr. Michele Feo, Cini, Giovanni Battista, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981, 609-612.

73 *Discorso* (come nota 9), 44.

74 Su questo aspetto cfr. soprattutto Antonio Gareffi, *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma 1981, 99-100.

75 *Discorso* (come nota 9), 7-8.

76 È molto probabile che l'invenzione della mascherata partisse da Demogorgone, e non possiamo sapere quando il Baldini ebbe l'idea di invertire l'ordine del corteo.

77 Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Le forme dell'effimero, in: *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IV, Federico Zeri (ed.), Torino 1982, 215.

re del programma non fossero bastate le divinità di Virgilio e di Ovidio. Ma si deve tenere presente che proprio questi sono gli autori letteralmente saccheggiati nel *Discorso*, soprattutto per le storie mitologiche che ornavano i vari carri, e nel loro caso Baldini riporta quasi sempre i versi in questione. Nel caso di Virgilio, citato oltre cinquanta volte, l'erudito attinse non solo all'*Eneide*, ma anche alle *Georgiche* e alle *Bucoliche*; un'altra fonte importante era poi il commento di Servio all'*Eneide*. Alle *Metamorfosi* di Ovidio il *Discorso* rimanda in più di settanta occasioni, mentre Boccaccio è citato poco più di trenta volte. Nei capitoli dedicati ai carri di Giunone e di Diana, ad esempio, non si fa mai riferimento alle *Genealogiae Deorum*. Inoltre per Baldini grande importanza aveva la *Theogonia* di Esiodo, alla quale attinse per la figura del *Giuramento* che chiudeva la descrizione del carro di Demogorgone:⁷⁸ anche nel capitolo che più deve alla lettura di Boccaccio, interveniva quindi un riferimento all'opera di Esiodo, che Baldini volle alla testa di tutto il corteo. E si tenga presente che l'opera di Esiodo nel Cinquecento era disponibile solo in greco.

La presenza del *Giuramento* a chiudere il carro di Demogorgone è un classico esempio dell'insopprimibile desiderio di Baldini di dare sfogo al suo straordinario sapere libresco. Invece di limitarsi alle figure tratte da Boccaccio, l'autore volle inserirne almeno una estranea al formidabile compendio trecentesco. Non sorprende quindi se con questo modo di procedere l'autore andò incontro a risibili ripetizioni: Baldini, insomma, non si preoccupava di attingere ad una fonte che potesse contraddirne un'altra, poiché l'unico obiettivo era ammassare notizie e citazioni. Se forse non ci si

può più meravigliare troppo, come faceva Seznec, di fronte ad un erudito del Cinquecento che non fa distinzioni tra autori classici e autori tardoantichi, una certa sorpresa desta vedere accostati Ovidio e Petrarca, Igino e Leon Battista Alberti, Giovenale e Dante. Ma a Baldini, proprio come a Giraldi, a Conti e a Cartari, tanto criticati da Seznec, »il senso storico fa difetto, più ancora di quello critico«.⁷⁹ A Dante, in particolare, Baldini ricorre più volte, poiché il grande poeta a Firenze nel Cinquecento era oggetto di una lettura che tendeva ad estrapolarne dei *topoi*, secondo un procedimento che trova confronto a Ferrara nel lavoro svolto da Orazio Toscanella sull'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.⁸⁰ La *Fraude* è quindi desunta dalla descrizione dantesca di Gerione,⁸¹ così come la straordinaria coppia del *Piacere Onesto e Piacere Disonesto* (fig. 11).⁸² È interessante rilevare come la tendenza di Baldini e dei suoi contemporanei a sezionare i testi considerati »classici« (antichi e non) si sarebbe spinta ancora più avanti con l'*Iconologia* di Cesare Ripa (Roma 1593). Questi trasse dal *Discorso* di Baldini (mai citato esplicitamente) quasi tutte le personificazioni, dividendo però il *Piacere Onesto* da quello *Disonesto* e tralasciando quest'ultimo.⁸³ Lo stesso procedimento venne applicato anche al gruppo dell'*Occasione e la Penitenza* che furono descritte separatamente nell'*Iconologia*, coerentemente con l'ordinamento rigorosamente alfabetico di tutta l'opera.⁸⁴ Svincolate dal loro contesto le invenzioni del Baldini, che così poco erano piaciute ai fiorentini, sopravvissero quindi fino al pieno Settecento, grazie al loro inserimento in un manuale che, se fosse già stato disponibile ai suoi tempi, Baldini stesso probabilmente non avrebbe mai consultato.

78 *Discorso* (come nota 9), 17-18.

79 Seznec (come nota 47), 282.

80 Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino 1993, 386.

81 Stefano Pierguidi, Sull'iconografia della »Fraude« dell'Allegoria di Bronzino alla National Gallery, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 7, 2000-2001, 17-21.

82 *Discorso* (come nota 9), 54-55.

83 Mandowsky (come nota 9), 221, n. 12.

84 È probabile, peraltro, che per queste due figure il Ripa avesse attinto ad un'altra fonte, il celebre manuale del Cartari, cfr. Pierguidi (come nota 14), 113, n. 21.

Referenze fotografiche: 1, 2, 4-7, 9-13, 15 Firenze, Biblioteca Nazionale. - 3, 8, 14 Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e dello Stampa.