

GLI ARAZZI NEI MUSEI FIORENTINI

LA COLLEZIONE MEDICEA

CATALOGO COMPLETO

III. LA MANIFATTURA ALL'EPOCA DI FERDINANDO II DE' MEDICI.

LA DIREZIONE DI PIETRO FÉVÈRE E GIOVANNI POLLASTRI

E LA PRODUZIONE DI PIETRO E BERNARDINO VAN ASSELT (1630-1672)

*copertina*: scheda 95, part  
*pp. 2-3*: scheda 76, part.  
*pp. 94-95*: scheda 26, part  
*p. 462*: scheda 149, part.  
*p. 494*: scheda 157, part.  
*p. 542*: scheda 197, part.  
*p. 582*: scheda 202, part.  
*p. 598*: scheda 207, part.  
*p. 608*: scheda 209, part.  
*p. 616*: scheda 210, part.  
*p. 620*: scheda 218, part.  
*p. 650*: scheda 234, part.  
*pp. 658-659*: scheda 163, part  
*p. 660*: scheda 117, part.  
*p. 670*: scheda 155, part.  
*p. 674*: scheda 150, part.  
*p. 678*: scheda 151, part.



*Lucia Meoni*

# Gli arazzi nei musei fiorentini La collezione medica

Catalogo completo

III. La manifattura all'epoca di Ferdinando II de' Medici.  
La direzione di Pietro Fèvre e Giovanni Pollastri  
e la produzione di Pietro e Bernardino van Asselt (1630-1672)



Il logo "Firenze Musei"  
è un marchio registrato creato da Sergio Bianco

ISBN 978-883340-004-4

© 2018 Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo  
Gallerie degli Uffizi

© 2018 s i l l a b e s.r.l.

Livorno  
www.sillabe.it

*direzione editoriale*: Maddalena Paola Winspeare

*progetto grafico*: Laura Belforte

*controllo delle immagini*: Saimon Toncelli

*redazione*: Sabrina Braccini, Ethel Santacroce

*con la collaborazione di* Annalisa Uccheddu

*impianti fotolitografici*: La Nuova Lito

*È vietata la duplicazione con qualsiasi mezzo*



FIRENZE  
MVSEI

s i l l a b e

## Abbreviazioni

AAF	Archivio Arcivescovile di Firenze
ACSLF	Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Firenze
AdD	Accademia delle Arti del Disegno, Prima Compagnia dei Pittori
ANCF	Archivio Niccolini di Camugliano, Palazzo Niccolini, Firenze
AODF	Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze
ASFi	Archivio di Stato di Firenze
ASGF	Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
Bibl. Uffizi	Biblioteca degli Uffizi
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BMF	Biblioteca Marucelliana di Firenze
c.n.	carta numerazione nuova
CRSdPL	Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo
DAGU	Deposito Arazzi della Galleria degli Uffizi
DAPP	Depositi Arazzi di Palazzo Pitti
fot.	fotogramma
GDSU	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Firenze
GFSABAPFiPtPo	Gabinetto Fotografico della Soprintendenza per l'Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato
GFSBSAEPc	Gabinetto Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Parma e Piacenza
GFGU	Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi
GM	Guardaroba Medicea
GR	Gabinetto Restauri
GU	Gallerie degli Uffizi
(i)	Inventario (misure tratte da; cfr. <i>Avvertenze al catalogo delle opere</i> Meoni 1998, p. 120)
IA	Inventario Arazzi 1912-1925
IRC	Imperiale e Real Corte
MdP	Mediceo del Principato
MM	Miscellanea Medicea
MPP	Inventario dei Mobili di Palazzo Pitti 1911
Ms	Manoscritto
OA	Oggetti d'Arte
OdA Petraia	Inventario degli Oggetti d'Arte di Villa Petraia 1911
OdA Pitti	Inventario degli Oggetti d'Arte di Palazzo Pitti 1911
ODP	Inventario degli Oggetti d'Arte della dotazione della Presidenza della Repubblica
OPD	Opificio delle Pietre Dure, Firenze
s.c.	stile comune
s.d.	senza data
s.e.	senza editore
sf	stile fiorentino
s.l.	senza luogo
s.n.	senza numerazione

### Avvertenza

Nelle date dei documenti fiorentini, tra il primo gennaio e il 24 marzo, precedenti al 1750 viene indicato l'anno secondo il computo moderno e tra parentesi l'anno fiorentino riportato nel documento, ad esempio 13 febbraio 1654 (sf 1653).

## Referenze Fotografiche

Archivi Alinari, Firenze: saggi figg. 20 (per concessione del Ministero per i beni e le attività culturali / fotografo Mauro Magliani), 46

Berlino, Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Dietmar Katz © 2018 Foto Scala, Firenze / bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte: scheda n. 73 (a).

Chicago (IL), Art Institute of Chicago. Gift of Robert Allerton, 1944.412 © 2018. The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY / Scala, Firenze: scheda n. [32-42] (b).

Città del Vaticano, Foto © Musei Vaticani: saggi fig. 34, scheda n. 147 (b).

Como, Diocesi, Curia Vescovile: saggi fig. 8.

Firenze, Biblioteca Marucelliana: schede nn. 74 (a), 94 (a-c)

Firenze, Civita - Opera Laboratori fiorentini: schede nn. 31, 65, 71, 144, 146, 152

Firenze, Domingie, Serge: schede nn. [45-49] (a, b); 53, 54, 55, 61, 63, 68, 100, 193, 196, 198, 199.

Firenze, Garbari, Sergio: schede nn. 43, 44.

Firenze, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi:

Saggi, figg. 1-6, 11-13, 19, 23-24, 30-33, 39, 41, 43, 46-49, 53-55; schede nn. 1, 2, 3, 4, 57, 92 (b), [121-122] (a), [125-136] (a-d), 125 (a), 126 (a), 127 (a), 128 (a), 129 (a), 130 (a), 131 (a), 132 (a), 133 (a), 134 (a), 135 (a), 136 (a), [137-143] (a), 144 (a), 145 (a), 149 (a), 150 (a), 151 (a), 152 (a), 153 (a), 170, 174, 217 (a), 231.

Serge Domingie & Marco Rabatti (per Dipartimento Fotografico, Divisione collezione e Servizi delle Gallerie degli Uffizi): schede nn. 5, 11, 17, 39, 40, 48, 50, 51, 91, 121, 122, 131, 143, 148, 151, 156, 157, 159, 164, 165, 167, 169, 172, 173, 178, 180, 181, 183, 185, 188, 197, 200, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 219, 222, 225, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238.

Sergio Garbari, Dipartimento Fotografico, Divisione collezione e Servizi delle Gallerie degli Uffizi: schede nn. 12, 17, 26, 28, 29, 30, 41, 42, 45, 46, 59, 60, 69, 70, 72, 75, 76, 83, 84, 88, 92, 94, 97, 99, 105, 106, 108, 109, 111, 115, 116, 118, 119, 120, 124, 126, 127, 130, 132, 141, 147, 150, 153, 155, 158, 161, 162, 163, 166, 168, 171, 176, 177, 179, 189, 190, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 211, 215, 216, 217, 220, 221.

Roberto Palermo, Dipartimento Fotografico, Divisione collezione e Servizi delle Gallerie degli Uffizi: schede nn. 1(a), 2(a), 3(a), 4(a), 5(a), 32 (a), 33 (a), 34 (a), 36 (a), 49, 52 (a), 62 (a), 68 (a-c), 71(a), 76 (c-e), 77, 81, 89, 92 (a), 97(b), 115 (a), 135, 136, 139, 140, 142, 154, 160, 175, 176 (c), 184, 194, 195, 226, 227, 228.

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio dei Restauri e Fotografico: scheda n. 170.

Firenze, Quattrone, Antonio: saggi fig. 38, schede nn. 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 191, 192.

Firenze, Tosi, Paolo & C.: 6, 27, 52, 64, 67, 73, 74, 82, 87, 93, 98, 104, 107, 110, 117, 123, 125, 128, 129, 133, 134, 137, 138, 145, 149, 182, 186, 187, 209.

Londra, Ambasciata d'Italia: saggi figg. 14, 15 schede nn. 36, 47, 101, 102, 103, 112, 113, 114, 218, 223, 224, 229.

Madrid, ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado: scheda n. 97 (a).

Monaco, Alte Pinakothek - Bayerische Staatsgemäldesammlungen. © 2018 Foto Scala, Firenze / bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte: scheda n. 146 (a).

Milano, Raccolta d'Arte Applicata, Castello Sforzesco © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: saggi fig. 16. New York, The Metropolitan Museum of Art: saggi fig. 26.

Parigi (pressi), Abbaye Royale de Chaalis: scheda n. 176 (a, b).

©RMN-Grand Palais (musée Magnin) Thierry Le Mage: saggi fig. 9

©RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier: scheda n. 58 (a)

©RMN-Grand Palais (musée du Louvre / Thierry Le Mage: scheda n. 76 (b)

©Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola: scheda n. 154 (a)

Roma, Istituto Centrale della Grafica: saggi fig. 25; schede nn. 62 (b), 67 (a),

Roma, Palazzo del Quirinale: scheda n. 190 (a).

Roma, Schiavinotto, Giuseppe: schede nn. 24, 25, 56, 58, 62, 66, 78, 79, 80, 85, 86, 90, 95, 96.

Siena, Fabio Lensini & C.: scheda n. [1-6] (a-d); saggi figg. 50, 51, 52, 198 (a).

Vienna, The Albertina Museum: scheda n. 147 (a).

Vienna, Kunsthistorisches Museum: KHM-Museumverband: scheda n. 148 (a).

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non identificate.

## Ringraziamenti

*Un ringraziamento speciale ad Eike D. Schmidt, che, fino dal suo insediamento come Direttore delle Gallerie degli Uffizi, ha deciso, senza esitazione e con entusiasmo, il finanziamento di questo libro, comprendendo l'importanza della collezione di arazzi di Firenze, tra le più grandi al mondo, ma anche la necessità di questo genere di studi, fondamentali per la sistematica conoscenza, valorizzazione e tutela di un simile patrimonio. Gli sono particolarmente riconoscente per la generosa considerazione che ha espresso per il mio lavoro. Il suo sostegno è stato indispensabile anche per concludere la campagna fotografica degli arazzi dati in deposito a varie istituzioni fiorentine, realizzata da Roberto Palermo ed alla quale ha partecipato con grande sensibilità Alessandra Griffo, nuova curatrice della collezione. In questo lavoro sono stati importanti anche l'aiuto e la disponibilità di Susi Piovanelli del Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.*

*Difficilmente questo volume poteva essere pubblicato, considerando le odierne necessità editoriali, senza la campagna fotografica a colori degli arazzi nei Depositi di Palazzo Pitti, programmata negli anni dall'amica Caterina Chiarelli, curatrice di questi Depositi fino al 2016, che desidero ringraziare con affetto, insieme alle sue collaboratrici, Silvia Parrini, Susanna Sordi e Katia Sanchioni.*

*Ringrazio la ditta Brachi di Prato, che ha eseguito gratuitamente le analisi sui filati di alcuni arazzi per tentare di distinguere la seta dal filaticcio.*

*Preziose sono state le discussioni, sull'interpretazione delle pratiche di lavorazione degli arazzi nelle botteghe della manifattura fiorentina, con la mia cara amica Anna Maria Morassutti, che ringrazio con affetto.*

*Voglio esprimere la mia gratitudine e riconoscenza per la collaborazione e l'aiuto ad Antonio Frenna, Carla Molin Pradel, Silvia Frasca, Silvia Gozzi, Nicola Dreoni, Stefano Sai, che oggi fanno parte di Civita - Opera Laboratori Fiorentini, che, dal lontano 1986, hanno partecipato alla creazione dei Depositi di Arazzi in Palazzo Pitti e in seguito a quello degli Uffizi ed eseguito la manutenzione ordinaria e straordinaria di queste opere.*

*Gran parte del mio lavoro nell'Archivio di Stato di Firenze, che è la fonte indispensabile di questo e degli altri volumi sulla collezione fiorentina di arazzi, non sarebbe stato possibile senza le facilitazioni concessemi dalla compianta Anna Bellinazzi e senza la disponibilità di Francesca Klein, vicedirettrice e responsabile della Sala di studio, e di Piero Marchi e Rossella Zazzeri, che ringrazio per la loro collaborazione e gentilezza.*

*Ringrazio per l'aiuto offerto alle mie ricerche Ian Simane, direttore della Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Martin Bach e tutto il personale dell'Istituto; Gert Jan van der Sman, direttore della Biblioteca dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze, e Sabine Elders; Jean-Marc Vasseur dell'Abbaye Royale de Chaalis; Claudio di Benedetto, responsabile della Biblioteca degli Uffizi; la direzione e il personale della Biblioteca Laurenziana e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi ed in particolare Annamaria Petrioli Tofani, Giovanni Agosti e Marzia Faietti, che si sono avvicendati come curatori, facilitando con partecipazione i miei studi nei molti anni che sono stati necessari alla realizzazione di questo volume.*

*Desidero esprimere gratitudine a Guy Delmarcel, professore emerito dell'Università di Lovanio, che, fino dal momento in cui ci siamo conosciuti, ha dimostrato grande attenzione ai miei studi, comunicandomi nuove notizie e offrendomi i suoi preziosi suggerimenti, ed a Koenraad Brosens, che insegna oggi nella stessa Università.*

*Uno speciale ringraziamento alla cara amica Micaela Sambucco, responsabile dei Rari moderni e Libri d'artista della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, per la competenza e disponibilità con cui ha rivisto la bibliografia; a Elisa Goudriaan per il proficuo e piacevole confronto delle nostre ricerche e per aver*

*condiviso con me alcuni documenti da lei rintracciati nell'Archivio Niccolini; a Lisa Goldenberg Stoppato per le notizie sugli arazzi da lei ritrovate nell'Archivio di Stato di Firenze che mi ha fornito con generosità; ad Annamaria Petrioli Tofani per l'appassionato scambio di informazioni sui disegni destinati alla tessitura di arazzi; a Laura Cirri per avermi aiutato nell'interpretazione di alcuni elementi di araldica e, non certo ultima, a Marina Vignozzi per aver collaborato alla trascrizione dei documenti e per essermi stata accanto in alcune fasi del lavoro.*

*La mia gratitudine va a tutto il gruppo di lavoro della casa editrice Sillabe, da Maddalena Winspeare a Laura Belforte, aiutata nelle ultime fasi da Saimon Toncelli, per la sensibilità professionale con cui hanno svolto il complesso lavoro di impaginazione e di controllo delle fotografie, a Ethel Santacroce per l'attenta redazione di questo volume insieme a Sabrina Braccini, che con passione e competenza si è dedicata, con la collaborazione di Annalisa Uccheddu, anche alla difficile compilazione degli indici di un libro così complesso e voluminoso.*

*Desidero inoltre ringraziare tutti gli amici, studiosi e restauratori che, in diversi modi e occasioni, mi hanno aiutato con generosa disponibilità nel rintracciare pubblicazioni e fotografie per la realizzazione di questo volume e in particolare Gianna Bacci, Andrea Baldinotti, Claudia Beyer, Fausto Calderai, Stefano Casciu, Serge Domingie, Maria Cecilia Fabbri, Carlo Falciani, Francesca Fiorelli, Franca Gentile, Alessandra Giannotti, Clarice Innocenti, Filippo Lotti, Marco Mozzo, Teresa Orfanello, Roberta Orsi Landini, Costanza Perrone da Zara, Francesco Petrucci, Claudio Pizzorusso, Charlotte Ricasoli, Roberto Serafini, Marilena Tamassia.*

*Ricordo con riconoscenza ed affetto coloro che mi hanno sostenuto agli inizi del progetto sul catalogo della collezione fiorentina di arazzi, in particolare Cristina Ashengreen Piacenti ed Antonio Paolucci, oltre a Detlef Heikamp, cui dobbiamo importanti studi sulla collezione e che è sempre stato prodigo di suggerimenti e consigli, e a Bert Mejer per la stima che ha espresso per il mio lavoro, ed infine a Cristina Acidini, che ha sostenuto la pubblicazione del volume precedente.*

*Ringrazio per il loro affettuoso sostegno gli amici Lidia Barbagli, Carlo Bertocci, Patrizia Cerri, Maria Grazia Fraiese, Patricia Lurati, Anna Mandalà, Daniela Manetti, Francesca Papi, Stefania Papi, Marco Pettena, Robert Pettena, Massimo Tari, Bruno Tiesi, Margherita Tiesi.*

*Nel dare concretezza al mio progetto di pubblicazione degli arazzi della manifattura fiorentina, per il quale ho incontrato non poche difficoltà, ho potuto contare sul costante incoraggiamento degli amici Moreno Bucci e Carl Brandon Strehlke e della mia cara amica Antonella Nesi, che mi ha sempre aiutato a guardare positivamente alla sua realizzazione. È stata importante in questi ultimi anni la ritrovata amicizia di Roberta Bartoli, anche per la stima dimostrata verso il mio lavoro. A tutti loro va la mia affettuosa gratitudine.*

*Un caloroso ringraziamento alla mia famiglia, che mi ha quotidianamente e costantemente incoraggiato nel corso del lungo lavoro, a mia sorella Laura e suo marito Stefano, a mia cugina Anna e suo figlio Gabriele, a mia nipote Camilla e il suo compagno Giordano e al loro figlio, il mio adorato nipotino Olmo, che con i suoi giochi serali ha riempito i miei rari momenti di svago.*

*È infine un immenso piacere che dedico questo libro a mio marito, Antonio Pettena, che ha sempre sostenuto e incoraggiato i miei studi e ha riletto i miei testi con slancio e partecipazione amorosi e condiviso incondizionatamente i lunghi ed intensi periodi del mio lavoro di ricerca, studio e scrittura, sottratti alla vita quotidiana. Non trovo migliore pensiero di quello dedicato ad un'amica da Marguerite Yourcenar: "le dediche, anche le più lunghe, sono pur sempre un modo inadeguato e banale di onorare un'amicizia così poco comune", nel mio caso un amore.*

## Sommario

12	Presentazione <i>Eike D. Schmidt</i>
14	1. Un maestro francese eletto capo arazziere della manifattura fiorentina. Pietro Fèvère nella bottega di San Marco, Pietro e Bernardino van Asselt in Palazzo Vecchio. Gli anni dal 1630 al 1648.
14	1.1 <i>La scelta della nuova direzione e la riorganizzazione delle botteghe.</i>
17	1.2 <i>Gli arazzi per la corte e le prime serie per gli appartamenti d'inverno della reggia di Palazzo Pitti.</i>
24	1.3 <i>Gli arazzi per la clientela della manifattura e destinati a donativi.</i>
32	1.4 <i>Le serie provenienti dall'eredità urbinata della granduchessa Vittoria Della Rovere e gli arazzi acquistati dai Cardinali Carlo e Giovan Carlo de' Medici.</i>
48	2. I soggiorni di Pietro Fèvère a Parigi, la bottega di San Marco amministrata dai suoi figli e quella di Palazzo Vecchio da Bernardino van Asselt. Gli anni dal 1648 al 1656.
48	2.1 <i>Pietro Fèvère "tapissier du roi". I suoi soggiorni a Parigi. La disastrosa gestione della bottega da parte dei figli.</i>
52	2.2 <i>Gli arazzi per la corte medicea e la continuazione delle serie per gli appartamenti d'inverno della reggia di Palazzo Pitti.</i>
56	2.3 <i>Gli arazzi per la clientela della manifattura e destinati a donativi.</i>
62	3. L'organizzazione della bottega di San Marco affidata a Giovanni Pollastri e successivamente a Matteo Benvenuti. Bernardino van Asselt a Palazzo Vecchio e Pietro Fèvère nella Galleria dei Lavori agli Uffizi. Gli anni dal 1656 al 1672.
62	3.1 <i>La bottega di San Marco amministrata da Giovanni Pollastri e il trasferimento di Pietro Fèvère in un laboratorio nella Galleria dei Lavori agli Uffizi.</i>
64	3.2 <i>Gli arazzi per la corte medicea e le ultime serie per gli appartamenti d'inverno della reggia di Palazzo Pitti.</i>
69	3.3 <i>Le traduzioni in arazzo di Pietro Fèvère di dipinti della collezione granducale.</i>
74	3.4 <i>Gli arazzi per la clientela della manifattura e destinati a donativi.</i>
78	3.5 <i>I viaggi del Gran Principe Cosimo nelle Fiandre e a Parigi nel 1668 e nel 1669. Le serie di arazzi acquistate e ricevute in dono.</i>
82	3.6 <i>Gli arazzi acquistati dalla famiglia granducale.</i>
94	<b>Catalogo degli arazzi</b>
659	<b>Apparati</b>
661	<i>Indice degli arazzi</i>
671	<i>Concordanze tra inventari correnti e schede di questo catalogo</i>
673	<i>Arazzi dispersi o non ritrovati</i>
675	<i>Marche e sigle degli arazzieri</i>
679	<i>Cronistoria attraverso i documenti</i>
750	<i>Bibliografia</i>
760	<i>Indice dei nomi, dei luoghi e dei soggetti</i>

I musei fiorentini possiedono una delle collezioni di arazzi più vaste al mondo, con oltre 950 panni, conservati in gran parte nei depositi, altri dati in prestito a enti ed istituzioni italiane, comprese alcune ambasciate all'estero. La maggior parte delle opere sono state tessute nell'arazzeria fiorentina, creata da Cosimo I de' Medici nel 1545, durata oltre due secoli e chiusa in epoca lorenese, nel 1747. Tra gli arazzi di manifattura fiamminga e francese sono presenti molte serie prestigiose. Si tratta di un patrimonio di grande valore storico, artistico, ma anche economico, che necessita di cura e attenzione costanti. In epoca medicea gli arazzi più preziosi venivano conservati per la maggior parte del tempo in Guardaroba ed utilizzati solo in particolari occasioni. Anche quelli di uso più corrente, destinati all'arredo quotidiano degli ambienti, erano comunque appesi per periodi limitati, a rotazione con altri simili, e quindi riposti di nuovo in Guardaroba da dove, se necessario, come avveniva per quelli più preziosi, venivano portati nelle botteghe dell'arazzeria per lavori di consolidamento ed eventualmente di parziale ritessitura.

La stessa cura, attenta alle esigenze di conservazione, è riservata alle opere attualmente nei depositi delle Gallerie degli Uffizi, dove è in corso una costante attività di manutenzione su questo settore, per evitare tra l'altro di dover effettuare restauri d'emergenza, il cui costo – anche per i tempi d'esecuzione – sarebbe proibitivo.

La Guardaroba di Palazzo Vecchio, sopravvissuta al passaggio dinastico dai Medici ai Lorena durante il Settecento, venne disfatta nell'Ottocento. All'epoca dei Savoia infatti, con Firenze capitale d'Italia, l'edificio accolse il Parlamento. Per gli arazzi venne creato un museo apposito nel Palazzo della Crocetta, anche se parte del patrimonio rimase accumulato nei depositi o venne esposto per anni in situazioni poco adatte alla sua conservazione, oltre ad essere oggetto di prestiti a numerose istituzioni, alcune delle quali li incamerarono come propri beni (ad esempio il Palazzo del Quirinale). Con lo smembramento intorno al 1922 del Museo della Crocetta, nel cui palazzo fu creato l'odierno Museo Archeologico, la loro situazione divenne ancor più precaria.

Solo nel secondo dopoguerra si assiste ad una rinascita dell'interesse per gli arazzi. In Italia di particolare rilevanza sono gli studi di Mercedes Viale Ferrero e Oreste Ferrari, mentre sulla collezione fiorentina di fondamentale importanza sono state le ricerche di Detlef Heikamp. Fu comunque in occasione delle grandi mostre medicee del 1980 che venne posto in evidenza il problema della consistenza e del valore della collezione, cui venne dedicata una grande mostra in Palazzo Vecchio e un catalogo a cui contribuirono con i loro studi, coordinati da Paola Barocchi, Candace Adelson, Giovanna Gaeta Bertelà e Angelica Frezza.

In seguito venne iniziato, ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure e sotto la direzione di Loretta Dolcini, l'imponente lavoro di restauro sulle *Storie di Giuseppe*, il capolavoro dell'arazzeria medicea, e, su iniziativa della direttrice Kirsten Aschengreen Piacenti, furono creati i nuovi Depositi Arazzi di Palazzo Pitti, dove confluì gran parte della collezione: finalmente furono ripristinate le antiche, buone pratiche in uso nella Guardaroba Medicea, sottraendo gli arazzi all'eccessiva esposizione e tenendoli in deposito e al buio per la maggior parte del tempo.

La tutela non è solo fondata sulla consapevolezza delle tecniche di conservazione, ma anche sulla ricerca, e in questa ottica si è deciso di dedicare a questo settore preziosissimo delle collezioni un catalogo completo, affidato a Lucia Meoni, la studiosa – tra i massimi esperti nel campo – che aveva già contribuito alla schedatura degli arazzi sistemati nei depositi e alla verifica del loro stato di conservazione. Possiamo tranquillamente affermare che le conoscenze sull'arazzeria a Firenze si identificano in gran parte con le ricerche pluridecennali e con il lavoro enciclopedico di Lucia Meoni, previsto in cinque volumi, due dei quali pubblicati rispettivamente nel 1998 e nel 2007: il primo dedicato alla produzione della manifattura fiorentina nel periodo che va da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621), il secondo riguardante le opere tessute durante la reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. A distanza di dieci anni, vediamo ora i frutti delle sue fatiche in questa terza magnifica puntata – la più consistente – che riguarda l'arazzeria medicea all'epoca del Granducato di Ferdinando II. È un onore per le Gallerie degli Uffizi patrocinare la pubblicazione, non solo

perché l'opera di Lucia Meoni, con la serie dei suoi cataloghi, ha lo scopo di illustrare il patrimonio e al tempo stesso di ricostruire la storia della manifattura fiorentina e del collezionismo mediceo, ma anche perché i risultati delle sue ricerche dipendono da un metodo di straordinario rigore, che unisce la conoscenza diretta del materiale al raro occhio di conoscitrice, il dissodamento sistematico degli archivi a quello altrettanto accurato dei depositi, l'indagine storica a quella delle alterne fortune dei singoli manufatti. Anche solo guardando le date di pubblicazione di ciascun volume, uno ogni dieci anni, si comprende la profondità e l'accuratezza di un'indagine che sappiamo animata da una passione sconfinata. Ne abbiamo una prova anche solo a consultare il regesto dei documenti, dove sono state sintetizzate ed organizzate le informazioni tratte da un imponente data base, che nei suoi oltre 8000 record contiene la trascrizione dei documenti riguardanti l'arazzeria e la collezione. Tutto questo è frutto dello scandaglio sistematico degli ampi fondi medicei dell'Archivio di Stato di Firenze, e in particolare la Guardaroba Medicea, la Miscellanea Medicea ed il Mediceo del Principato. Il loro studio approfondito ha permesso non solo di analizzare gli arazzi attualmente conservati in collezione, ma anche di individuare quelli che oggi risultano dispersi, un altro straordinario merito di questa ricerca. La dispersione della collezione infatti, dovuta soprattutto ai prestiti concessi in passato (e tuttora non revocati) a numerose istituzioni, in Italia e all'estero, ha reso necessario un lungo lavoro di recupero ed individuazione degli arazzi, compresa la verifica in loco del loro stato di conservazione.

Come i volumi già pubblicati, anche questo è diviso in tre parti. I saggi iniziali – dedicati ai vari periodi di produzione a Firenze e alle acquisizioni da parte dei granduchi di opere provenienti dalle manifatture fiamminghe e francesi – ricompongono almeno virtualmente la consistenza dell'antico patrimonio fiorentino. Ad essi segue il catalogo degli arazzi, una sezione fondamentale del lavoro che scaturisce dalla verifica diretta degli oggetti, ne garantisce l'identificazione esatta e restituisce al mondo l'esatta consistenza del patrimonio delle collezioni fiorentine. Ad ogni singolo pezzo della collezione viene dedicata una scheda completa di descrizione tecnica, descrizione iconografica, storia critica, riferimenti archivistici e bibliografia. Per le serie è presente una scheda a parte, oltre a quelle relative ai singoli arazzi che la compongono. Corona l'impresa il già menzionato regesto dei documenti, compresi quelli che riguardano tutte le opere, conservate o disperse, le vicende dell'arazzeria medicea, gli acquisti da parte dei granduchi e quanto è entrato nel patrimonio tramite nozze, doni o eredità. Viene ricostruita, attraverso quanto riportato nei documenti, la storia della manifattura, la produzione del periodo, comprese le opere che non sono più presenti in collezione e quelle destinate alla clientela esterna o a donativi diplomatici dei componenti della corte granducale, oltre alle problematiche riguardanti i rapporti tra gli arazzieri e i sovrintendenti, ed i pittori che hanno collaborato all'attività dell'arazzeria medicea come cartonisti.

A completare la storia della collezione troviamo i documenti sugli arazzi acquistati dai granduchi o acquisiti in seguito a matrimoni o ricevuti in dono. Essi aprono una finestra sulla storia del collezionismo e del gusto in genere, perché rivelano non solo le preferenze dei Medici, ma anche quelle delle famiglie con cui essi si imparentarono e dunque, più in generale, di tutta un'epoca.

Non ci si può non stupire, davanti a un'impresa di così ampio respiro. Un monumento per chiunque – conservatori, restauratori, studiosi – si dedichi alla valorizzazione delle opere destinandole ad esposizioni. Uno strumento imprescindibile – attraverso le descrizioni riportate nei documenti – per riconoscere, in collezioni pubbliche o private o nel mercato dell'arte, arazzi ritenuti dispersi, o destinati alla clientela della manifattura, oppure oggetto di donativi diplomatici. Un libro meraviglioso anche per il pubblico più vasto che potrà imparare a riconoscere e ad amare in queste pagine il fasto di storie disegnate da grandi artisti, e poi tessute sapientemente, impreziosite di fili d'oro e d'argento, talvolta perdute e ritrovate: è la grande saga dell'arazzeria medicea, messa in scena da una grande studiosa che tutto il mondo ammira.

Eike D. Schmidt

*Direttore delle Gallerie degli Uffizi*

## 1. Un maestro francese eletto capo arazziere della manifattura fiorentina.

*Pietro Fèvre nella bottega di San Marco,*

*Pietro e Bernardino van Asselt in Palazzo Vecchio.*

*Gli anni dal 1630 al 1648.*

1 – Giusto Suttermans, *Ritratto del granduca Ferdinando II de' Medici in armatura*, 1658 ca., dipinto ad olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inv. 1890 n. 2249.



### 1.1 La scelta della nuova direzione e la riorganizzazione delle botteghe.

Il granduca Ferdinando II de' Medici [fig. 1], succeduto all'età di undici anni a suo padre Cosimo II, aveva raggiunto la maggiore età il 14 luglio 1628, dopo gli anni della reggenza del Granducato da parte della madre Maria Maddalena d'Austria, della nonna Cristina di Lorena e di un Consiglio di Stato. Le Granduchesse Reggenti avevano combinato nel 1623 le nozze di Ferdinando con Vittoria Della Rovere, all'epoca di appena diciannove mesi d'età, che era l'unica erede di Francesco Maria, ultimo duca di Pesaro e Urbino. Caddero ben presto le improbabili speranze di annessione al Granducato toscano del Ducato urbinato, che nel 1631, alla morte di Francesco Maria, passò allo Stato della Chiesa a seguito di un patto firmato già nel 1624 dal duca con papa Urbano VIII. Alla nipote Vittoria [fig. 2] spettarono tuttavia i beni mobili, i gioielli, le splendide collezioni d'arte, tra cui capolavori di Tiziano e di Raffaello, e gli arazzi.<sup>1</sup> Il granduca aveva da poco preso possesso del governo dello Stato toscano, quando nel 1630 fu eletto nuovo capo arazziere della manifattura fiorentina il maestro francese Pierre Le Fèvre o Lefebvre, chiamato a Firenze Pietro Fèvre.<sup>2</sup> La sua scelta rappresentò forse un tentativo di operare un cambiamento rispetto all'originaria impronta fiamminga dell'arazzeria, a cui era rimasta ancorata dalla sua fondazione voluta dal granduca Cosimo I.

L'alta qualità della tessitura del Fèvre, nota già alla corte medicea dal suo arrivo nella città toscana nel novembre del 1618,<sup>3</sup> fu determinante nel giudizio di Niccolò Giugni, guardaroba maggiore e soprintendente dell'arazzeria,<sup>4</sup> per proporlo, al posto di Pietro van Asselt, il 12 aprile 1630 al granduca Ferdinando II, che il 15 aprile approvò l'elezione dell'arazziere francese.<sup>5</sup> Il motivo principale del ritardo di circa cinque mesi nel prendere questa decisione, dopo la morte del fiammingo Jacopo van Asselt il 21 novembre 1629,<sup>6</sup> sembra dovuto all'incertezza del Giugni nel scegliere tra le richieste per l'incarico di capo arazziere da parte di Pietro Fèvre, che gestiva la bottega di Palazzo Vecchio, e di Pietro van Asselt, l'allora trentenne figlio di Jacopo, che stava continuando a lavorare a San Marco dopo la morte del padre. L'esitazione non dovette riguardare l'età dei due contendenti, quasi coetanei,<sup>7</sup> ma piuttosto la diversa tecnica di tessitura, perché nella bottega di San Marco erano presenti fino ad allora solo telai di basso liccio, utilizzati di preferenza dai fiamminghi, che erano gli unici esistenti nella manifattura fiorentina dalla sua fondazione all'epoca dei due maestri, Jan Rost e Nicolas Karcher, mentre Pietro Fèvre lavorava soprattutto ad alto liccio, mai adottato a Firenze prima del suo arrivo.<sup>8</sup> Niccolò Giugni, nonostante questa differenza non di secondaria importanza, decise di proporre a Ferdinando II la scelta dell'arazziere francese, sottolineando il merito

delle opere uscite dalla sua bottega in Palazzo Vecchio ("avendo dato saggio di sé nelle opere che ha fatto, e à buon disegno, è pratico del mestiere"), piuttosto che quelle del fiammingo Pietro van Asselt, che non aveva stimato dello stesso valore del padre ("non mi pare soggetto nella professione sua di quel valore, e sapere del defunto suo padre; ma si bene da guadagnarsi il vivere").<sup>9</sup>

Pietro Fèvre dimostrerà la sua maestria, impiegando anche le speciali tecniche di tessitura fino ad allora utilizzate a Firenze soltanto dagli arazzieri fiamminghi, nella manifattura di due soprapporte, che realizzerà entro il 1637 per accompagnare la serie delle *Storie di Sansone*, stimolato sicuramente dal confronto con l'opera più importante e ricca di virtuosismi tessili di Jacopo van Asselt.<sup>10</sup> Queste capacità, che forse erano già note al Giugni, insieme alla conoscenza del Fèvre dell'alto liccio, senz'altro più difficile del basso liccio e che permette la traduzione di dipinti in arazzo senza la predisposizione di un cartone, tecnica di cui l'arazziere francese aveva già dato prova e di cui sarà un eccellente e lodato interprete,<sup>11</sup> furono determinanti per la sua elezione, considerando anche che i ventiquattro arazzi di Pietro van Asselt, conservati nella collezione fiorentina,<sup>12</sup> non sembrano in realtà di qualità chiaramente inferiore a quelli del padre, al di là dell'opinione del soprintendente della manifattura.

Niccolò Giugni propose a Ferdinando II, sempre il 12 aprile 1630, anche importanti cambiamenti nel rapporto di lavoro tra il nuovo capo arazziere e la Guardaroba, che furono anch'essi approvati dal Granduca,<sup>13</sup> ma saranno in seguito una delle cause dei debiti contratti dal Fèvre con l'arazzeria. Jacopo van Asselt, a differenza dei compensi saldati al suo predecessore Guasparri Papini ad opere concluse,<sup>14</sup> aveva ottenuto di essere pagato settimanalmente, obbligando il "pagatore della Ser[eniss]ima casa", ossia il funzionario granducale della Guardaroba da cui dipendeva l'arazzeria,<sup>15</sup> ad anticipare ogni settimana il denaro che si stimava necessario per i materiali e la manifattura degli arazzi. Sottolineando la difficoltà di valutare gli arazzi ancora da terminare, Niccolò Giugni propose ed ottenne che l'arazziere francese pagasse "del suo proprio" i tessitori della bottega, oltre alla brace e carbone e alle "lic[ci]ature", ossia le allicciature, operazioni per passare i fili dell'ordito nei licci.<sup>16</sup> Jacopo Van Asselt aveva invece soltanto il compito di dirigere i tessitori, ordinare e tingere i materiali e tenere il conto dei lavori per servizio del Granduca e per gli altri committenti, come si apprende dalla stessa lettera del Giugni. Pietro Fèvre fu probabilmente costretto ad accettare questa proposta contrattuale e si ha notizia che aveva chiesto soltanto di poter portare con sé Orazio Baccioni, un bravo tessitore, nipote del vecchio capo arazziere Guasparri Papini, che lavorava da molti anni con lui in Palazzo Vecchio.<sup>17</sup> Lo seguirà infatti a San Marco, dove compare tra i tessitori della bottega, che venne consegnata al Fèvre il 17 aprile 1630.<sup>18</sup>

Pietro van Asselt, avendo perso l'opportunità di dirigere la manifattura medicea, sembra aver dedicato parte del suo tempo alla Compagnia di Santa Barbara e San Quirino dei fiamminghi, dove già nel 1631 fu eletto Camarlingo e dal 1636 ricoprì anche la carica di Provveditore, che mantenne fino al 30 aprile 1644, appena due mesi prima della propria morte, il 22 giugno dello stesso anno.<sup>19</sup> Nella sua nuova bottega di Palazzo Vecchio aveva con sé, almeno dal 25 novembre 1631, un "garzone", che era senz'altro un arazziere, avendo con lui condiviso la tessitura di tre arazzi con i *Misteri della vita della Vergine* per Antonio Carnesecchi, cliente della manifattura.<sup>20</sup> Non sembra si tratti ancora di suo fratello Bernardino, allora appena quindicenne, che potrebbe invece essere incluso nel 1637 tra i "sua garzoni",<sup>21</sup> essendo il suo nome citato per la prima volta nel 1638 e nel 1639 in relazione all'incarico di consegnare i pagamenti dovuti a Baccio del Bianco per i cartoni.<sup>22</sup> Bernardino deve aver iniziato la sua attività intorno al 1635, quando, ormai di circa diciannove anni, è registrato, con la professione di "Arazziere", come novizio della Compagnia di Santa Barbara e San Quirino dei fiamminghi.<sup>23</sup>

Tra l'8 e il 18 maggio del 1630 Pietro van Asselt si era trasferito a Palazzo Vecchio, vicino al salone dei Cinquecento, dove venne rimontato il suo telaio di basso liccio e fatti alcuni lavori di sistemazione



2 – Giusto Suttermans, *Ritratto della granduchessa Vittoria Della Rovere*, prima del 1659, dipinto ad olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, Inv. 1890 n. 2251.

degli ambienti, dopo che il Fèvre aveva traslocato nella sua nuova sede di San Marco.<sup>24</sup> Se già nel 1631 un altro arazziere lavorava nella bottega del Van Asselt, doveva esservi già stato installato il secondo telaio, che verrà inventariato il 30 giugno 1644, pochi giorni dopo la morte di Pietro, quando la sede di Palazzo Vecchio fu consegnata al fratello Bernardino van Asselt.<sup>25</sup> I due telai di alto liccio, utilizzati dal Fèvre e dal Baccioni almeno dal 1624 nel loro vecchio laboratorio in Palazzo Vecchio (“le stanze in Palazzo Vecchio a canto al salone”),<sup>26</sup> furono probabilmente gli stessi rimontati a San Marco, dove nel 1651 ne sono ricordati due di questo tipo, notizia sicuramente successiva di parecchi anni rispetto alla loro installazione, mentre nel precedente inventario della bottega del 1621 erano annotati soltanto otto telai di basso liccio.<sup>27</sup>

L’originaria impronta fiamminga della manifattura, voluta dal granduca Cosimo I, non sembra tuttavia aver subito alcun profondo cambiamento con l’avvento, come capo arazziere, del francese Fèvre, che dovette accettare nella sua bottega di San Marco l’uso preponderante dei telai di basso liccio, chiamati a Firenze “a calcola”, la cui semi-meccanizzazione creava un prodotto meno costoso, per i tempi di esecuzione più veloci, e nello stesso tempo qualitativamente non inferiore a quello realizzato ad alto liccio, dal quale non è possibile distinguerlo dal solo esame tecnico.<sup>28</sup>

Pietro Fèvre non ebbe lo stesso potere che aveva avuto il suo predecessore, perché, ad esempio, non aveva il controllo sulle spese della bottega di Palazzo Vecchio, che aveva avuto invece Jacopo van Asselt, quando proprio lui ci stava lavorando.<sup>29</sup> Questa novità dipendeva probabilmente anche dal tipo di contratto che aveva inaugurato Niccolò Giugni con il pagamento diretto dei tessitori da parte del capo arazziere. Nei conti della manifattura si trovano infatti distinte le spese dei materiali utilizzati dal Fèvre, per la sede principale di San Marco, da quelle per la bottega di Palazzo Vecchio gestita da Pietro e in seguito da Bernardino van Asselt.<sup>30</sup> Simile organizzazione rimase invariata anche dopo la riforma della Guardaroba granducale, promossa dal nuovo guardaroba maggiore Francesco Coppoli, varata con un *Motu proprio* del granduca Ferdinando II il primo gennaio 1635 (sf 1634). Nel nuovo ordinamento dalla Guardaroba Generale dipendevano, con compiti più definiti, la “Guardaroba delle robe fabbricate” e la “Guardaroba di quelle da fabbricarsi, che si dice del Taglio” e da quest’ultima “le due Botteghe della Arazzeria”, prima subordinate direttamente a quella Generale, che tuttavia mantennero i loro libri contabili e uno stanziamento annuo separato, limitato e controllato però dal guardaroba maggiore.<sup>31</sup> Durante il granducato di Ferdinando II succedette al Coppoli nel 1643 Gian Lorenzo Malaspina, nel 1649 Federico Gondi e nel 1652 Cerbone del Monte.<sup>32</sup>

Prima di tracciare un breve profilo biografico di Pietro Fèvre, sembra opportuno togliere ogni eventuale dubbio sulla sua origine francese, sempre ricordata nell’arco di quasi cinquant’anni in cui lavorò per la corte medicea, e sulla sua provenienza da Parigi, sottolineata costantemente da lui stesso, firmando le sue opere, e registrata al momento della sua sepoltura.<sup>33</sup> Soltanto in alcuni studi, di qualche decennio fa, è stata riportata la notizia, senza però dichiararne la fonte, della sua nascita ad Anversa,<sup>34</sup> mai in precedenza riferita.<sup>35</sup> Se davvero fosse stato di nazionalità fiamminga, non si comprende perché non sia mai stato iscritto alla Confraternita fiorentina di Santa Barbara e San Quirino dei fiamminghi. È inoltre registrato come “araziere francese” il 19 settembre 1621, nell’atto del suo matrimonio con Barbera Piatti, l’unico documento ufficiale noto che lo riguarda.<sup>36</sup> La circostanza, ammantata di una certa segretezza, in cui “Madama Serenissima”, appellativo riservato a Cristina di Lorena, ordinò il 20 ottobre 1619 di far costruire un telaio per un bravo tessitore che si trovava alla fortezza di Belvedere, forse proprio Pietro Fèvre, potrebbe suggerire che l’arrivo del maestro parigino a Firenze sia stato organizzato dalla stessa granduchessa madre, allora reggente, grazie ai suoi rapporti con la corte francese, dove aveva vissuto ed era stata educata dalla nonna, la regina Caterina de’ Medici.<sup>37</sup> Nella lettera-patente del 13 settembre 1648 con la quale si motivava la nomina a “tapissier du roi” di Pietro Fèvre da parte dei Reggenti del re Luigi XIV, il cardinale Mazzarino e sua madre Anna d’Austria, viene citato l’invio dell’arazziere in Toscana al cugino granduca, avvenuto nei decenni precedenti.<sup>38</sup> È possibile che la promotrice di questa iniziativa sia stata la regina Maria de’ Medici (1573-1642), che nel 1600 aveva sposato il re di Francia Enrico IV il Grande, forse esaudendo una richiesta della granduchessa madre Cristina, che prevedeva un imminente vuoto alla direzione dell’arazziere fiorentina con la prevedibile prossima morte, poi avvenuta nel 1621, dell’allora quasi ottuagenario Guasparri Papini.<sup>39</sup>

La carriera di Pietro Fèvre era iniziata a Firenze nel novembre 1618 come collaboratore della corte medicea pagato dalla guardaroba del Taglio. Nel 1620 fu incluso come “arazziere” nell’elenco degli artisti e artigiani granducali, anziché tra i collaboratori della manifattura.<sup>40</sup> In questi primi anni venne remunerato non solo per le copie in arazzo di quadri, ma anche per lavori di altro genere, come sedute

per sedie e cortinaggi da letto.<sup>41</sup> La posizione indipendente del Fèvre rispetto all’amministrazione dell’arazziere sembra motivata dall’utilizzo del telaio ad alto liccio, tecnica frequentemente utilizzata in Francia e mai fino ad allora a Firenze, che gli permetteva, come già accennato, di tradurre direttamente un dipinto in arazzo senza la necessità di un cartone in controparte e i relativi costi dell’opera del pittore. Sembra probabile che fin dall’inizio avesse avuto un proprio laboratorio negli ambienti della corte, forse alla fortezza di Belvedere e in seguito, almeno dal 1624, a Palazzo Vecchio,<sup>42</sup> quando i suoi conti saranno regolarmente citati, sia per la manifattura che per i materiali da lui usati, tra le spese dell’allora capo arazziere Jacopo van Asselt.<sup>43</sup>

Pietro Fèvre, dal suo trasferimento nella bottega di San Marco nel maggio 1630, dirigerà la sede principale dell’arazziere senza interruzioni fino al 1648, quando, col permesso del granduca Ferdinando II, si recò a Parigi, presumibilmente il suo primo rientro in patria, per ricevere il 13 settembre 1648 la già citata onorificenza di “tapissier du roi”.<sup>44</sup> Dal suo matrimonio nel 1621 con Barbera Piatti erano nati diversi figli, tra cui Giovanni, Filippo e Andrea, che stavano già lavorando a San Marco.<sup>45</sup> Giovanni lo accompagnerà a Parigi senza mai più ritornare a Firenze,<sup>46</sup> dove rimasero invece i fratelli, Filippo e Andrea, che in loro assenza gestiranno la bottega in modo, come si vedrà, poco accorto.<sup>47</sup>

## 1.2 *Gli arazzi per la corte e le prime serie per gli appartamenti d’inverno della reggia di Palazzo Pitti.*

Nella nuova organizzazione della manifattura, affidata dalla primavera del 1630 al capo arazziere francese Pietro Fèvre, che diresse la bottega di San Marco, con cui collaborò Pietro van Asselt che lavorava in quella di Palazzo Vecchio, il pittore Michelangelo Cinganelli ebbe un ruolo fondamentale fino alla sua morte, il 26 settembre 1635.<sup>48</sup> Principale cartonista già dall’epoca di Guasparri Papini e poi di Jacopo van Asselt,<sup>49</sup> il Cinganelli, raccogliendo l’eredità del maestro Bernardino Poccetti, aveva progettato numerosi cicli tessuti, oltre ad ampie imprese decorative, dal Casino di San Marco alle ville di Careggi e di Poggio Imperiale e alla reggia di Palazzo Pitti, in cui fu alla guida di un affiatato gruppo di artisti, specializzati in grottesche e prospettive.<sup>50</sup> Partecipò anche all’allestimento di alcune celebri opere per gli spettacoli del teatro mediceo, a fianco dell’architetto Giulio Parigi.<sup>51</sup> Sulla scorta di queste esperienze interpretò l’arazzo in senso scenografico, assimilandolo alla pittura murale, dove di lì a poco si sarebbe manifestato il nuovo stile barocco. Nella sua vasta produzione artistica il Cinganelli mostra però ancora un retaggio tardo manierista. Testimoniano questa sua tendenza anche alcune scelte come quella di utilizzare soggetti tratti da riproduzioni di stampe del XVI secolo. Inserì ad esempio, negli affreschi dei mezzanini in Palazzo Pitti, scene riprese dalla *Nova Reperta* di Philippe Galle, suo figlio Theodor e Jan Collaert, da disegni di Giovanni Stradano,<sup>52</sup> o, negli arazzi con le *Storie di Sansone* di Jacopo van Asselt, richiami all’omonima serie incisa da Anthonie Wierix, da disegni di Jan Snellinck del 1579 circa e di Maarten de Vos del 1585 circa.<sup>53</sup> Dalle stampe di Philippe Galle del 1580 circa, da disegni dello stesso Stradano, trasse le composizioni delle *Stagioni* e del *Carro del Sole*, di cui dipinse i cartoni nel 1632-1633 [si vedano nelle schede le figg. 1 a-5 a].<sup>54</sup> A differenza di quanto registrato per i cicli pittorici, dove i conti sono intestati a “Michelangelo Cinganelli e pittori”,<sup>55</sup> nella richiesta di pagamenti all’arazziere l’artista attribuisce invece i cartoni sempre solo a sé.<sup>56</sup> Sembra probabile che, per le imprese decorative più vaste, abbia costituito una vera e propria compagnia con le botteghe di altri pittori, di cui lui stesso teneva le fila. Nella produzione di cartoni per la manifattura potrebbe invece aver utilizzato esclusivamente la sua bottega, a cui dava i disegni da ingrandire e forse in parte da modificare per la miglior resa nella tessitura. Sembrano suggerirlo le differenze tra l’unico suo disegno per un arazzo, finora noto, il foglio acquerellato del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi con la *Distruzione del palazzo dei Filistei e la morte di Sansone*, e lo stesso episodio tessuto nelle *Storie di Sansone*, la serie più importante realizzata da suoi modelli da Jacopo van Asselt nel 1627-1629.<sup>57</sup>

Michelangelo Cinganelli ripropose finzioni sceniche, adottate nelle sue decorazioni murali, anche nei citati cinque arazzi delle *Stagioni* e del *Carro del Sole*, la cui prima edizione con filati preziosi fu tessuta da Pietro Fèvre e Pietro van Asselt entro il 1637. Al di là della ripresa dalle stampe tratte da disegni di Giovanni Stradano, cita ad esempio se stesso nella *Primavera*, in cui ripropone il fondale dell’affresco di Careggi con *Rinaldo e Armida nel giardino d’amore* [cfr. nelle schede la fig. 1 b].<sup>58</sup> Al cartone per il *Carro del Sole* destinato all’edizione principale aveva forse già partecipato Filippo Tarchiani, che lo ingrandì nel 1635 per la replica in lana e seta.<sup>59</sup> Questo pittore era stato già un suo collaboratore in numerose imprese decorative.<sup>60</sup> Alla morte del Cinganelli questa serie era ancora in lavorazione e

*Catalogo degli arazzi*



*Le serie*

[1-6]

*Le Stagioni e i carri del Sole e della Notte*

Iniziata nel 1632-1633 e terminata entro il 21 marzo 1639 (sf 1638).

Fonti iconografiche: stampe con le *Stagioni e il Carro del Sole* di Philip Galle da disegni di Giovanni Stradano

[Jan van der Straet, Bruges 1523 - Firenze 1605], 1580 ca.

Disegni e cartoni per le scene di Michelangelo Cinganelli [Settignano, Firenze 1558 ca.

- Firenze 26 settembre 1635], Filippo Tarchiani [Castello, Firenze 1576 - Firenze 1645]

attr., e Baccio del Bianco

[Firenze 4 ottobre 1604 - Madrid 29 giugno 1657].

Disegni e cartoni per le bordure di Michelangelo Cinganelli [Settignano, Firenze 1558 ca. - Firenze 26 settembre 1635].

Tessitura in alto o basso liscio di Pietro Fèvère [Parigi (?) 1594 - Firenze 21 agosto 1669] e in basso liscio di Pietro van Asselt [doc. a Firenze dal 1 ottobre 1620 - Firenze 22 giugno 1644].

Questa serie delle *Stagioni e i carri del Sole e della Notte*, in sei arazzi, nota fin dall'Ottocento agli specialisti (Rigoni 1884, 20-22 nn. 39-43), era stata spesso confusa con l'altra di soggetto simile tessuta pochi anni dopo, tra il 1640 e il 1643, da cartoni di Jacopo Vignali e Lorenzo Lippi (Müntz 1878-1884, 70, 72, 74; Viale Ferrero 1961, 43; Ferrari 1968, 27, 28, 71-72 figg.) [cfr. le schede [32-42] sulla serie e 32-42]. Nel 1974 Dorothy Traversi chiarì le corrette date di tessitura delle due serie e successivamente, nel 1983, Angelica Frezza accertò che i soggetti di cinque dei sei arazzi di quella in esame, con l'eccezione del *Carro della Notte*, erano tratti da stampe incise ad Anversa da Philip Galle intorno al 1580 su disegni di Giovanni Stradano (Traversi 1974, GU, Catalogo, schede OA nn. 09/00016674-09/00016679; Frezza 1983, 240-241, 247-248 note 79-88, figg. 13-22; per le incisioni cfr. Baroni Vannucci 1997, 360 n. 689 e Leesberg 2008, III, 89-93 nn. 385-389 e figg.) [figg. 1 a, 5 a].

È invece difficile provare la derivazione di queste stampe, suggerita dalla Frezza, dai cartoni dipinti dal pittore di Bruges prima del 1550 per gli arazzi con "le quattro Stagioni, il Carro del Sole" ricordati da Raffaello Borghini (Borghini 1584, 579-580; Orbaan 1903, 24-25; Frezza 1983, 240, 247 note 80, 81). Ad essi potrebbe riferirsi anche la serie, già nota e con raffigurazioni del tutto diverse, in cui è sempre riconoscibile lo stile dello Stradano, con la *Primavera* e l'*Inverno* provenienti dalla collezione di Sir George Burns di North Mymms Park, l'*Estate*, segnalato sul mercato antiquario di Monaco, e l'*Autunno* del Kunstgewerbe Museum di Berlino, andato perduto nella seconda guerra mondiale e noto da vecchie fotografie (Meoni 1998 b, 66 figg., 67-68, 326).

Degli autori dei cartoni per la serie in esame era finora conosciuto solo quello del *Carro della Notte*, mentre non erano noti quelli delle *Stagioni* e del *Carro del Sole*. Non erano state rintracciate nemmeno le date di consegna della seconda edizione in lana e filaticcio, di cui sono stati ritrovati quattro frammenti degli arazzi con la *Primavera*, l'*Estate* e l'*Autunno*, quest'ultimi due cuciti insieme, e con il *Carro della Notte* nel Palazzo della Provincia e della Prefettura di Siena (Frezza 1983, 241, 247 nota 85, 248 nota 88; Ciatti, Avanzati 1990, 279, 281, 290 nota 38, figg. 7.6-7.8) [figg. [1-6] a, b, c, d], tessuta dagli stessi modelli di quella con oro, conservata integralmente tra i Depositi Arazzi di Palazzo Pitti [cfr. le schede 5, 6] e la Villa medicea di Cerreto Guidi [cfr. le schede 1, 2, 3, 4].

Michelangelo Cinganelli, principale cartonista dell'arazzeria per oltre un ventennio, richiese il pagamento, il 22 aprile 1633, per cinque cartoni dedicati alle *Stagioni* e al *Carro del Sole*, che aveva dipinto a partire dal 4 febbraio 1632 (sf 1631; "cinque cartoni dipintovi dentro le quattro stagioni con il Carro del Sole alto braccia 6 1/2 e rigirano braccia 36 1/2 che riquadrate sono braccia 237 a lire 5 1/2 il braccio monta lire 1303.10"; ASFi, GM 1043, conto n. 45, c. 82r; Meoni 2001 b, 111 e note 16-22).

I cinque arazzi tessuti con oro furono consegnati alla Guardaroba Generale il 16 settembre 1637. A questa data il capo arazziere Pietro Fèvère risulta creditore per la manifattura di quattro di essi, dedicati alla *Primavera*, all'*Estate*, all'*Inverno* e al *Carro del Sole* ("per l'ammontare di alle 222 1/2 d'arazzi d'oro seta e filaticci e stame in 4 pezzi di paramenti figuratovi dentro la primavera state verno e il carro del sole"; ASFi, GM 444, c. 13r; Traversi 1974, GU, Catalogo, scheda OA n. 09/00016675-09/00016679; Frezza 1983, 241, 247-248 note 79-88; cfr. anche ASFi, GM 417, c. 43d). Lo stesso giorno, Pietro van Asselt, che dirigeva il laboratorio di Palazzo Vecchio, recapitò anche l'arazzo con l'*Autunno* ("alle 85 1/2 di arazzi d'oro seta filaticcio e stame figuratovi dentro in un pezzo di paramento l'autunno"; ASFi, GM 444, cc. 12r-v; Traversi 1974, GU, Catalogo, scheda OA n. 09/00016674; Frezza 1983, 241, 247-248 note 79-88; cfr. anche ASFi, GM 417, cc. 43d, 73d).

Contemporaneamente, il 16 settembre 1637, i due arazzieri risultano creditori anche per i cinque arazzi in lana e filaticcio, di cui quattro tessuti dal Fèvère, con gli stessi soggetti da lui realizzati con oro ("arazzi di filaticcio e stame [...] n. 4 pezzi di paramento figuratovi dentro la primavera state verno e il Carro del Sole"; ASFi, GM 417, c. 43d; GM 444, cc. 12v, 13r), e l'*Autunno* realizzato

[1-6] a – *La Primavera*, seconda edizione delle *Stagioni e i carri del Sole e della Notte*, tessitura di Pietro Fèvère entro il 1637, da disegno e cartone di Michelangelo Cinganelli, tra il 1632-1633 e il 1635, Firenze, Manifattura medicea. Siena, ex-Palazzo Reale, Alloggio prefettizio, Inv. Prefettura n. 60.



da Pietro van Asselt ("arazzi di filaticci e stame [...] uno figuratovi dentro l'autunno"; ASFi, GM 417, cc. 43d, 73d; GM 444, c. 12r) [figg. [1-6] a, b, c].

Poco più di un mese dopo, il 29 ottobre 1637, entrambe le edizioni si trovano inventariate nella Guardaroba Generale, da cui, oltre ad avere una conferma della loro contemporanea tessitura, si ha anche notizia che il paramento senz'oro era di maggiori dimensioni rispetto all'edizione preziosa ("Un paramento di panni d'arazzo di filaticcio e stame, in cinque pezzi che quattro figuratovi le quattro Stagione e uno il Carro del Sole, alti braccia otto e rigirano tutti braccia quaranta e tre quarti. Un paramento d'arazzo d'oro e seta, filaticcio e stame, in cinque pezzi alti braccia sei e tre quarti, che rigirano braccia trentatré, delle quattro Stagione con il Carro del Sole"; ASFi, GM 521, cc. 146v-147r).

Per far mettere sui telai la serie in lana e filaticcio il Cinganelli dovette ingrandire i cartoni originali. Al loro ampliamento sembra infatti riferirsi il pittore stesso presentando all'arazzeria il conto dei lavori eseguiti dal primo marzo 1633 (sf 1632) al 6 luglio 1635, tra cui elenca per prime le aggiunte alle *Stagioni*, che riguardavano però soltanto quattro pezzi ("E prima per avere cresciuto quattro cartoni delle Stagioni per l'altezza e larghezza che vi andò braccia 49 di accrescimento"; ASFi, GM 1043, conto n. 56, c. 98r).

Il primo settembre 1635, venticinque giorni prima della morte del Cinganelli, il pittore Filippo Tarchiani chiede alla Guardaroba il pagamento di un suo cartone per l'arazzo con il *Carro del Sole*, oggi disperso, che potrebbe essere stato dipinto per l'edizione in lana e seta della stessa serie delle *Stagioni* ("E più per una Historia figurata il Carro del Sole coi cavalli e le quattro Stagioni braccia cinque e mezzo alto braccia sei largo a ragione di lire 4 il braccio in tutto sono braccia 33 quadre lire 132. E più per i fregi n.o dua cioè quel di sopra e quel di sotto lungo braccia sei l'uno e braccia uno e un quarto alti che sono braccia 15 quadre in tutto o a ragione di lire 4 il braccio lire 60"; ASFi, GM 1043, conto n. 57, c. 100r). È il primo conto che questo pittore presenta alla Guardaroba come cartonista dell'arazzeria, dove ricorda anche il modello per la *Sopraporta con i fratelli mostrano a Giacobbe la tunica insanguinata di Giuseppe*, in cui è ben riconoscibile il suo stile pittorico [cfr. la scheda 7]. Il *Carro del Sole* invece era forse una replica del cartone, che aveva dipinto il Cinganelli tra il 1632-1633, derivato dalla composizione dello Stradano, per l'edizione in oro, conservata a Firenze, in cui non appare tradito il gusto per la decorazione del pittore fiorentino e il suo amore per gli ampi fondali paesistici [cfr. la scheda 5]. Tuttavia il Tarchiani, che sembra ammorbidire i passaggi chiaroscurali e le robuste anatomie dopo il 1630, adeguandosi ai toni esornativi e distesi dettati da Matteo Rosselli (Pizzorusso, in *Il Seicento Fiorentino* 1986, [III], 172-174), potrebbe aver collaborato già all'edizione principale del cartone del *Carro del Sole*. Nei tratti di Apollo sembra infatti di ravvisare una certa somiglianza ad esempio con la *Liberalità* dipinta nel soffitto a grottesche del loggiato superiore della Villa medicea di Careggi, affrescata dal Cinganelli e suoi collaboratori tra il 1617 e il 1618 per il cardinal Carlo de' Medici, in cui, come nelle altre figure allegoriche, è stato riconosciuto



[1-6] b – *L'Estate*, seconda edizione delle *Stagioni e i carri del Sole e della Notte*, tessitura di Pietro Fèvère entro il 1637, da disegno e cartone di Michelangelo Cinganelli, tra il 1632-1633 e il 1635, Firenze, Manifattura medicea. Siena, ex-Palazzo Reale, Provincia, Sala del Presidente, Inv. Amministrazione Provinciale n. 47 [ritagliato e cucito insieme all'*Autunno*].

[1-6] c – *L'Autunno*, seconda edizione delle *Stagioni e i carri del Sole e della Notte*, tessitura di Pietro van Asselt entro il 1637, da disegno e cartone di Michelangelo Cinganelli, tra il 1632-1633 e il 1635, Firenze, Manifattura medicea. Siena, ex-Palazzo Reale, Provincia, Sala del Presidente, Inv. Amministrazione Provinciale n. 47 [ritagliato e cucito insieme all'*Estate*].



[1-6] d – *Il Carro della Notte*, seconda edizione delle *Stagioni e i carri del Sole e della Notte*, tessitura di Pietro Fèvère entro il 1640, da disegno e cartone di Baccio del Bianco del 1638 e disegno della bordura di Michelangelo Cinganelli, 1632-1633, Firenze, Manifattura medicea. Siena, ex-Palazzo Reale, Provincia, Sala del Presidente, Inv. Amministrazione Provinciale n. 48.

lo stile del Tarchiani (Mannini 1994, 226-227; Bastogi, in *Fasto di corte* 2005, 194, 200-201).

Soltanto il 17 settembre 1638 si ha notizia che il Fèvère ha ricevuto l'oro e l'argento e sta iniziando a lavorare all'arazzo con il *Carro della Notte* per completare la serie delle *Stagioni* ("Io Pietro Fèvère capo arazziere ho ricevuto il sopra detto oro et argento per metere in opera al pano del Carro della notte della Storia delle quatro Stagioni"; ASFi, GM 1043, conto n. 84, c. 146r). Dopo sei mesi, il 21 marzo 1639 (sf 1638), il panno, già ultimato, viene misurato per conto della Guardaroba (ASFi, GM 414, c. 4r; GM 417, cc. 83d, 88s; GM 444, cc. 14r, 15r), anche se si continuano a registrare i pagamenti, per i materiali e la manifattura, il 6 aprile (ASFi, GM 444, cc. 15v, 16r; GM 417, cc. 60d, 83d, 84s e d, 87d, 89s, 90d, 91s e d; Frezza 1983, 241, 248 nota 88) e il 29 novembre del 1639 (ASFi, GM 414, c. 6v; GM 417, c. 93d).

A differenza degli altri arazzi con le *Stagioni* e il *Carro del Sole*, è già noto Baccio del Bianco come autore del cartone del *Carro della Notte*, per cui ricevette il pagamento il 21 febbraio 1639 (sf 1638; ASFi, GM 417, c. 84d; GM 444, cc. 14r, 15r-v; Traversi 1974, GU, Catalogo, schede OA nn. 09/00016676; Frezza 1983, 241, 248 nota 88). Doveva tuttavia averlo ultimato almeno ai primi di settembre del 1638, quando Fèvère inizia la tessitura, e ne aveva presentato all'arazzeria il conto, in cui Baccio purtroppo non inserisce la data, probabilmente dopo l'8 novembre dello stesso 1638 ("E più un cartone dentro un Carro della notte da farsi di seta e oro largo braccia 9  $\frac{3}{4}$  alto braccia 6 soldi 17 [...] lo fa m[on]sù Pietro da San Marco"; ASFi, GM 1043, conto n. 87, c.n. 150r).

Anche di questo arazzo fu tessuta una seconda edizione in lana e filaticcio, consegnata da Pietro Fèvère il 21 luglio 1640 (ASFi, GM 538, cc. 7d, 9d, 13s, 14d; GM 543, c. 3v; GM 544, c. 2v; Frezza

1983, 241, 248 nota 88). Il 19 settembre 1641 verrà presa in carico da Biagio Marmi, guardaroba di Palazzo Pitti, come lui stesso ricorda il 30 agosto 1653 (ASFi, GM 494, c. 84v; cfr. anche GM 711, conto n. 2, c. 164r). Ad essa è da riferire un panno frammentario, già citato, nel Palazzo della Provincia di Siena (Inv. Amministrazione Provinciale n. 48; Frezza 1983, 241, 247 nota 85; Inv. Amministrazione Provinciale n. 353; Ciatti, Avanzati 1990, 290 nota 38, fig. 7.8) [fig. [1-6] d]. La composizione invertita rispetto all'esemplare con oro è dovuta alla tessitura dei due arazzi con un telaio diverso, uno in alto liccio e l'altro in basso liccio (che utilizza il cartone in controparte). La maggior difficoltà e anche ricercatezza della prima tecnica, introdotta a Firenze dal Fèvère (Meoni 2002 a, 168-169 nota 27), rende quasi certo che con essa sia stata realizzata la prima edizione in oro, probabilmente dallo stesso Fèvère, mentre l'altra da un tessitore della sua bottega di San Marco, dove la maggior parte dei telai era ancora di basso liccio (ivi, 173 e nota 44).

Filippo Tarchiani, che aveva collaborato col Cinganelli in numerose imprese decorative (Gregori 1989, 314; Mannini 1994, 226-227; Acanfora 2001, 49-51; *Fasto di corte* 2005, 146, 159-160, 166-168, 172, 201-204, 221-222), sembra, negli ultimi anni di vita e poco dopo la morte del vecchio pittore, averne raccolto l'eredità di cartonista dell'arazzeria, che condivise con Baccio del Bianco.

L'impressione ricevuta dal Cinganelli nello studio diretto delle *Storie di Giuseppe*, da cartoni di Bronzino, Pontormo e Salviati, per realizzare, tra il 1632 e il 1635, fregi, soprapporte e soprafinestre di corredo a questa famosa serie fiorentina [cfr. le schede 7-23], influenzò, anche in senso decorativo, la sua contemporanea produzione. Nelle bordure per il paramento delle *Stagioni* e del *Carro del Sole* e del *Carro della Notte*, il cui prototipo si deve sicuramente al Cinganelli, si osserva infatti l'introduzione dei festoni con volatili ed altri animali, creati dal Bronzino per i fregi di *Giuseppe* (Meoni 1998 b, 125 fig. e 124-141 nn. 1-10 e figg.).

Questo ritorno alle atmosfere tardo manieriste, accentuate in questa serie anche dalla derivazione da stampe tratte da opere dello Stradano, sembra da imputare ad una precisa volontà del granduca Ferdinando II, che mostrerà anche in seguito di voler mantenere un forte legame con la gloriosa produzione dell'arazzeria dell'epoca di Cosimo I e Francesco I [cfr. ad esempio le schede [32-42] e [45-49] sulle due serie delle *Stagioni e le Ore* e [115-120] sulla serie delle *Storie di Lorenzo il Magnifico*].

Fonti d'archivio: ASFi, GM 414, cc. 4r, 6v; GM 417, cc. 43d, 60d, 73d, 83d, 84s, 84d, 87d, 88s, 90d, 91s e d, 93d; GM 444, cc. 12r-v, 13r-v, 14r, 15r-v, 16r-v; GM 521, cc. 146v-147r; GM 538, cc. 7d, 8d, 9d, 13s, 14d; GM 543, cc. 3v-4r; GM 543, cc. 3v; GM 544, cc. 2r-v, 3r; GM 1043, conto n. 45 c. 82r, conto n. 56 c. 98r-v, conto n. 57 c. 100r, conto n. 84 c. 146r, conto n. 87 c. 150r.

Bibliografia: Müntz 1878-1884, 70, 72, 74; Rigoni 1884, 20-22 nn. 39-43; Göbel 1923-1934, II.1, 1928, 392-393; II.2, 1928, figg. 408-410; Viale Ferrero 1961, 43; Ferrari 1968, 71, 72 figg.; Traversi 1974, GU, Catalogo, schede OA nn. 09/00016674-09/00016679; Frezza 1983, 240-241, 247-248 note 79-88, figg. 13-22; Acanfora, in *Il Seicento Fiorentino* 1986, [III], 59; Arcangeli, in *Il Seicento Fiorentino* 1986, [III], 77; Arcangeli 1989, 717; Acanfora 1990, 17, 18 fig. 11, 24 nota 78; Frezza 1992, 110-112 e note; Meoni 2001 b, 111 e note 16-22; Meoni 2007 a, 268, 275 nota 75, 287-291 n. 34, ed. sp. 2008, 268, 275 nota 75, 288-291 n. 34; Meoni 2010 d, 54-61 nn. 8-11 e figg.

### 1. La Primavera

Trama: lana, seta, oro e argento; ordito: lana, 7 fili per cm. des cm 389, sin cm 391, sup cm 456, inf cm 460.

Iscrizioni: nella cimosa inferiore a destra "palla rossa" (dall'arme medicea), seguita dalla firma in oro "P. FEVRE. F" (Pietro Fèvre Fece o Fecit).

Fonte iconografica: stampa con la *Primavera* di Philip Galle da disegno di Giovanni Stradano, 1580 ca.

Disegno e cartone della scena e della bordura di Michelangelo Cinganelli, tra il 4 febbraio 1632 (sf 1631) e il 22 aprile 1633.

Tessitura in alto o basso liccio di Pietro Fèvre, entro il 16 settembre 1637.



I segni zodiacali dell'Ariete, del Toro e dei Gemelli, raffigurati dentro cartelle nel fregio superiore della bordura, dedicano l'arazzo alla stagione della *Primavera*. La loro associazione ai mesi di marzo, aprile e maggio e a tre fanciulle acconciate con trecce ornate di fiori e perle, come si vedono rappresentate dentro la scena in primo piano a sinistra, è ricordata da Cesare Ripa, che cita come sua fonte l'apparato fatto allestire dal granduca Francesco I de' Medici per la commedia rappresentata a Firenze in occasione delle nozze di sua sorella Virginia con Cesare d'Este (Ripa 1603, ed. 2012, 560, 370.3a; Maffei 2012, 825 note 24, 25), la cui descrizione era stata pubblicata da Bastiano de' Rossi nel 1585 (*Descrizione del Magnificentiss. Apparato...*, c. 21r). Le allegorie in monocromo con ghirlande e canestri di fiori, nei medaglioni ai quattro angoli dei bordi, richiamano i simboli della *Primavera*.

La scena raffigura in primo piano a destra un gruppo di suonatori e a sinistra le tre fanciulle appena citate, che introducono le danzatrici e danzatori al centro della composizione, mentre i proprietari della villa ricevono sulla porta un corteo di fanciulle che offrono loro fiori e prodotti agresti. Ambientata in un giardino racchiuso dentro mura, rappresenta sullo sfondo due ali con padiglioni di verzura, circondati da cipressi, che corrono fino all'entrata della villa.

Le bordure raffigurano elementi architettonici, vasi e animali, intrecciati a festoni vegetali e si differenziano da quelle degli altri pezzi della serie solo per i soggetti dentro le cartelle e per alcuni particolari al centro dei fregi verticali, dove, in questo arazzo, sono inserite due scimmie, una delle quali tiene un frutto in mano. Dentro il cartiglio inferiore è raffigurata, tra due piccoli uccelli, una civetta, forse personificazione del *Sonno* (Hall 1974, 230, 284).

A Michelangelo Cinganelli si deve il cartone di questo arazzo, dipinto tra il 4 febbraio 1632 (sf 1631) e il 22 aprile 1633 insieme a quelli per l'*Estate*, l'*Autunno*, l'*Inverno* e, forse in collaborazione con Filippo Tarchiani, per il *Carro del Sole* (ASFi, GM 1043, conto n. 45, c. 82r; Meoni 2001 b, 111 e note 16-22) [cfr. le schede [1-6] sulla serie, 2-5]. Come in questi panni della serie, anche nella *Primavera* riprende, in controparte, la composizione di una stampa incisa ad Anversa da Philip Galle su disegno di Giovanni Stradano (GDSU, st. vol. n. 10311; Frezza 1983, 240, figg. 15, 19; per l'incisione cfr. Leesberg 2008, III, 89 n. 386, 91 fig. 386/1) [fig. 1 a]. Cambia però alcuni personaggi e trasforma lo sfondo aperto dello Stradano in un giardino chiuso, dove il Cinganelli cita se stesso nelle due ali di padiglioni di verzura e cipressi, riproponendo il fondale con *Rinaldo e Armida nel giardino incantato*, che aveva affrescato nel 1617-1618 nella Villa medicea di Careggi [fig. 1 b] (Mannini 1994, 225; Fumagalli 2001, 228, 230-231 n. 3; Meoni 2001 b, 111).

L'arazzo fa parte della prima edizione in materiali preziosi, di cui Pietro Fèvre risulta creditore per la manifattura il 16 settembre 1637 (ASFi, GM 444, c. 13r; Traversi 1974, GU, Catalogo, scheda OA n. 09/00016677; Frezza 1983, 241, 247-248 nota 86, fig. 15; cfr. anche ASFi, GM 417, c. 43d).

Contemporaneamente fu consegnata dallo stesso arazziere la replica in lana e filaticcio (ASFi, GM 444, cc. 12v-13r; cfr. anche GM 417, cc. 43d, 60d), già identificata in un panno frammentario nel Palazzo



**1 a** – *La Primavera*, serie delle *Stagioni e il Carro del Sole*, incisione di Philip Galle, 1580 ca., Anversa, da disegno di Giovanni Stradano. Firenze, GDSU, st. vol. n. 10311.

**1 b** – Michelangelo Cinganelli, *Rinaldo e Armida nel giardino incantato*, 1617-1618, affresco. Firenze, Villa medicea di Careggi, lunetta.



della Provincia di Siena (Alloggio prefettizio, Inv. Prefettura n. 70; Frezza 1983, 241, 247 nota 85; Inv. Prefettura n. 60; Ciatti, Avanzati 1990, 281, 290 nota 38, 297 fig. 7.6) [fig. [1-6] a]. Il cartone per la tessitura di questa seconda edizione venne ingrandito dallo stesso Cinganelli tra il primo marzo 1633 (sf 1632) e il 6 luglio 1635 (ASFi, GM 1043, conto n. 56, c. 98r; cfr. la scheda [1-6] sulla serie).

Villa medicea di Cerreto Guidi.  
IA 1912-25 n. 478.

Fotografie: Alinari 1716; GFGU 176673; GFSABAPFiPtPo 587443 colore; GFGU 587443 colore.

Fonti d'archivio: ASFi, GM 417, c. 43d; GM 444, c. 13r; GM 1043, conto n. 45, c. 82r.

Bibliografia: Müntz 1878-1884, 72; Rigoni 1884, 20-21 n. 40; Göbel 1923-1934, II.1, 1928, 392; Viale Ferrero 1961, 43; Ferrari 1968, 71 fig.; Traversi 1974, GU, Catalogo, scheda OA n. 09/00016677; Frezza 1983, 240-241, 247-248 nota 86, figg. 15, 19; Frezza 1992, 111 e note 82-83, 86, 131 fig. 16; Meoni 2001 b, 111 e note 16-22; Meoni 2010 d, 54-55 n. 8 e fig.