



Una spagnola fiorentina ed europea

Com'è ben noto la storia dei Medici a Firenze finì con una grande donna, Anna Maria Luisa de' Medici, che il 31 ottobre 1737 firmò il Patto di Famiglia. Con quello strumento giuridico veniva garantito che i tesori artistici e culturali della dinastia non fossero venduti e dispersi nel mondo per pagare i debiti accumulati dalla famiglia uscente, ma rimanessero in città e in Toscana. Non meno importante fu la sovrana che nel Cinquecento gettò le basi del principato, Eleonora di Toledo, il cui impegno ancor oggi determina il volto di Firenze: si pensi solo a Palazzo Vecchio riadattato e decorato da alcuni dei maggiori pittori dell'epoca per ospitare i suoi appartamenti e dove andò a vivere nel 1540; al Giardino di Boboli e a Palazzo Pitti, acquistati nel febbraio 1550 dalla duchessa con le proprie finanze, trasformati secondo i suoi personali ideali progettuali e da lei amministrati attivamente, da vera e propria *manager* del patrimonio. Insieme a Vittoria Colonna, Eleonora fu altresì una delle grandi mecenati donne, non solo di artisti ma anche di letterati e filologi, e la mostra ricorda il sostegno che la sovrana garantì nel suo cenacolo a due poetesse tanto diverse tra loro come la pia Laura Battiferri e la cortigiana Tullia d'Aragona, petrarchista.

Come la duchessa di Mantova Isabella d'Este, anche la spagnola trapiantata a Firenze aveva un debole per i vestiti e fu una vera e propria *arbitra elegantiarum*, quasi una Anna Wintour del periodo, in quanto favorì l'industria tessile di lusso a Firenze e influenzò sulle tendenze della moda e sul gusto vestimentario non soltanto attraverso gli abiti che lei stessa indossava (la testimonianza più spettacolare è quella offerta nel suo ritratto del Bronzino agli Uffizi), ma anche scegliendo l'abbigliamento per il marito e per la corte, distinguendosi quindi anche nel campo dell'abbigliamento maschile.

Da spagnola arrivata a Napoli dodicenne nel 1534, e a Firenze diciassettenne nel 1539, Eleonora portava con sé un bagaglio culturale notevolissimo e attinto a fonti diverse. Vi spiccano la conoscenza del sapere ebraico acquistata grazie alla precettrice Benvenida Abrabanel (poi trasferitasi a Ferrara) sebbene l'ipotesi che parlasse la lingua non sia suffragata dalle fonti; la profonda fede francescana – stimolata dalla presenza in casa di Alonso de Madrid, consigliere spirituale della madre, María Osorio Pimentel – che sicuramente fu all'origine del suo pellegrinaggio a La Verna nel 1540, del nome di battesimo del primogenito e futuro duca e granduca Francesco I, e anche dell'iconografia della sua cappella privata a Palazzo Vecchio (1541-1543 circa); il sostegno al nuovo ordine dei gesuiti, manifestato nel contributo per la fondazione del collegio accanto a Palazzo Medici Riccardi e a favore della chiesa di San Giovannino (poi degli Scolopi). Gli orizzonti della duchessa si ampliarono ulteriormente dopo il matrimonio, grazie agli incontri richiesti dal suo ruolo istituzionale con personaggi delle più varie provenienze. Le cronache ricordano in particolare il sultano Abu Abdallah Muhammad V, noto come Moulay al-Hassan, califfo di Tunisi dal 1526 al 1543, che Eleonora ricevette a Firenze nel 1543 quando egli venne a cercare alleati cristiani che lo riportassero sul trono dopo essere stato cacciato dal pascià ottomano Hayreddin.

Considerando che il breve tempo tra le nozze nel giugno 1536 di Margherita d'Austria (1522-1586) con Alessandro de' Medici e l'assassinio di questi il 6 gennaio seguente non dette alla duchessa la possibilità di lasciar tracce nella storia di Firenze, è con Eleonora che inizia la serie di donne importanti e potenti, forti, colte, provenienti nella maggior parte da altri paesi, alla corte dei Medici: il panorama può sembrare intricato ma, a ben vedere, segue un ben individuabile *fil rouge* che parte proprio dalla duchessa spagnola. Le seguì infatti Giovanna d'Austria (1547-1578) di lignaggio imperiale, cugina di

Margherita e moglie, nel 1565, di Francesco primogenito di Eleonora. La nipote di Giovanna, Maria Maddalena d'Austria (1587-1631) nel 1608 convola a nozze con Cosimo II de' Medici, la cui nonna era Eleonora. Il legame con la casa imperiale fu consolidato dal matrimonio nel 1625 di Claudia de' Medici (1604-1648), nipote di Eleonora, con l'arciduca Leopoldo V d'Asburgo-Tirolo. Il loro figlio, Ferdinando Carlo (che ebbe un ruolo nella conversione di Cristina di Svezia al cattolicesimo) per giunta nel 1646 impalmò Anna de' Medici (1616-1676), figlia di Cosimo II e Maria Maddalena.

Claudia era già stata sposata in primo matrimonio allo sfortunato Federico Ubaldo della Rovere, l'ultimo rampollo maschio della famiglia ducale di Urbino e Pesaro, che morì diciottenne nel 1623, due anni dopo la celebrazione delle nozze a Firenze. Tuttavia, la figlia della giovanissima coppia, Vittoria (1622-1694), pronipote di Eleonora, alla morte del padre si trasferì a Firenze dove venne fidanzata al cugino tredicenne Ferdinando, che della duchessa toledana era pronipote: grazie a questo legame, alla morte del nonno Francesco Maria II della Rovere, nel 1631, l'importantissima collezione d'arte dei duchi di Urbino fu trasferita sulle rive dell'Arno e oggi i quadri che da essa provengono sono tra i tesori più celebri degli Uffizi e di Palazzo Pitti. D'altra parte, l'eredità di Vittoria della Rovere non incluse il ducato paterno, così che le speranze fiorentine di guadagnare anche il territorio urbinato – e con esso di realizzare il vecchio sogno di Lorenzo il Magnifico di espandere i confini dello stato fiorentino fino all'Adriatico – nemmeno questa volta andarono in porto.

Le grandi dame dei Medici estesero la rete diplomatica anche con la casata reale di Francia, sempre per via matrimoniale, a cominciare da Caterina de' Medici (1519-1589), moglie nel 1547 di Enrico II di Valois. Queste relazioni privilegiate vennero continuate da sua nipote Cristina di Lorena (1565-1636) che sposa Ferdinando de' Medici (figlio di Eleonora) nel 1588, e raggiunsero lo zenit con Maria de' Medici (1575-1642), moglie del re francese Enrico IV dal 1600 al 1610, reggente per il figlio minore fino al 1617, e figura centrale nella politica francese fino all'esilio nel 1631. Il nadir invece venne toccato dalla povera cugina di Luigi XIV, Margherita Luisa d'Orléans (1645-1721) che *obtorto collo* nel 1661 dovette sposare Cosimo III de' Medici e lasciò il marito dopo quattordici anni di sofferenze e insofferenze per tornarsene in patria.

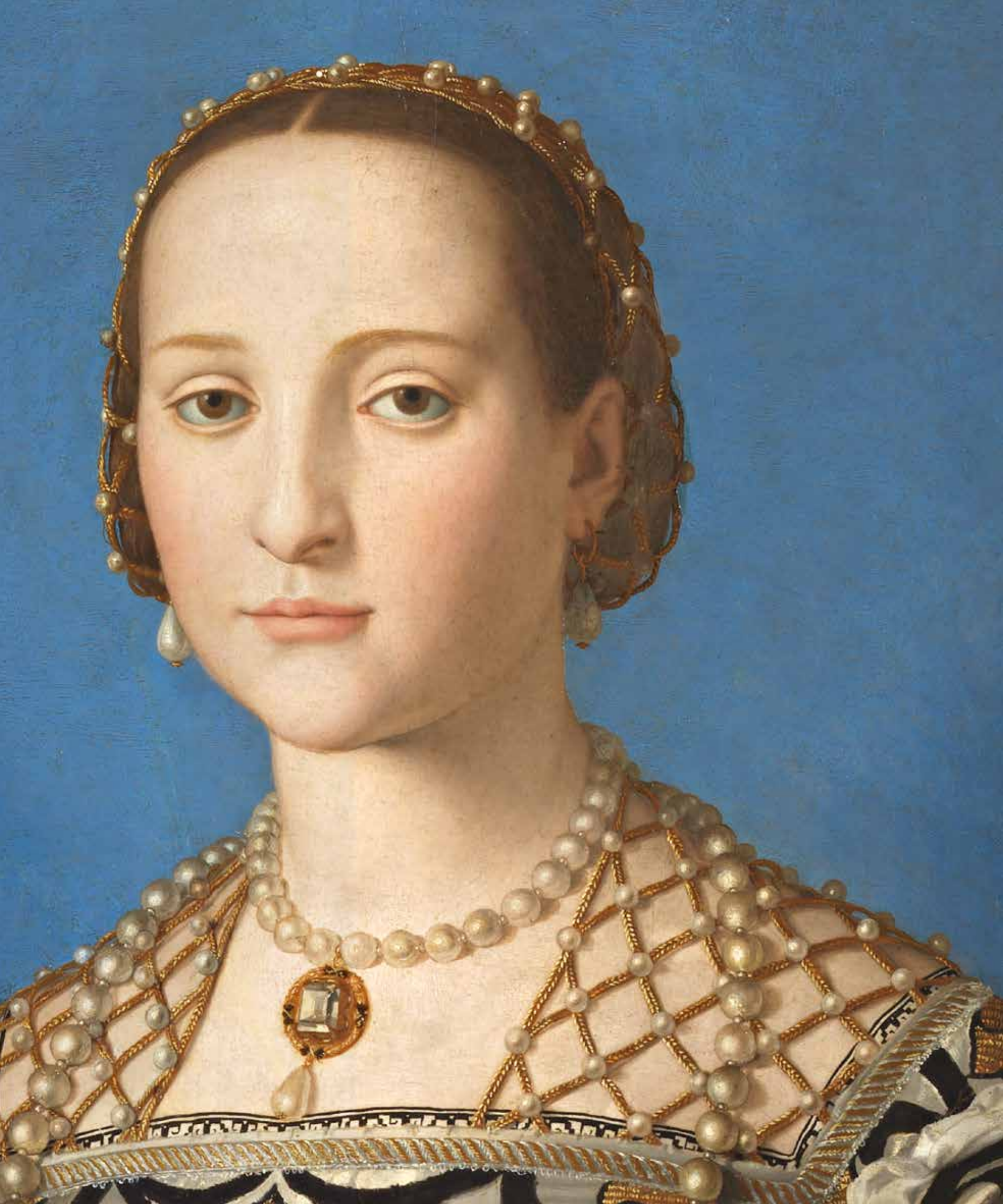
Le ultime due unioni nuziali della dinastia medicea riguardarono principi tedeschi. Arrivò a Firenze Violante Beatrice di Baviera (1673-1731), sposa nel 1688 del gran principe Ferdinando e dopo la morte del marito, dal 1717 al 1731, energica e amata governatrice di Siena. Partì invece alla volta di Düsseldorf per unirsi in matrimonio nel 1691 con l'Elettore Palatino, Jan Willem, Anna Maria Luisa (1667-1743), la pro-pro-pronipote di Eleonora di Toledo, che dopo la morte del marito e 25 anni vissuti in Germania, nel 1716 tornò nella sua città a concludere la parabola dinastica.

In questa fitta rete di parentele medicee, Eleonora di Toledo non è da considerarsi mera progenitrice di molte delle donne che determinarono la marcia della storia fiorentina, toscana e nel caso della regina di Francia, Maria, e dell'Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa, anche europea. Perché, come si legge in catalogo e come si può ben comprendere visitando la mostra, la duchessa fu soprattutto, per le sue discendenti e per le altre esponenti della famiglia, la capostipite esemplare di una donna al governo, valida alleata del marito ma anche attiva e capace di determinare, in prima persona, le sorti della città e dello Stato.

Eike D. Schmidt

Direttore delle Gallerie degli Uffizi





L'invenzione della corte dei Medici. Eleonora di Toledo: duchessa, reggente, madre e mecenate

Bruce Edelstein

Nel capolavoro assoluto della ritrattistica di Agnolo Bronzino (cat. 53) ci troviamo di fronte ad una principessa spagnola seduta, avvolta in un sontuoso abito di broccato di seta e fili d'oro. Sfoggia una quantità impressionante di gioielli, dalle splendide gemme sfaccettate e cabochon incastonate nella cintura e nella collana, alle perle di tutte le fogge che ornano il collo e i lobi, le retine che le coprono le spalle e i capelli e che animano la nappa della cintura¹. Con la mano destra stringe a sé il figlio, mentre attorno al suo capo il blu profondo del cielo del paesaggio alle sue spalle si schiarisce in un'aureola di luce, in chiara analogia con un'iconografia secolare per la rappresentazione della Madonna². Questa geniale invenzione pittorica ha dato vita a una delle icone più riuscite della cultura di corte della prima età moderna, ma chi è questa nobile donna? Lungi dall'aver una funzione puramente decorativa presso la corte di Cosimo I de' Medici (cat. 3)³, Eleonora di Toledo fu la più importante collaboratrice del marito e svolse un ruolo decisivo nella realizzazione dello stato autocratico voluto dal duca e nella costruzione dell'eredità artistica del regno. Dall'arrivo a Firenze nel 1539 fino alla morte avvenuta a Pisa nel 1562, partecipò attivamente a quasi ogni aspetto della vita politica e culturale del ducato, determinando non soltanto le sorti dei propri figli ma anche il futuro dello stato. Nulla potrebbe essere più lontano dalla verità della conclusione raggiunta da Gaetano Pieraccini riguardo alla duchessa, da lui definita "donna mediocre per intelligenza, di assai bassa cultura e scarsamente dotata di affetti altruistici"⁴. Sebbene le attività di Eleonora siano documentate da numerose fonti dell'epoca giunte fino a noi, nel corso dei secoli il suo posto nella storia fiorentina è stato ampiamente dimenticato e solo di recente è stato avviato un percorso di ricerca volto a ridefinire i suoi meriti specifici, anche se resta ancora molta strada da percorrere.

Eleonora nacque in Spagna, con tutta probabilità a Villafranca del Bierzo – sede del feudo nobiliare della famiglia materna – verosimilmente nel 1522, poiché si ritiene che avesse quarant'anni quando morì il 17 dicembre 1562⁵. Ne aveva dunque circa dodici quando giunse con la famiglia a Napoli nel 1534, due anni dopo suo padre, Pedro Álvarez de Toledo (cat. 1), mandato lì da Carlo V (cat. 2) per ricoprire la carica di viceré. Fu probabilmente l'ultima dei sette figli di Pedro e della moglie María Osorio Pimentel, benché non si possa escludere che il fratello Luis sia nato dopo di lei⁶.

All'epoca Napoli era già uno dei centri più grandi d'Europa e superava qualsiasi città spagnola per numero di abitanti. Capitale di un regno trasformato dalla dinastia aragonese nel secolo precedente, Napoli era anche estremamente cosmopolita, sede di grandi famiglie nobili imparentate per matrimonio con quasi tutte le corti italiane e con molti illustri casati stranieri. Gli artisti vi giungevano attratti dalle possibilità offerte dal mecenatismo e importanti collezioni venivano raccolte da membri della casa reale e dalle potenti famiglie baronali⁷. Il carattere internazionale della città era legato anche alla presenza di numerosi ebrei spagnoli e portoghesi, rifugiatisi nelle regioni ispanofone d'Italia dopo la cacciata dai regni iberici all'epoca della Reconquista. La famiglia più ricca e importante era quella degli Abrabanel⁸. Don Samuele Abrabanel era il consigliere finanziario di Pedro de Toledo e Benvenida Abrabanel, una sua cugina di primo grado poi divenuta sua moglie, fu scelta come precettrice di Eleonora⁹. Cecil Roth ha osservato che Benvenida "svolgeva nella vita sociale ebraica un ruolo non dissimile da quello delle grandi nobildonne dell'epoca negli affari secolari"¹⁰. Eleonora le rimase devota anche dopo che gli Abrabanel si furono stabiliti a Ferrara in seguito all'espulsione degli ebrei da Napoli decretata nel 1541 da Pedro, ed è quasi certamente Benvenida la "gentildonna ebrea" che la duchessa ricevette nel 1544 nella villa medicea di Castello¹¹. Una fonte risalente all'inizio del Seicento riporta che, anche dopo il trasferimento della precettrice a Ferrara, Eleonora si rivolgeva a lei per ricevere consigli e continuava a chiamarla "madre"¹². Altri ricordano invece la protezione offerta dalla duchessa alla comunità ebraica di



Napoli negli anni trenta. La giovinezza di Eleonora in una capitale dell'Impero

Andrea Zezza

Nel giugno del 1534 la giovane Leonor Álvarez de Toledo giunse a Napoli insieme alla madre, María Osorio Pimentel, e alla sorella maggiore, Isabel. Sarebbe rimasta in città per cinque anni, quelli dell'adolescenza: un periodo non lunghissimo, ma importante per la formazione del suo carattere e del suo gusto. Il padre, don Pedro, secondogenito del duca d'Alba, dopo una carriera dedicata prima all'esercizio delle armi, poi alla vita di corte, era stato nominato viceré già nell'estate del 1532 e l'arrivo della sua famiglia in città voleva essere un segnale che il rude ed efficiente funzionario imperiale, impegnato in una decisa opera di riforma rispetto alla quale già cominciava ad organizzarsi una diffusa opposizione, non sarebbe stata una presenza passeggera. Il governo del "viceré di ferro" sarà infatti lunghissimo, il più lungo della bicentenaria storia del vicereame spagnolo, e l'incarico, formalmente triennale, gli sarà confermato per vent'anni per essere interrotto solo dalla morte nel 1553. Il suo operato segnerà un momento di epocale trasformazione sociale, politica e culturale per il regno meridionale, le cui tracce sono evidenti ancora oggi nel tracciato urbanistico e architettonico della città (fig. 1), non meno di quanto non siano evidenti, nel centro di Firenze, i segni dell'azione di Cosimo e di sua moglie¹.

Nei primi decenni del secolo, dopo il drammatico esaurirsi della dinastia ormai completamente "italianata"² dei discendenti di Alfonso il Magnanimo e il trauma del cambio dinastico, nonostante le guerre che avevano sconvolto il paese, la città e il suo regno avevano vissuto anni floridi e momenti che saranno a lungo ricordati in loco come quelli di una piccola età dell'oro, in cui non solo i viceré, ma anche vescovi, nobili, patrizi cittadini, mercanti, quasi a gara, cercando un proprio spazio nella nuova società in formazione, avevano colmato il vuoto lasciato dalla scomparsa della corte reale, favorendo una notevole fioritura culturale, letteraria ed artistica³.

La situazione era però profondamente mutata negli anni immediatamente precedenti l'arrivo di Leonor/Eleonora: la discesa dell'esercito francese capitanato dal visconte di Lautrec nel 1528; lo schierarsi di larga parte della nobiltà dalla parte degli invasori, poi il durissimo assedio portato alla capitale e infine la insperata vittoria imperiale avevano posto fine a quel momento. Era così cominciata un processo di rifondazione, avviato con la dura politica repressiva iniziata dal principe di Orange (1528-1532), che ora l'energico cadetto di casa d'Alba era portato a concludere per costruire un nuovo modello di stato, efficiente, autoritario e modernamente accentrato. Il regno era chiamato a diventare organicamente parte del complesso sistema dei territori della monarchia e doveva essere capace di contribuire attivamente al bilancio generale dell'insieme, tanto dal punto di vista economico, quanto da quello della difesa⁴. Don Pedro fu, più che lo strumento, un motore attivo di tale trasformazione e la corte che si riunì intorno a lui, come maggiore corte vicereale dei possedimenti spagnoli, fu anche parte importante nella formazione di una nuova cultura delle classi dirigenti nei possedimenti imperiali, non senza riflessi sulla stessa corte centrale e anche sui paesi alleati, come si avviava ad essere la Toscana⁵.

La storia politica di Napoli in quegli anni fu infatti strettamente intrecciata a quella vissuta da Firenze, ed è stato notato come il lungo governo di don Pedro inizi poco dopo la morte, sotto le mura di Firenze, del suo predecessore principe d'Orange e terminò ancora a Firenze, al tempo della guerra di Siena, accompagnando la nascita e l'evoluzione del Ducato di Alessandro de' Medici e poi di Cosimo. Come Firenze, Napoli visse all'inizio di quel periodo momenti di grave instabilità, e come Cosimo, don Pedro dovette risollevarne una città entrata in profondissima crisi, politica e identitaria, per costruire e poi consolidare un nuovo modello politico e amministrativo centralista, spegnendo o comprimendo le tradizionali "libertà", inserendo compiutamente i territori da essi governati come parti del nuovo ordine europeo stabilito da Carlo V⁶. Le nozze tra Eleonora e Cosimo, pertanto, per quanto apparvero al tempo per molti versi sorprendenti, vennero incontro ad esigenze storiche e politiche cogenti, ben visibili per noi posteri, dopo che il buon funzionamento dell'unione ha reso anche più evidenti le affinità intraviste da chi quell'unione organizzò. Se questi eventi politici sono molto noti e sono stati ben studiati, molto meno esplorati sono invece i legami culturali e artistici tra la capitale vicereale, in cui la futura duchessa spese la sua giovinezza, e la Firenze dove avrebbe vissuto la



Gli animali della duchessa. Grottesche, simboli e imprese nelle stanze di Eleonora

Valentina Conticelli

Tra le iniziative che segnarono il trasferimento dei duchi a Palazzo Vecchio nel 1540, l'allestimento di ambienti adeguati al rango della moglie fu una delle principali preoccupazioni di Cosimo che, poco tempo dopo, incaricò a questo scopo artisti di prestigio, distintisi nelle feste per le nozze del 1539¹: Bronzino, Ridolfo del Ghirlandaio, Francesco Salviati e Bachiacca.

I temi storici e celebrativi messi in scena nei cortei e nelle decorazioni effimere del 1539, caratterizzati da un linguaggio iconografico fortemente allegorico e da un cospicuo ricorso all'antiquaria e al simbolismo delle imprese "con motti a proposito a quelle nozze e tutte quelle de più illustri di casa Medici"², costituiscono precedenti significativi per la successiva decorazione di Palazzo Vecchio. Nel 1539 alcuni dipinti di soggetto storico erano accompagnati da "geroglifici", che ne riassumevano il concetto con un'immagine emblematica, e da iscrizioni. Le personificazioni delle virtù traevano spesso ispirazione dalle figure delle monete antiche, mentre le allegorie e le imprese facevano largamente ricorso a elementi simbolici tratti dalla natura. I personaggi del corteo rappresentanti le città e i fiumi della Toscana, venuti ad omaggiare gli sposi, mostravano costumi variopinti, traboccanti di attributi vegetali, animali e lapidei³, ispirati sia al mondo classico che a quello medievale, per conferire nuove simboliche radici al ducato mediceo⁴.

La collaborazione di Ridolfo del Ghirlandaio agli apparati per le feste era una consuetudine ben avviata⁵: in passato aveva realizzato l'addobbo di Palazzo Medici per l'ingresso di Leone X e partecipato agli apparati delle nozze del duca Giuliano con Maddalena de la Tour d'Auvergne, come pure all'ingresso di Carlo V in città. Nelle nozze del 1539 contribuì alla decorazione dell'arco di Porta a Prato realizzato dal Tribolo⁶, che fu il regista delle architetture fittizie costruite per l'occasione. La dimestichezza con il linguaggio allegorico tipico delle feste rinascimentali doveva dunque essere, per Ridolfo, un'abitudine consumata.

La Camera Verde

A lui, fu affidata la decorazione della Camera Verde⁷, un ambiente che svolgeva un importante ruolo di raccordo tra le stanze di Eleonora. I soffitti della sala, dove la duchessa poteva ricevere i propri ospiti, furono decorati a grottesche nella primavera del 1542⁸, mentre le pareti, completamente perdute, erano dedicate a vedute e paesaggi su sfondo verde.

La volta della Camera Verde mostra continuità con il linguaggio figurativo degli apparati nuziali, sia per la presenza di imprese e attributi araldici facilmente riconoscibili che per l'atmosfera festosa, tipica della grottesca⁹, in cui ibridi benevolenti affiancano una moltitudine di coppie di animali e di uccelli. La rappresentazione dal vero di specie autoctone o esotiche¹⁰ insieme a imprese e figure capricciose era diffusa, a partire da esempi antichi, nelle grottesche della scuola di Raffaello e specialmente nelle opere di Giovanni da Udine che aveva dipinto a Firenze, in una loggia di Palazzo Medici "molti bellissimi animali e molte belle imprese"¹¹. La duchessa poteva apprezzare questo genere di pittura, perché aveva già ammirato resti di stucchi e pitture antiche nelle rovine delle ville romane a Pozzuoli, dove il padre aveva costruito il suo palazzo, anch'esso modernamente decorato a grottesca¹². Gli affreschi della Camera si estendono in modo simmetrico su due volte a crociera che intersecano un segmento di volta a botte al centro della stanza. Qui è dipinto lo stemma Medici-Toledo, che costituisce il fulcro compositivo degli affreschi (fig. 1). Inquadrato dall'aquila bicipite con corona ducale, l'arme è circondata da bandiere e dal biscione visconteo: un motivo araldico che rinvia allo stemma del padre di Cosimo, Giovanni delle Bande Nere, figlio di Caterina Sforza¹³. Intorno ad essa si dispongono due teste di gazzella contornate di alloro e due teste di orso con rami d'edera: sia queste che quelle sono circondate da coppie di uccelli ritratti naturalisticamente¹⁴. Seguono due scene a monocromo: una ormai illeggibile, l'altra raffigura un matrimonio. All'imposta della volta, si appoggiano come fossero guardiane, due meravigliose arpie dalle ali spiegate.

Fig. 1 - Ridolfo del Ghirlandaio, *Volta della Camera Verde con stemma Medici-Toledo e scena di matrimonio*, affresco, 1542, Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere di Eleonora (part.)



La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea tra immagini, simboli e omaggi post mortem

Lucia Meoni

Donna Leonor Álvarez de Toledo, nota come Eleonora di Toledo, duchessa di Firenze, prima del matrimonio con Cosimo I de' Medici nel 1539 aveva trascorso la sua adolescenza nello sfarzo della corte di Napoli, dove l'arazzo era un arredo consueto delle sontuose feste allestite dal padre, il viceré spagnolo Don Pedro Álvarez de Toledo, nelle cui raccolte si conteranno alla morte oltre ottanta panni, probabilmente tessuti a Bruxelles o nelle Fiandre¹. Nell'Europa dell'imperatore Carlo V d'Asburgo, al cui entourage appartenne Don Pedro², possedere una gran quantità di arazzi, simboli di potere e magnificenza, era divenuto necessario per la propria immagine pubblica. Le collezioni del re d'Inghilterra Enrico VIII, nel cui patrimonio furono inventariati circa 2770 arazzi, o del re di Francia Francesco I, che nel 1542 ne possedeva soltanto a Parigi circa 230, si misuravano con quelle imperiali, senza dubbio più vaste, che compresero l'antica e raffinata raccolta dei duchi di Borgogna e quella del palazzo di Bruxelles, oltre alle numerose serie che Carlo V ordinava frequentemente alle manifatture fiamminghe³.

Eleonora, cresciuta e educata in quest'ambiente culturale, potrebbe non solo aver approvato, ma anche favorito, nel suo nuovo ruolo di duchessa di Firenze, la decisione di Cosimo I di fondare una propria manifattura nel 1545⁴. Il suo parere e forse i suoi contatti con la corte imperiale di Bruxelles dovettero contare molto anche nell'acquisto dei preziosi arazzi con le *Storie della Creazione*. La serie, da cartoni di Pieter Coecke van Aelst, insignito da Carlo V del titolo di pittore dell'imperatore, fu tessuta a Bruxelles dai più noti arazzieri del momento, Jan van Tieghem, Frans Ghetels e Jan de Kempeneer⁵, la cui fama è legata agli straordinari arazzi per il re Sigismondo II Augusto di Polonia ancora oggi nel castello di Wawel a Cracovia⁶. Eleonora firmò con Cosimo il contratto d'acquisto della *Creazione* dal mercante di Anversa Jan van der Walle il 13 giugno 1551⁷, in un momento critico per le finanze del ducato già gravate dalla recente fondazione dell'arazzeria. Dopo alcune suppliche del mercante, l'ultimo versamento per la serie fu, infatti, pagato solo il 24 settembre 1558. Cosimo aveva ordinato il saldo finale alla Depositeria Generale il 22 aprile 1557, disponendo di farlo inserire tra i propri debiti personali ("farne debitore el nostro conto vecchio di spese")⁸. Nei primi anni di governo, l'intreccio delle finanze della coppia ducale e i pagamenti dei progetti dai fondi dello Stato, secondo Bruce Edelstein⁹, non permettono di distinguere il mecenatismo nelle arti della duchessa da quello del duca, considerazione che sembrerebbe valere anche per il loro collezionismo. Nella decisione di comprare la serie della *Creazione* deve aver contato la fama degli arazzieri e del loro cartonista. Eleonora potrebbe esser stata avvertita della sua presenza sul mercato fiammingo dallo zio, Don Francesco Álvarez de Toledo, ambasciatore fiorentino alla corte imperiale a Bruxelles¹⁰. Cosimo ed Eleonora sembrano d'altronde aver sempre condiviso le loro scelte¹¹.

La figura della duchessa nella prima produzione dell'arazzeria fiorentina.

Nei primi anni quaranta Cosimo I aveva affidato la politica culturale del suo nuovo ducato a un ristretto gruppo di accademici, tra cui Giovan Battista Gelli e Pier Francesco Giambullari, che curarono i programmi iconologici e iconografici anche della produzione iniziale della manifattura fiorentina, finalizzati a celebrare una nuova età dell'oro inaugurata dalla coppia ducale¹². Nei primi otto anni, all'epoca delle due botteghe degli arazzieri fiamminghi Jan Rost e Nicolas Karcher e dell'arredo pre-vasariano degli ambienti di rappresentanza in Palazzo Vecchio, la duchessa Eleonora è rappresentata negli arazzi con figure allegoriche legate alle sue virtù e al ruolo di sovrana del nuovo ducato. Il suo ritratto, reale o idealizzato¹³, compare insieme a quello del duca Cosimo I e della loro corte in un episodio della celebre serie con le *Storie di Giuseppe*¹⁴. Concepita, secondo le fonti contemporanee, per la Sala dei Duecento in Palazzo Vecchio, era destinata a coprire tutte le pareti, comprese le finestre, creando un ambiente globale, com'era in uso nelle corti nordeuropee¹⁵.



Fig. 1 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Francesca Salviati* 1533, Francoforte, Städel Museum

Dal ritratto allegorico al ritratto di Stato: il ruolo del Bronzino

Philippe Costamagna

Dopo la caduta dell'ultima Repubblica fiorentina il 12 agosto 1530 e la nomina il 17 febbraio 1531 (1530, stile fiorentino) da parte della Balìa di Alessandro a capo dello Stato fiorentino, di cui prese possesso il 6 luglio, e il successivo riconoscimento come duca di Firenze il 27 aprile 1532, la città si arrese inesorabilmente al regime autocratico dei Medici. Venne sconvolta quella che era stata la funzione stessa dell'opera pubblica, e in particolare del ritratto: le raffigurazioni allegoriche del nuovo capo della nazione dovevano legittimarne la presa di potere. Le opere commissionate da Alessandro de' Medici nel 1534 presero questa direzione. Innanzitutto l'*Ercole e Caco* in piazza della Signoria, inteso dal Duca e da papa Clemente VII come contrappunto medico del *Davide* repubblicano di Michelangelo². L'episodio scelto da Baccio Bandinelli può essere interpretato come metafora dell'ascesa al trono di Alessandro e quindi del ritorno dei Medici che avrebbero ripreso il loro posto di diritto alla guida di Firenze, così come Ercole aveva riparato all'ingiustizia del furto del suo gregge da parte di Caco. Allo stesso modo, due importanti ritratti realizzati nel 1534 sono, seppur in modo diverso, allegorie del nuovo duca, destinate a correggere la sua illegittimità genealogica e politica. Quello del Vasari (Firenze, Uffizi) è il primo ritratto allegorico del nuovo sovrano di Firenze, il primo in cui un Medici è raffigurato in armatura, come affermazione del nuovo ordine politico della città, mentre quello del Pontorno (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), non può essere considerato solo come un ritratto privato ma piuttosto come un'allegoria del principe ideale, secondo i precetti che Baldassarre Castiglione aveva appena consacrato qualche anno prima nel suo *Libro del Cortegiano*³.

Nell'estate del 1534, l'improvvisa morte di papa Clemente VII indebolì il potere di Alessandro. A Roma, i fuoriusciti repubblicani si allearono con gli aristocratici fiorentini attorno ai cardinali Giovanni Salviati e Niccolò Ridolfi, auspicando la deposizione del duca Medici in favore del cugino Ippolito, quest'ultimo poi assassinato nel 1535⁴. A quel punto, per un paio d'anni sembrò possibile che il ducato potesse passare nelle mani di Ottaviano de' Medici, il quale tuttavia rifiutò nel 1537⁵. Con questa situazione politica si spiega il ritratto eseguito dal Bronzino nel 1533, in occasione delle nozze di Ottaviano con Francesca Salviati, vale a dire il matrimonio di una nipote di Lorenzo il Magnifico e di un altro Medici, di un ramo cadetto, un'unione che avrebbe potuto riportarlo alla ribalta nella successione. Le nozze, organizzate dalla madre Lucrezia Medici-Salviati, avrebbero inoltre agevolato, se necessario, i piani del fratello, il cardinale Giovanni Salviati. Il *Ritratto di Francesca Salviati* (Francoforte, Städel Museum, fig. 1), eseguito un anno prima di quelli del duca Alessandro, ha già le caratteristiche del ritratto di Stato, tanto per la sua monumentalità che come allegoria delle aspirazioni genealogiche di un ramo della famiglia⁶. L'opera, dipinta dal Bronzino di ritorno da Pesaro, esprime un'eleganza e una maestosità che riecheggiano i primi ritratti di Tiziano, il quale nel 1532 era entrato in contatto con il duca di Urbino, Francesco Maria Della Rovere. Siamo probabilmente di fronte al primo ritratto femminile dipinto a Firenze con tutte le caratteristiche del ritratto di corte. Fu proprio la conoscenza dell'opera di Tiziano che permise a Bronzino, allorché si accingeva a eseguire i primi ritratti ufficiali di Eleonora di Toledo e di Cosimo I, di rispondere ai desideri dei duchi.

La notte del 6 gennaio 1537, Alessandro fu assassinato dal tirannicida Lorenzino de' Medici. Per salvare il principato da tutti i tentativi repubblicani del popolo e per soddisfare l'imperatore Carlo V, il giovanissimo Cosimo de' Medici fu eletto "capo e primario del governo della città". Con l'aiuto della Francia, i fuoriusciti fiorentini, capeggiati da Filippo Strozzi e Baccio Valori, fecero un ultimo tentativo di opporsi ai Medici, ma vennero sconfitti a Montemurlo il 31 luglio 1537. Fu così che si affermò definitivamente il potere di Cosimo I, che da allora assunse il titolo di duca, titolo poi legittimato dall'Imperatore il 30 settembre 1537⁷. Stando al Vasari, in quello stesso anno vennero realizzati un ritratto del giovane duca e uno della madre Maria Salviati, che sono stati talvolta identificati rispettivamente con il *Ritratto di Cosimo de' Medici come alabardiere* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 2) e con il *Ritratto di Maria Salviati e un bambino* della Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 3)⁸ entrambi del Pontorno.

Sebbene alcuni storici dell'arte rifiutino l'identificazione e preferiscano vedere nel primo dipinto il ritratto di Francesco Guardi, il giovane difensore della Repubblica, anch'egli menzionato da Vasari⁹, l'evoluzione stilistica del



Eleonora di Toledo collezionista di gemme

Riccardo Gennaioli

L'assassinio del duca Alessandro de' Medici nel 1537 privò per sempre Firenze di uno dei suoi tesori più importanti, la raccolta di gemme costituita nel corso del XV secolo da illustri membri del ramo principale della famiglia, primo fra tutti Lorenzo il Magnifico. Egli fu l'artefice di numerose acquisizioni che arricchirono la collezione di pezzi eccezionali, come la "scudella" in agata sardonice nota con il nome di *Tazza Farnese*, la corniola con *Apollo, Olympos e Marsia* creduta nel Rinascimento il sigillo dell'imperatore Nerone e il calcedonio con *Diomede e il Palladio* già di proprietà dell'umanista Niccolò Niccoli¹. Alla morte di Alessandro, la giovane vedova Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore Carlo V, non ereditò soltanto un ricco patrimonio immobiliare, ma anche una cospicua parte dei beni mobili del defunto marito, comprendenti gioielli, pietre preziose, cammei e intagli. Una stima di tali oggetti commissionata dall'ambasciatore imperiale Hernando de Silva y Ayala, conte di Cifuentes, a tre esperti periti, Bonifazio Fazi, Pietro Landi e l'orefice Bernardo Baldini, testimonia che Margherita ottenne tutte le gemme di maggior pregio². Quando ella si trasferì a Roma, nel 1538, portò con sé i preziosi medicei e le sue seconde nozze con Ottavio Farnese, nipote del pontefice Paolo III, segnarono, almeno formalmente, il loro passaggio nel patrimonio farnesiano. In realtà Margherita non si separò mai dalle gemme di Lorenzo, che puntualmente la seguirono a Parma, nei Paesi Bassi e infine in Abruzzo, all'Aquila e a Ortona, dove morì il 18 gennaio 1586. Con il suo testamento, la duchessa ne trasferì la proprietà al figlio Alessandro Farnese, governatore dei Paesi Bassi e residente allora a Bruxelles, disponendone l'indivisibilità e l'inalienabilità³.

Il ricordo delle gemme laurenziane rimase ben vivo a Firenze negli anni successivi alla partenza di Margherita e il giovane Cosimo I, consapevole del prestigio che tali opere avevano procurato ai Medici, si adoperò per ricostituire la collezione. A sostenere in ciò il nuovo duca fu la raffinata e colta consorte, Eleonora di Toledo, responsabile dell'acquisizione di importanti cammei e intagli. Per la scelta dei materiali giulietti, la coppia ducale poté avvalersi di fidati consiglieri d'eccezione quali Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari e Bernardo Vecchietti. A Roma, negli anni della giovinezza, Cellini aveva avuto modo di esercitare in prima persona il commercio di gemme, traendone lauti guadagni grazie all'amicizia stretta con "certi cercatori" che, perlustrando il terreno dissodato delle vigne nell'Urbe, "sempre trovavano medaglie antiche, agate, prasme, corniuole, cammei" nonché "ismeraldi, zaffiri, diamanti e rubini"⁴. Di tale attività riferisce lo stesso scultore nella sua *Vita*, dove accenna a una testa di delfino incisa in uno smeraldo di straordinaria purezza, a un busto di Minerva "del più bel topazio, che mai fusse veduto al mondo" grande quanto una "grossa nocciuola" e a un cammeo raffigurante Ercole intento a legare le teste del cane tricefalo Cerbero, così ben lavorato da far dichiarare a Michelangelo di "non aver mai veduto cosa tanto meravigliosa"⁵. Entrato al servizio di Cosimo, "che si diletta grandemente di gioie"⁶, Cellini fu chiamato in varie occasioni a valutare diamanti e perle⁷. Proprio la stima di un vezzo di perle, fortemente desiderato da Eleonora ma giudicato da Benvenuto troppo costoso per la sua qualità, fu all'origine del guastarsi dei rapporti fra i due⁸. L'artista dovette inoltre eseguire piccoli lavori connessi alle gemme. Se ne trova traccia nel registro della Guardaroba redatto nel 1553 alla data dell'8 novembre, quando Benvenuto riconsegnò "7 Teste di varii animali" in diverse pietre⁹, di cui una in ametista e due in agata, definite "indiane", sono state riconosciute nelle testine di animalletti azteche oggi divise tra il Museo di Mineralogia e il Tesoro dei Granduchi di Firenze¹⁰. Lo stesso giorno Benvenuto restituì alla Guardaroba anche "U[n]o Granchietto di Corniuola di rilievo in scatoletta tonda"¹¹ identificabile con un cammeo sempre al Tesoro dei Granduchi, notevole per la resa naturalistica del crostaceo nonostante lo stato frammentario¹² (fig. 1). Sfortunatamente il documento non specifica il tipo di intervento eseguito su questi manufatti dal grande scultore e orefice, ma si può supporre che si trattasse di una qualche azione finalizzata al loro restauro o alla realizzazione di complementi in oro.

Fig. 1 - Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, olio su tavola, 1543 ca, Praga, Galleria Nazionale

Dopo l'ascesa al trono seguita all'assassinio del primo duca di Firenze, Alessandro, Cosimo iniziò a cercare una consorte adatta. La sposa che gli era stata destinata in precedenza – Elisabetta, figlia dell'erudito Francesco Guicciardini – non sembrava più una scelta appropriata dopo la nomina a duca ricevuta dall'imperatore. Tramite i suoi ministri alla corte imperiale, Cosimo chiese la mano della vedova di Alessandro, Margherita d'Austria, dando a Carlo V un segnale immediato di voler consolidare i legami con la Spagna e l'impero, ma Margherita era già stata promessa a Ottavio Farnese, nipote di papa Paolo III. Il carteggio tra Cosimo e il suo ambasciatore Giovanni Bandini rivela che le candidate prese in considerazione erano varie: Cristina di Danimarca nipote di Carlo V, una sorella del duca d'Alba e una delle principesse Tudor¹.

Pedro de Toledo offrì infine a Cosimo una delle sue figlie nubili, nella speranza di ottenere un'unione per la maggiore, Isabella, e promettendo come ulteriore incentivo una cospicua dote di 80.000 scudi. Cosimo, però, era già stato avvertito da uno dei suoi segretari di insistere assolutamente per la figlia più giovane perché Isabella "era bruttissima" e "secondo la relation' et fama di qui, la maggior è di brutta età e di cervello è il ludibrio di Napoli"². Il fitto carteggio con gli agenti di Cosimo a Napoli riguardo alle due sorelle sembra smentire l'ipotesi, sostenuta da più parti, che quello del duca con Eleonora fu un matrimonio d'amore: se infatti nel 1535 il duca avesse incontrato la giovane a Napoli o se ne fosse addirittura innamorato, esso non sarebbe stato necessario.

Cosimo e Pedro raggiunsero infine un accordo: fu stabilita una dote di 50.000 scudi, 30.000 dei quali a carico di Pedro e 20.000 a titolo di controdote da parte di Cosimo, che tuttavia vennero esborsati solo in parte³. Il 29 marzo 1539, Jacopo de' Medici e Luigi Ridolfi presero parte in veste di procuratori di Cosimo alla cerimonia nuziale che si tenne a Napoli, dove Eleonora ricevette un immenso diamante con taglio a brillante. In quell'occasione le fu donato forse anche un altro anello con un intaglio antico che avrebbe portato per tutta la vita (fig. 1, cat. 10). La coppia si congiunse tre mesi dopo. L'11 giugno Eleonora lasciò Napoli con un folto seguito di cortigiani spagnoli, tra cui il fratello García, e salpò per Livorno, dove arrivò dopo undici giorni. Da lì fu scortata da Cosimo a Pisa, dove fece il suo primo ingresso trionfale, meno elaborato di quello che avrebbe avuto successivamente luogo a Firenze⁴. Il 24 giugno la coppia ducale proseguì per Empoli, dove trascorse una notte prima di giungere alla villa medicea di Poggio a Caiano, in cui Eleonora poté riposare e prepararsi per l'arrivo a Firenze. Il 29 giugno, vestita "di rasi chermisi riccamente per tutto ricamati d'oro battuto", accompagnata da Cosimo e dai membri della corte a cavallo "addobati di ricchissimi fornimenti d'ori et argenti tirati", la giovane entrò trionfalmente a Firenze, dove trovò ad accoglierla un sontuoso allestimento di apparati effimeri⁵. Una settimana dopo, il 6 luglio, nel secondo cortile di Palazzo Medici si tenne il banchetto nuziale, seguito da tre giorni di festeggiamenti che si conclusero con la rappresentazione della commedia di Antonio Landi *Il commodo*, i cui spettacolari costumi ed effetti scenici erano stati disegnati da Niccolò Tribolo e Aristotile da Sangallo. L'arrivo della duchessa continuò a essere celebrato fino ad agosto in piazza della Signoria con fuochi d'artificio e rappresentazioni di gusto più popolare⁶.

I dettagli del viaggio di Eleonora attraverso la Toscana, l'ingresso a Firenze, gli elaborati apparati effimeri che trovò ad attenderla e gli innovativi spettacoli musicali e teatrali messi in scena in suo onore sono riportati in un resoconto di Pierfrancesco Giambullari, redatto sotto forma di lettera all'ambasciatore fiorentino presso la corte imperiale e dato alle stampe un mese dopo l'ingresso⁷. La sua rapida diffusione mirava a far sì che i membri della corte spagnola e imperiale venissero ben informati dello splendore di quella fiorentina e della sua sofisticata cultura artistica, letteraria e musicale. L'importanza dei pezzi musicali composti da Francesco Corteccia sui testi poetici di Giovanni Battista Strozzi per gli intermedii eseguiti durante la commedia di Landi fu sottolineata dalla pubblicazione delle partiture per ogni singola voce, uno dei primi esempi della tecnica innovativa usata per le stampe musicali⁸.



90.

Manifattura lombarda

Busto

1560-1580
acciaio; cm 35,5 x 24,5
Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. n. 2320

Il busto, incernierato sulla schiena e con apertura anteriore, presenta un motivo di foglie e girali e una fitta serie di forellini lungo i bordi superiori ed inferiori. A questi veniva fissato il tessuto di rivestimento su tutto il capo.

Un busto tridimensionale ricoperto di velluto rosso, che sembra far parte di una sottana e che si estende a comprendere anche le spalle, si può osservare nel dipinto di *Susanna e i vecchioni* del Tintoretto al Kunsthistorisches Museo di Vienna, dove appare posato a terra accanto alla nuda Susanna. In questa immagine sembra che l'interno del corpino sia ricoperto di felpa – un velluto a pelo lungo e perciò molto confortevole – mentre l'esterno è decorato con applicazioni di gioielli e cordoncini dorati, un particolare che rende l'insieme un oggetto di lusso. La legge suntuaria veneziana del 1547 proibisce l'uso dei busti di ferro, perché probabile causa di aborti o malformazioni del feto per la durezza del materiale e la punta che comprime il ventre (Butazzi 1999, p. 38). Certamente una simile sottostruttura contribuiva a disegnare la figura di moda al momen-

to, che apprezzava il busto piatto, anche se veniva di solito sagomata nella parte anteriore, come in questo caso, in modo da lasciare libero il seno. A Firenze, e non solo, la forma leggermente conica del torso femminile era ottenuta piuttosto dall'infustitura con cartoni e feltri, come sappiamo dalle registrazioni degli abiti di Eleonora nei registri di Guardaroba (es. ASFi, GM 21, 75v e GM 42, c. 48d). Nel suo guardaroba la duchessa annovera diversi busti di sotto, ma appaiono capi blandamente costrittivi, perché confezionati in velluto, come quello rinvenuto nel suo sepolcro (vedi cat. 91).

È tuttavia innegabile che il busto di acciaio fosse utilizzato nel Cinquecento in funzione ortopedica (Riberio 1986, p. 70 e Waugh 1993, p. 25 per il loro uso in Inghilterra) e fosse quindi impiegato per migliorare la postura delle spalle o per sorreggere la persona alleggerendo il peso sulla colonna vertebrale. Protesi correttive o sostitutive di arti mancanti in metallo per braccia, gambe e mani si trovano conservate in diversi musei, fra cui il Museo Stibbert di Firenze e il Museo Poldi Pezzoli di Milano (Collura 1987, pp. 322-323, n. 95 e pp. 388-389, nn. 96-99, in schede).

Sicuramente questa funzione ebbero i due busti in ferro costruiti da un corazziario per Eleonora, ricoperti di taffetà turchino e consegnati in Guardaroba nel febbraio 1550, secondo il calendario odierno (ASFi, GM 21, c. 119v). Pochi

mesi prima la duchessa aveva manifestato i primi sintomi della malattia polmonare: era "scaduta di carne e di colore", tanto che i medici, inascoltati, l'avevano sconsigliata dal condurre una vita attiva (Pieraccini 1986, vol. II, pp. 59 e 65). Probabilmente, aiutandola ad alleviare la spossatezza generata dal male, e grazie anche alla ancor giovane età, soltanto un mese dopo Eleonora sembra che si fosse già ristabilita. Non abbiamo notizie di questi particolari busti indossati da lei negli anni seguenti; ma l'eccezionalità del loro uso a Firenze sembra confermata dalla mancanza di cenni nella letteratura contemporanea e dalla loro assenza nelle leggi suntuarie emanate da Cosimo I nel 1546 e 1562 (Cantini 1800-1808, vol. I, pp. 318-327 e Carneseccchi 1902).

Roberta Orsi Landini

Bibliografia: D. Collura, in *Museo Poldi Pezzoli*, 1987, p. 322, n. 95; G. Butazzi, in *Velluti e moda* 1999, p. 70, n. 17



Fig. 1 - Jacopo Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*, olio su tela, 1555-1556 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Fig. 2 - Bottega di Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, olio su tavola, 1562-1572 ca, Londra, Wallace Collection

osservando poi: "nelle mie, si può dir, braccia, rese l'anima a Dio, sendo stata dui giorni con intero iudicio aspettando la morte quasi sempre con il crucifisso in mano et stando a seder' sul letto et ragionando domesticamente della morte, come se fusse stato un negoziare"¹². L'attitudine al "negoziato" di Eleonora rimase un aspetto essenziale del suo carattere, ben noto sia al consorte che al figlio. Cosimo, in effetti, ordinò immediatamente un inventario completo delle proprietà ducali, a conferma del fatto che fino alla sua morte era stata la duchessa a occuparsi dell'amministrazione di quei beni¹³. La sua capacità di espandere i possedimenti di famiglia non fu uguagliata da nessuna delle successive consorti dei Medici¹⁴.

Il testamento garantiva che sarebbe stata ricordata come benefattrice di tre istituzioni religiose, i cui edifici avrebbero recato segni tangibili della sua generosità. La devozione ed eterna gratitudine a san Francesco per la sua intercessione durante la seconda gravidanza ispirarono una donazione annuale di 1.000 scudi ai frati francescani "per dire mille messe ogn'anno per l'anima sua". Al santuario della Verna, gli stemmi partiti dei Medici-Toledo sono scolpiti negli architravi e modellati in un grande scudo in terracotta invetriata attribuito a Santi Buglioni (fig. 1). Alla neonata Compagnia di Gesù, che Eleonora aveva contribuito a portare a Firenze, garantì una rendita annuale di 200 scudi. Il segno più duraturo della presenza dell'ordine a Firenze si deve tuttavia a due benefattori strettamente legati alla duchessa, Bartolomeo Ammannati e Laura Battiferri. Nel 1572 Ammannati iniziò a progettare il collegio gesuita e la ricostruzione della chiesa di San Giovannino, realizzata tra il 1579 e il 1590¹⁵. Le spoglie della coppia sarebbero state deposte nella cappella principale, sotto una pala d'altare commissionata ad Alessandro Allori¹⁶. Una rendita annua di 1.000 scudi toccò anche al "Monasterio da fondarsi" dedicato alla Santissima Concezione, anche detto "Monastero nuovo" o "delle Cavalieresse", che la duchessa iniziò a progettare già nel 1561, quando Cosimo aveva istituito i Cavalieri di Santo Stefano, pensando a un ramo femminile dell'ordine analogamente riservato alle nobildonne¹⁷. Eleonora di Toledo fu una grande mecenate dell'arte, della letteratura e dell'architettura, un modello di bellezza ideale e un'innovatrice della moda, madre di due duchesse e due granduchi e nonna di una regina. Amministratrice capace, contribuì all'ulteriore arricchimento dei Medici e alla maggiore stabilità del ducato toscano, eppure i suoi numerosi contributi al consolidamento della dinastia furono in gran parte dimenticati dopo la sua morte¹⁸. L'immagine di questa donna straordinaria è stata tuttavia eternizzata dallo splendido ritratto del Bronzino che la ritrae nel fiore della giovinezza, come qualcuno a lei vicino ha voluto ricordarla commissionando una replica commemorativa dell'opera poco dopo la sua scomparsa (fig. 2).

Bruce Edelstein

↪ Aragona 1547a, p. 5f.

↪ Bongi 1886, p. 10; Carnesecchi 1902, p. 21 nota 1.

↪ Bongi 1886, p. 12; Aragona, Hairston 2014, p. 7 nota 21.

↪ Bongi 1886, p. 12; Basile 2001, p. 136.

↪ Cox 2008, p. 106.

↪ Ivi, pp. 116-117.

↪ Kirkham 2006 p. 2.

↪ Seneca 1554; Edelstein 2022a, p. 52, in part. nota 79.

↪ Saltini 1898, pp. 119-121

↪ Edelstein 2022a, p. 15.

↪ Cantini 1800-1808, pp. 365-367, 404-406; Edelstein 1995, vol. 1, p. 61.

↪ ASFi, MdIP 327, c. 107; pubblicato in Edelstein 1995, vol. 2, pp. 558-560 (con leggere differenze di trascrizione anche in Galluzzi 1822, vol. 3, pp. 26-30; Medici 1940, pp. 183-186).

↪ Edelstein 2022a, pp. 25-26.

↪ Parigino 1999, p. 105; Edelstein 2008, p. 751; Edelstein 2022a, p. 27.

↪ Kiene 1995, pp. 136-144.

↪ Celani 2020, pp. 45-47.

↪ Spinelli 2017, p. 317. Il progetto era già in fase avanzata il 26 agosto 1563, quando Vincenzo Borghini scrisse al segretario di corte Bartolomeo Concino per avvertirlo che "il luogo disegno per questo non è capace del numero determinato di C [100] monache e bisognerà pensare col tempo a murarvi grossamente [...], che credo che per 30 o 40 quel luogo le possa capire commodatamente e col tempo poi si potrà disegnare, o di accrescere questo o di pensare a qualche altro, se la occasione si porgerà, come meglio parrà a S. E. I., così non impedirà questo bene e la santa intenzione di quella Illustrissima Signora che sia sempre benedetta la sua memoria"; ASFi, MdIP 1212, ins. 1, c. 30. Il progetto del complesso fu fornito dallo stesso Borghini; Daly Davis, in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 172-173, n. 72 (in scheda).

↪ Cox-Rearick 2004, pp. 246-253.



