

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXV. BAND — 2023
HEFT 2/3



LXV. BAND — 2023

HEFT 2/3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Redaktionsassistent, Editing und Herstellung |
Assistenza di redazione, editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini, Giada Policicchio

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 139 _ *Alison Wright*
Compelling radiance: Fra Angelico's Shine

_ 173 _ *Jack Wasserman*
Brunelleschi and Michelozzo: The Chapel of Cosmas and Damian and the Old Sacristy in the Church of San Lorenzo, Florence

_ 203 _ *Maddalena Spagnolo*
L'abside della discordia: Parmigianino, Giulio Romano e Anselmi alla Steccata

_ 235 _ *Lunarita Sterpetti*
Ottaviano de' Medici e la sua collezione: arte e politica tra repubblica e ducato

_ 271 _ *Francesco Saracino*
Cristo fonte di vita. Un'invenzione 'spirituale' di Baccio Bandinelli

_ 295 _ *Rafael Japón, Silvio Balloni*
I Ginori in Spagna e Portogallo tra XVII e XVIII secolo: commercio globale, diplomazia artistica e collezionismo tra Italia e Penisola Iberica

_ Miszellen _ Appunti

_ 321 _ *Marco Scansani*
Una conferma per Pietro Lombardo a Bologna

_ 331 _ *Christa Gardner von Teuffel*
Botticelli, Ugolino di Nerio and a Sassetti Memorial Portrait: A New Proposal

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 341 _ *Peter Tigler*
Wolfgang Wolters



1 Giorgio Vasari, *Cena di san Gregorio Magno*, particolare con i ritratti di Clemente VII nella veste di san Gregorio, Alessandro de' Medici (a sinistra, di profilo) e Ottaviano de' Medici (dietro a lui, con la barba). Bologna, Pinacoteca Nazionale

OTTAVIANO DE' MEDICI E LA SUA COLLEZIONE ARTE E POLITICA TRA REPUBBLICA E DUCATO

Lunarita Sterpetti

A Marisa

Nell'agosto del 1549 Anton Francesco Doni scrisse una lunga lettera da Venezia all'amico Alberto Lollio, che intendeva visitare Firenze. In essa, Doni inserì una rapida guida della città, indicando le cose più degne di essere "vedute e considerate".¹ Insieme alla cupola di Brunelleschi, al campanile di Giotto, alla libreria di Michelangelo e alle pitture di Pontormo e Rosso Fiorentino, Doni consigliò a Lollio di visitare anche la casa di Ottaviano de' Medici perché "molto ornata".² Secondo quanto si legge nelle *Vite* vasariane, Ottaviano conservava lì alcune delle opere più note del Cinquecento fiorentino e non solo: dipinti devozionali di Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto, ritratti di Raffaello, Pontormo, Vasari

e Tiziano – una raccolta che Ottaviano compose negli anni che trascorse prima come braccio destro di Clemente VII, poi come consigliere politico e culturale di Alessandro de' Medici, nominato primo duca di Firenze nel 1532, entrambi ritratti accanto a Ottaviano nella *Cena di san Gregorio Magno* di Vasari (fig. 1).

Eppure di questa casa nessuno avrebbe più parlato, e pochissimi sarebbero stati anche i riferimenti a Ottaviano e alle sue attività nel mondo delle arti. Dalle notizie riportate su di lui dagli storici coevi o successivi emerge un'immagine piuttosto contraddittoria: egli compare come uomo umile e fedele – instancabile servitore della casata e addirittura impegnato in prima persona a salvare la duchessina Caterina durante l'assedio di Firenze –, come abile politico a cui fu proposta la guida della Signoria dopo la morte di Alessandro

¹ Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere [...] e i termini della lingua toscana*, Venezia 1552, II, p. 177. Per le lettere di Doni si rimanda all'edizione di Mario Pepe, "Di alcune lettere di Anton Francesco Doni e di

una sua opera perduta", in: *Accademie e biblioteche d'Italia*, XXXIV (1966), pp. 136–140.

² Doni (nota I), p. 179.

de' Medici, ma anche come "ambizioso di figurare in corte ed ansioso di ricchezza".³

A questa ambiguità delle fonti si aggiunge anche la mancanza di documentazione diretta su Ottaviano; essa ha comportato un sostanziale silenzio sulla sua figura, che diviene ancor più evidente quando paragonato all'enorme proliferazione di studi medicei che ha interessato tutto il Novecento e i primi decenni del nostro secolo. Assente dal *Dizionario Biografico degli Italiani*, Ottaviano è stato considerato per la prima volta nella monografia dattiloscritta di Anna Maria Bracciante (1984) pubblicata in pochissime copie, che ha avuto il fondamentale ruolo di riconnettere il suo nome al discorso sulle arti.⁴ Successivamente sono stati a lui dedicati solo due articoli, entrambi concentrati sull'analisi e sulla ridefinizione del rapporto che lo legava a Pontormo e firmati da Beatrice Paolozzi Strozzi e Tommaso Mozzati.⁵ Diversi sono tuttavia gli studiosi che hanno compreso l'importanza di Ottaviano in specifici frangenti della storia medicea: per Janet Cox-Rearick egli fu tra coloro che contribuirono alla creazione del mito della continuità tra Cosimo il Vecchio e Cosimo I;⁶ dai lavori per la mostra *L'officina della maniera* (1996) è emerso il ruolo di Ottaviano come intermediario ed esecutore delle volontà di Leone X,⁷ mentre in *Giorgio Vasari: Art and History* Patricia Rubin ha riconosciuto come Ottaviano "had been involved in creating glorified Medici history".⁸ Più recentemente, Guido Rebecchini gli ha attribuito parte della responsabilità dello strategico trasferimento di Vasari dalla

corte romana del cardinale Ippolito de' Medici a quella fiorentina di Alessandro,⁹ mentre ancora più vicina è l'individuazione della partecipazione di Ottaviano alle riunioni della confraternita dello Scalzo, anche se non sono emersi documenti che testimonino quale fosse formalmente la sua posizione.¹⁰

Questo studio è quindi animato da un duplice intento: il primo è quello di comprendere le ragioni dell'assenza di Ottaviano nella storiografia medicea e negli studi sul collezionismo italiano del secolo XVI; il secondo è quello di ricostruire parte della sua collezione, tentando di rintracciare il significato generale e profondo delle sue attività di committente e collezionista.

Dopo la riconsiderazione del profilo biografico di Ottaviano saranno presentati documenti inediti utili a ricostruire la storia della successione e dell'eredità, nonché a ridiscutere l'utilizzo della Pala della Signoria di Fra Bartolomeo come ornamento per la sua sepoltura in San Lorenzo. Attraverso una rilettura del rapporto di Ottaviano con Vasari si ragionerà su ciò che quest'ultimo raccontò nelle *Vite*: le sue parole contribuirono, infatti, in modo determinante alla formazione della memoria di Ottaviano. Verrà poi analizzato il nucleo della collezione formato dai ritratti, qui considerato come la prima serie aulica della storia medicea.

Se per raggiungere il primo obiettivo si farà quindi principalmente riferimento a una ricerca d'archivio, per la seconda parte è invece necessario rileggere il testo vasariano, analizzando la collezione di Ottaviano

³ Benedetto Varchi, *Storia Fiorentina [...] con i primi quattro libri e col nono secondo il codice autografo*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1858, I, pp. 652 e 666sg.; Jacopo Nardi, *Istorie della città di Firenze*, a cura di Lelio Arbib, Firenze 1838–1841 (Lione 1582), VII, pp. 140sg.; Scipione Ammirato, *Istorie fiorentine*, Firenze 1641–1647, III, p. 346; Filippo Nerli, *Commentarij de' fatti civili occorsi dentro la città di Firenze dall'anno 1215 al 1537 [...]*, Firenze 1728, p. 249; *Vita del cardinale di Firenze, che fu Papa Leone XI scritta da un suo consigliere insin al tempo che fu mandato in Francia da Clemente VIII*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 420I, n.p.; Giovanni Maria Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e della cittadinanza di Firenze*, Napoli 1754, II, p. 603; Pompeo Litta et al., *Famiglie celebri di Italia*, Firenze 1819–1883, XIII, tav. I. Per la citazione Francesco Inghirami, *Storia della Toscana*, Firenze 1844, p. 377.

⁴ Anna Maria Bracciante, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze 1984.

⁵ Beatrice Paolozzi Strozzi, "Ottaviano de' Medici e il Pontormo", in: *Artista*, V (2000), pp. 162–185; Tommaso Mozzati, "Il Pontormo, o della prontezza: gli anni di Ottaviano de' Medici", in: *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della "maniera"*, cat. della mostra, a cura di Carlo Falciani/Antonio Natali, Firenze 2014, pp. 95–101.

⁶ Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984.

⁷ *L'officina della maniera: varietà e fierezza nell'arte del Cinquecento fra le due repubbliche (1494–1530)*, cat. della mostra Firenze 1996/97, a cura di Alessandro Cecchi/Antonio Natali, Venezia 1996, in part. il saggio di Alessandro Cecchi, "L'officina della maniera", pp. 7–69: 35sg.

in via interpretativa; questo modo di procedere si è rivelato, infatti, l'unico utile a interrompere il silenzio che per lungo tempo ha impedito di considerare Ottaviano come uno dei più attivi collezionisti della sua epoca.

I. La vita

Nonostante un primo profilo biografico di Ottaviano sia stato già in parte realizzato da Braccianti, è qui utile ripercorrere brevemente le tappe della sua vita. In primo luogo perché ciò consente di rileggere la figura di Ottaviano in relazione al contesto storico di riferimento e quindi di comprendere come la sua esistenza abbia attraversato un periodo ricco di eventi e di cambiamenti, inevitabilmente destinati a riflettersi sul suo rapporto con le arti. In secondo luogo per la necessità di un aggiornamento nella forma e nei contenuti: è proprio nella biografia di Ottaviano che Braccianti ha introdotto alcune delle convinzioni che sarebbero poi rimaste più solide nella considerazione successiva della sua figura e da cui, invece, queste pagine si discostano. Si tratta in primo luogo dell'idea che Ottaviano fosse stato educato a una vita contemplativa, animata da principi neoplatonici e laurenziani. Ciò gli avrebbe fatto preferire alla politica e agli incarichi ufficiali l'impegno nell'ambito dell'arte della lana, definito "abitudinario e sereno",¹¹ poi abbandonato solo perché costretto dagli impegni civili. In linea con questo profilo era poi l'idea che la sua personalità schiva e solitaria lo rendesse disponibile solamente ad amicizie

e meditazioni "private".¹² Da rivedere è inoltre l'assunto secondo cui, alla morte di Alessandro, Ottaviano si sarebbe distaccato volontariamente dalla politica culturale di Cosimo I, aspirando a un ritiro totale dai pubblici incarichi. Anche in questo caso ciò si sarebbe riflettuto sui suoi rapporti con artisti e intellettuali: allontanandosi dalle grandi committenze di corte e dagli artisti più attivi in essa, Ottaviano avrebbe preferito continuare a coltivare amicizie 'riparate' con figure come Tribolo, Michelangelo e Vasari, artisti definiti "schivi o in polemica con le commissioni di corte";¹³ questo stesso spirito lo avrebbe poi portato ad adottare un principio di "sintonia etica", secondo cui incluse tra i suoi interlocutori anche artisti ribelli ed esuli.¹⁴ È per la necessità di riconsiderare questi aspetti che maggiore attenzione verrà dunque dedicata agli anni d'esordio della carriera di Ottaviano e agli avvenimenti che seguirono la morte del duca Alessandro.

Ottaviano nacque a Firenze il 14 luglio 1482. Figlio di Lorenzo di Bernardetto e di Caterina de' Nerli, faceva parte del ramo cadetto dei Medici.¹⁵ Non molto è possibile ricostruire della sua prima formazione; noto, però, è che nacque e visse nelle case di fronte a San Marco¹⁶ – non lontano dagli orti medicei – e che il padre partecipava attivamente alle riflessioni letterarie e filosofiche degli ambienti laurenziani, come si evince dai rapporti duraturi con Andrea Cambini e Marsilio Ficino, che a lui dedicarono alcune delle loro opere.¹⁷ La famiglia era tradizionalmente impiegata nell'arte della lana, settore in cui Ottaviano comin-

⁸ Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, Conn., 1995, p. 354.

⁹ Guido Rebecchini, "Vasari, Alessandro de' Medici, le arti e la politica della corte", in: *Horti Hesperidum*, VI (2016), pp. 178–202.

¹⁰ Alana O'Brien, "Who Holds the Keys to the Chiostro dello Scalzo, 'scuola di molti giovani'?", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXIII (2021), pp. 210–261. Sulla figura di Ottaviano importante è anche il contributo di Anna Bisceglia, in: *Giorgio Vasari disegnatore e pittore: "istudio, diligenza et amorevole fatica"*, cat. della mostra Arezzo 2011, a cura di Alessandro Cecchi, Milano 2011, pp. 70–73, no. 3.

¹¹ Braccianti (nota 4), p. 4.

¹² *Ibidem*, p. 6.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. I; Litta (nota 3), XIII, tav. XVII. Per l'albero genealogico della famiglia Medici: Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio: guida storica*, Firenze 1980, pp. XXXsg.

¹⁶ ASFi, Decima Granducale, 3628, Quartiere San Giovanni, Gonfalone Leon d'oro, 1534, fol. 120r; ASFi, Decima Repubblicana, 27, 1498, fol. 548r; già citati in Braccianti (nota 4), p. 100, nota 3. È difficile definire con precisione in quali case risiedesse la famiglia di Ottaviano; in ogni caso, come si vedrà più avanti, sappiamo che egli abitò in quell'area della città per tutta la vita.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 10–12.

ciò a lavorare intorno al 1504¹⁸ e da cui si distaccò, in parte, solo nel 1518.¹⁹ Parallelamente all'attività di lanaio, il padre di Ottaviano portò avanti anche una carriera politica come collaboratore di Lorenzo il Magnifico.²⁰ Col rientro dei Medici a Firenze (1512) cominciò ad avviare i figli ad alcuni incarichi politici presso il ramo regnante: Galeotto, fratello di Ottaviano, venne infatti nominato depositario, ovvero tesoriere, da Lorenzo d'Urbino al momento in cui questi lasciò la città per la corte papale; nel 1514, Galeotto chiese consiglio a Lorenzo riguardo a una possibile unione matrimoniale tra Ottaviano e Giovanna Seristori, poi non concretizzatasi.²¹ La carriera di Galeotto proseguì fino agli anni venti, quando è ricordato nell'ambasceria fiorentina presso il neoletto Adriano VI.²² Ottaviano, ormai trentenne, gestiva invece l'attività della lana a Firenze, come si intuisce da una lettera scritta dal fratello Antonio da Pistoia il 25 settembre 1514: mentre riferisce a Galeotto le sue preoccupazioni politiche, a Ottaviano chiede di rifornirlo di panni di lana e altri capi.²³

All'odierno stato degli studi si può affermare che i primi incarichi da parte del ramo regnante arrivarono per Ottaviano nell'ambito dell'amministrazione del patrimonio familiare. Nel 1519 è infatti nominato amministratore della villa di Poggio a Caiano, carica che mantenne almeno fino al 1527;²⁴ dal primo marzo di quell'anno fino al dicembre 1523, Ottaviano fu

inoltre amministratore dei beni di Lorenzo di Urbino, allora a capo della famiglia, e di Alfonsina Orsini, sua madre.²⁵ Un anno dopo essere arrivato al soglio pontificio, nel 1524, Clemente VII gli affidò la tutela dei nipoti, i cugini Ippolito, Caterina e Alessandro, che vennero ospitati tra il Palazzo Medici in Firenze e la villa di Poggio a Caiano; lì, supportati da Ottaviano e dal cardinal Silvio Passerini, ricevettero gli insegnamenti di personalità quali Angelo da Roma e Pierio Valeriano.²⁶ Il ruolo che Ottaviano ebbe nei confronti di Ippolito si può ricostruire a partire da alcune lettere in cui compare impegnato in prima persona a fornire indicazioni utili all'educazione del giovane.²⁷

Nel 1527 Ottaviano assunse il "maneggio" dello Stato, diventando figura di riferimento in città per il papa, che gli assegnava da Roma compiti sempre più rilevanti;²⁸ allo stesso anno risalgono anche la deliberazione della Signoria che gli affidava la tutela dei beni di casa Medici²⁹ – un incarico significativo sia dal punto di vista economico che politico – e i primi viaggi verso Roma.³⁰ La promozione di Ottaviano non fu caratterizzata, tuttavia, da felice tempismo: in quello stesso anno a Firenze fu restaurata la repubblica e i Medici furono costretti a fuggire.³¹ L'unico a rimanere in città fu Ottaviano che assunse su di sé la simbolica rappresentanza della famiglia, diventando così oggetto delle ostilità dei repubblicani. Per questa

¹⁸ ASFi, Arte della Lana, Matricole, 22, fol. 167r; già citato in Braccian- te (nota 4), p. 102, nota 29.

¹⁹ Si veda la lista delle attività commerciali di Ottaviano in ASFi, Arte della Lana, Atti e sentenze, 253, 1517/18, fol. 23v; da questo documento, già citato in Braccian- te (nota 4), p. 102, nota 30, risulta che al 1513 risale il suo primo affare svolto in proprio, mentre precedentemente aveva collaborato con i fratelli e altri soci. Per i difficili rapporti con il socio Giovanni Ranucci si veda ASFi, Arte della Lana, Atti e sentenze, 253, 1517/18, fol. 71r, 11 ottobre 1518.

²⁰ Braccian- te (nota 4), p. 100, nota 2; Litta (nota 3), XIII, tav. XVII: qui Lorenzo di Bernardetto è ricordato come commissario di Borgo San Sepolcro nel 1490.

²¹ ASFi, Mediceo avanti il Principato, LXXII, fol. 312r, lettera di Galeotto de' Medici in Firenze a Lorenzo di Urbino in Roma, 28 febbraio

1514; già citata in Braccian- te (nota 4), p. 104, nota 43, che tuttavia la data erroneamente al 23 febbraio. La risposta di Lorenzo, del 5 marzo 1514, è in ASFi, Mediceo avanti il Principato, CXLI, fol. 102r.

²² Ammirato (nota 3), III, p. 346; Braccian- te (nota 4), p. 5 e p. 103, nota 36.

²³ ASFi, Mediceo avanti il Principato, V, fol. 913r, già citato in Braccian- te (nota 4), p. 103, nota 31.

²⁴ *Ibidem*, p. 12.

²⁵ ASFi, Miscellanea medicea, 300, fasc. 2, fol. 19: "[...] libri delli heredi del Duca Lorenzo tenuti da Messer Ottaviano fin del anno 1527"; documento già citato in Braccian- te (nota 4), p. 12. Per i criteri di trascrizione vedasi l'appendice.

²⁶ Su Pierio Valeriano e Angelo da Roma: Julia Haig Gaisser, *Pierio Valeriano in the Ill Fortune of Learned Men: A Renaissance Humanist and His World*, Ann



2 Raffaello,
*Ritratto di Leone X
coi cardinali Giulio
de' Medici e Luigi
de' Rossi*. Firenze,
Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue
e delle Pitture

Arbor 1999; Manlio Pastore Stocchi, "Pierio Valeriano e l'Umanesimo", in: *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno Belluno 1999, a cura di Paolo Pellegrini, Firenze 2001, pp. 1–14.

²⁷ Guido Rebecchini, *"Un altro Lorenzo": Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511–1535)*, Venezia 2010, pp. 35–40.

²⁸ Nardi (nota 3), VII, pp. 140sg. In quel momento, Galeotto era già stato sostituito da Filippo Strozzi per volere di Lorenzo, quindi non ci fu una continuità tra i fratelli in questa carica (Marcello Simonetta, *Volpi e leoni: i Medici, Machiavelli e la rovina d'Italia*, Milano 2014, p. 115).

²⁹ ASFi, Signori e Collegi, Deliberazioni in forza di ordinaria autorità, 129, fol. 108r, 27 giugno 1527; già pubblicato in Giuseppe Pansini, "Segreterie del Principato Mediceo", in: *Carteggio universale di Cosimo I (1537–1542)*, a cura di Claudio Lamioni/Anna Bellinazzi, Firenze 1982, pp. IX–XLIX: XIX, nota 60.

³⁰ Si vedano in proposito due lettere di Ottaviano de' Medici in Roma a Francesco Testa in Firenze già citate in Braccianti (nota 4), p. 112, nota 133.

³¹ Sull'ultima repubblica fiorentina e sull'assedio di Firenze: Cecil Roth, *The Last Florentine Republic*, Londra 1925, pp. 261–318; Rudolph von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato: storia e coscienza politica*, Torino 1970 ('Berna 1950), pp. 179–201; Nicolai Rubinstein, "Dalla repubblica al principato", in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del convegno Firenze 1980, a cura di Giancarlo Garfagnini, Firenze 1983, I, pp. 159–176; Salvatore Lo Re, *La crisi della libertà fiorentina: alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma 2006, pp. 29–41; Alessandro Monti, *L'assedio di Firenze (1529–1530): politica, diplomazia e conflitto durante le guerre d'Italia*, Pisa 2015, p. 226; Alessandro Cecchi, *"In difesa della dolce libertà": l'assedio di Firenze (1529–1530)*, Firenze 2018, pp. 155–211.

ragione nel 1529 fu rinchiuso con altri ventiquattro cittadini in Palazzo della Signoria, dove rimase per circa un anno,³² subendo anche danni alla “roba”³³ e attentati alla sua stessa vita.³⁴

Dopo la caduta della repubblica e il rientro dei Medici nel 1530, la fedeltà di Ottaviano fu generosamente premiata e ciò gli permise una rapida ascesa. Clemente gli donò prima una casa “con orto” e poi una seconda in via Larga, l’attuale via Cavour, nei pressi di San Marco. Come dettagliatamente ricostruito da Caroline Elam, Ottaviano si stanziò nell’area precedentemente occupata dal giardino di Lorenzo il Magnifico. Abbandonato dopo la cacciata di Piero de’ Medici del 1494, suddiviso in diverse parti e riassegnato ad alcune compagnie religiose, il sito fu riunito proprio da Ottaviano, che acquistò non solo i giardini di Lorenzo ma anche quelli contigui, appartenuti alla moglie Clarice.³⁵ Lì, e più esattamente dove è ora Palazzo Buontalenti, Ottaviano fece edificare la casa che avrebbe ospitato diversi artisti, la sua collezione e infine anche Margherita d’Austria, arrivata a Firenze nel 1536 per le nozze con Alessandro de’ Medici.³⁶

In segno di riconoscimento per la fermezza con cui Ottaviano aveva agito negli anni dell’assedio, Clemente gli affidò anche nuovi e prestigiosi incarichi politici³⁷ e il titolo per prendere parte al Collegio dei giudici e dei notai, conferitogli l’II ottobre del 1530.³⁸ Sono inoltre gli anni in cui nascono i suoi tre figli: Bernardetto, avuto da Bartolomea Giugni nel 1531;³⁹ Alessandro (1535), poi divenuto papa con il nome di Leone XI nel 1605, e Costanza (1536), questi ultimi avuti da Francesca Salviati, moglie di Ottaviano dal 1533.

Il 31 maggio del 1532 Alessandro, divenuto duca, nominò Ottaviano depositario generale oltre che suo consigliere politico e culturale;⁴⁰ allo stesso anno risale anche la nomina a delegato della Camera apostolica di Perugia.⁴¹ Tra il 1530 e il 1537 compare infine in tutti i più importanti organi che lavoravano all’istituzione e alla sopravvivenza del ducato fiorentino: fece parte della Balìa, fu provveditore delle fortezze, gonfaloniere, magistrato dei Consiglieri, membro del Consiglio dei Quarantotto.⁴² Alla morte del duca Alessandro, il suo potere si era consolidato a tal punto che gli fu proposta la guida della Signoria, offerta

³² ASFi, Signori e Collegi, Deliberazioni in forza di ordinaria autorità, 131, fol. 206v, 12 ottobre 1529; già in Pansini (nota 29), p. XIX.

³³ *Vita del cardinale di Firenze* (nota 3), fol. 4r, dove si legge che “aveva il maneggio di tutta la casa de’ Medici per la quale aveva patito assai nella guerra et assedio di Firenze e nella roba e nella persona perché era stato aggravato assai dalli dazi del popolo e quasi un anno intero stato prigioniero”.

³⁴ Varchi (nota 3), I, p. 652: “fu voluto ammazzare a un’ora di notte Ottaviano de’ Medici”.

³⁵ Caroline Elam, “Lorenzo de’ Medici’s Sculpture Garden”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVI (1992), pp. 41–84: 54–57. È proprio la Elam a dimostrare l’effettiva esistenza del giardino di Lorenzo, precedentemente messa in discussione da André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l’Humanisme platonicien*, Parigi 1982 (1959), p. 162, ed Ernst Gombrich, “The Early Medici as Patrons of Art”, in: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1966, pp. 35–57: 56sg., fino a essere considerato una completa invenzione da John Hale, *Florence and the Medici: The Pattern of Control*, Londra 1977, p. 59. Sul giardino di Lorenzo si veda anche Ludovico Borgo/Ann H. Sievers, “The Medici Gardens at San Marco”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIII (1989),

pp. 237–256, e, più di recente, Eliana Carrara, “Il periodo fiorentino fino al 1482: la formazione e il mondo culturale del giovane Leonardo”, in: *Leonardo da Vinci: l’architettura*, a cura di Francesco P. Di Teodoro et al., Roma 2022, pp. 21–38.

³⁶ Sul ruolo di Ottaviano in relazione alle feste nuziali tra Alessandro e Margherita si veda Lunarita Sterpetti, “I prodromi delle mostre: le feste nuziali di Alessandro e Cosimo I Medici come esperienze espositive cinquecentesche”, in: *Inside the Exhibition: temporalità, dispositivo, narrazione*, a cura di Gloria Antoni/Matteo Chirumbolo/Gianluca Petrone, Roma 2022, pp. 15–28.

³⁷ Braccianente (nota 4), p. 16; *Vita del cardinale di Firenze* (nota 3), fol. 4r.

³⁸ Roma, Archivio Medici Lancellotti, sezione 2, articolo 1, scatola 2, ins. 2, carte sciolte.

³⁹ Paolozzi Strozzi (nota 5), p. 181, afferma che egli fu tenuto a battesimo da Michelangelo in persona, probabilmente basandosi su Inghirami (nota 3), p. 377, che però non viene citato in nota.

⁴⁰ Mecatti (nota 3), II, p. 603; Nardi (nota 3), IX, p. 232.

⁴¹ ASFi, Miscellanea medicea, 300, fasc. 2, fol. 538r, 539r, 548r, 554r; già citati in Braccianente (nota 4), pp. 21sg.

⁴² Per un elenco dettagliato di tutte le cariche avute da Ottaviano du-

che, secondo la narrativa di Varchi, Ottaviano rifiutò in favore del nipote Cosimo.⁴³

La sua posizione alla corte del nuovo duca divenne però presto ambigua, e una certa insofferenza di Cosimo nei confronti di Ottaviano è avvertibile in campo artistico più che altrove. È Benvenuto Cellini a narrare un episodio significativo in tal senso: Ottaviano, particolarmente scontento delle nuove monete presentate dall'artista al Duca, avrebbe voluto che Cellini ne realizzasse di nuove. Cosimo si schierò però dalla parte dello scultore, contraddicendo il potente depositario.⁴⁴ Pur tenendo conto delle note antipatie di Cellini e della sua parziale affidabilità come fonte, non sembra trattarsi di una pura invenzione dell'artista; un atteggiamento simile del Duca si registra infatti anche in altre occasioni. Pochi mesi dopo essere arrivato al potere, Cosimo pretenderà da Ottaviano il *Ritratto di Leone X coi cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello (fig. 2); essendo senza dubbio una delle opere più importanti della sua collezione, Ottaviano chiese a Vasari una copia che potesse sostituire l'originale.⁴⁵ Mentre Margherita d'Austria, sposa di Alessandro, era stata accolta in casa di Ottaviano –

che pose progettazione e realizzazione degli apparati celebrativi sotto la direzione di Vasari, suo principale protetto – egli non ebbe alcun ruolo in occasione del matrimonio di Cosimo ed Eleonora di Toledo, e l'aretino fu l'unico tra gli artisti a non essere riconfermato; lo stesso avvenne per i lavori della villa di Castello.⁴⁶ Nonostante non mancasse chi gli raccomandava di affidarsi ai consigli di Ottaviano,⁴⁷ il Duca si mostrava di fatto sempre più intenzionato a distanziarsi da lui e dall'entourage del suo predecessore, per sposare una diversa concezione culturale e artistica, ben interpretata dal nuovo maggiordomo di corte, Pierfrancesco Riccio.⁴⁸ Ottaviano mantenne comunque molti dei suoi incarichi, come quello di paciere delle liti e ispettore dei grani di Livorno,⁴⁹ fu depositario di Cosimo fino alla sua morte e continuò ad accompagnarlo in alcuni dei suoi viaggi.⁵⁰ Il 28 maggio del 1546, “dopo lunghe infermità”,⁵¹ Ottaviano morì, lasciando la moglie Francesca Salviati e i tre figli ancora molto giovani.⁵² Il Duca gli riconobbe l'onore di un solenne funerale, celebrato il 2 giugno nella basilica di San Lorenzo, appositamente parata a lutto grazie a stoffe e stendardi funebri forniti dalla Parte Guelfa.⁵³

rante la sua carriera si rimanda al breve contributo di Pansini (nota 29), p. XIX, nota 60.

⁴³ Varchi (nota 3), XIV, p. 567.

⁴⁴ Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1954, pp. 281 e 301.

⁴⁵ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di Karl Frey/Hermann-Walther Frey, Monaco di B. 1923–1940, I, pp. 92–94, lettera di Giorgio Vasari in Arezzo a Ottaviano de' Medici in Firenze, 1537. L'opera viene menzionata anche nelle *Ricordanze*: Giorgio Vasari, *Il libro delle Ricordanze*, a cura di Alessandro Del Vita, Arezzo 1929, pp. 34sg. Sulla copia, identificata con quella oggi conservata a Holkham Hall, si veda Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2021, pp. 26sg.; Carla Mazzarelli, *Dipingere in copia: da Roma all'Europa (1750–1870)*, Roma 2018, I, pp. 21–26; Arnold Nesselrath, in: *Hochrenaissance im Vatikan 1503–1534: Kunst und Kultur im Rom der Päpste I*, cat. della mostra Bonn 1998/99, a cura di Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 441–443, no. 22, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Cfr. Agosti (nota 45), p. 25: già la studiosa è convinta che l'esclusione da parte di Cosimo sia dovuta al fatto che considerava Vasari un “creato” di Alessandro. Sulla villa di Castello: Gabriele Capecchi, *Ipotesi su Castello: l'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538–1550)*, Firenze 2017.

⁴⁷ Pietro Aretino, *Lettere: il primo e il secondo libro*, a cura di Francesco Flora/Alessandro Del Vita, Milano 1960 (Venezia 1538–1542), pp. 147–149; Pietro Aretino in Venezia a Cosimo I in Firenze, 5 maggio 1537, già citata in Braccianti (nota 4), p. 23 e nota 192.

⁴⁸ Sulla figura di Riccio si veda Gigliola Fragnito, *Un pratese alla corte di Cosimo I: riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, Prato 1986, pp. 32–83; Alessandro Cecchi, “Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII (1998), pp. 115–143.

⁴⁹ Pansini (nota 29), pp. XIX–XXI; Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 155–167.

⁵⁰ Nicoletta Baldini, “La famiglia Medici ad Arezzo, dal soggiorno di papa Leone X alle visite del duca Alessandro e a quelle di Cosimo I e della consorte Eleonora di Toledo; cerimonie, apparati, artisti e poeti”, in: *Annali aretini*, XXVIII (2021), pp. 167–259: 239–241.

⁵¹ *Vita del cardinale di Firenze* (nota 3), fol. 16v.

⁵² Mecatti (nota 3), I, p. 191.

⁵³ Elizabeth Pilliod, *Pontormo at San Lorenzo: Art, History, Ritual. The Making and Meaning of a Lost Renaissance Masterpiece*, Turnhout 2022, p. 47.

2. La sepoltura di Ottaviano e la Pala della Signoria

Secondo quanto ricostruito da Serena Padovani, a decorare la cappella di famiglia che accolse le sue spoglie fu collocata, per stessa volontà di Ottaviano, la gigantesca Pala della Signoria di Fra Bartolomeo (fig. 3).⁵⁴ Iniziata nel 1510 su commissione del gonfaloniere della repubblica Pier Soderini, che l'aveva ordinata per l'altare della Sala del Gran Consiglio di Palazzo Vecchio, la pala non era ancora stata terminata nel 1517, alla morte di Fra Bartolomeo, e rimase nel convento di San Marco fino al 1529, quando fu finalmente collocata sull'altare della sala.⁵⁵ Secondo Padovani, Ottaviano avrebbe acquistato l'opera nel 1540, anno in cui Cosimo I scelse Palazzo Vecchio come sua dimora permanente, per collocarla poi sull'altare della sua cappella. Il dipinto si trovava effettivamente lì quando, nel 1690, Ferdinando di Cosimo III scrisse al priore di San Lorenzo per riaverla, volendola conservare nel suo appartamento in Palazzo Pitti.⁵⁶ Nel suo ultimo libro Elizabeth Pilliod ha invece dimostrato che il trasferimento della pala da Palazzo Vecchio a San Lorenzo avvenne per volontà di Cosimo I. Il Duca collocò l'opera sopra l'altare del coro dove rimase fino al 25 giugno 1545, quando fu spostata in sacrestia,⁵⁷ lì dove Vasari la ricorda nella prima edizione delle *Vite*, nel 1550.⁵⁸ La studiosa è convinta che la pala sia stata collocata nella cappella di Ottaviano da Cosimo stesso “sometime after the death of Ottaviano”, al più tardi alla fine degli anni

cinquanta del Cinquecento, quando la nuova sacrestia della basilica fu completata.⁵⁹

Il testamento inedito del figlio di Ottaviano, Bernardetto, datato 6 novembre 1554, in cui si danno precise disposizioni per la decorazione della cappella familiare, permette di datare con più precisione la collocazione della pala e, di conseguenza, di ipotizzare che tale spostamento non sia avvenuto per volontà di Cosimo.⁶⁰ Il progetto esposto da Bernardetto nel suo testamento, pubblicato in parte qui in appendice, prevedeva una sepoltura in marmo ornata di statue e un ciclo pittorico dedicato alle figure di “Ottaviano imperadore” e “santo Bernardo”, in omaggio al padre e al santo titolare della cappella, suo eponimo. Nulla dice invece della monumentale pala, di Sant'Anna e degli altri santi in essa rappresentati. È difficile supporre che l'opera fosse già *in loco* al momento in cui Bernardetto progettò dei lavori tanto radicali: la presenza di una pala che misura più di quattro metri per tre non poteva essere ignorata se nello spazio ridotto della cappella si dovevano realizzare una sepoltura aggettante e un doppio ciclo pittorico. La parete di fondo è infatti alta (dall'altare al concio di chiave dell'arco) circa 5,5 metri, e larga 3,6 metri; dunque, pur non contando la cornice, che invece era stata probabilmente già realizzata in quegli anni,⁶¹ pochissimo spazio sarebbe rimasto a disposizione per le pitture volute da Bernardetto. Se poi si considera la ridotta profondità della cappella, circa 1,2 metri, risulta evidente che

⁵⁴ Serena Padovani, in: *L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. della mostra Firenze 1996, a cura di eadem, Venezia 1996, pp. 99–103, no. 21. Per questa pala si veda inoltre Umberto Baldini/Roberto Monticcolo, “La Pala della Signoria di Fra Bartolomeo”, in: *Critica d'arte*, LIII (1988), pp. 22–30; Chris Fischer, *Fra Bartolomeo et son atelier: dessins et peintures des collections françaises*, cat. della mostra, Parigi 1994, pp. 96sg., con bibliografia precedente.

⁵⁵ Padovani (nota 54), p. 101.

⁵⁶ Christa Gardner von Teuffel, “The Altarpieces of San Lorenzo: Memorializing the Martyr or Accommodating the Parishioners?”, in: *San Lorenzo: A Florentine Church*, a cura di Robert W. Gaston/Louis A. Waldman,

Firenze 2017, pp. 184–243; 232, nota 171. Per la lettera si veda Domenico Moreni, *Continuazione delle memorie storiche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze [...]*, Firenze 1816, I, p. 118.

⁵⁷ Pilliod (nota 53), pp. 20–24.

⁵⁸ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni di 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, IV, p. 102.

⁵⁹ Pilliod (nota 53), p. 24.

⁶⁰ ASFi, Notarile Moderno, I4304, Notaio Mini, fol. 510r–512v; appendice, no. I.

⁶¹ Pilliod (nota 53), p. 24.



3 Fra Bartolomeo,
*Madonna col Bambino e
santi* (Pala della Signoria).
Firenze, Museo di San Marco



4 Fra Bartolomeo,
Assunzione della Vergine (Pala
dei Contemplanti). Già Berlino,
Kaiser-Friedrich-Museum

⁶² Sul progetto di rinnovamento della cappella e sul monumento funebre ordinato da Bernardetto si rimanda a studi dell'autrice ancora in corso.

⁶³ Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2634, filza di inventari della Sagrestia di San Lorenzo, fol. 128v; già citato in Gardner von Teuffel (nota 56), p. 222.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 186–188.

⁶⁵ Su Alessandro di Ottaviano si veda Matteo Sanfilippo, s.v. Leone XI, papa, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 523–527; sull'attività di cardinale e poi di arcivescovo a Firenze Arnaldo D'Addario,

anche la capacità delle pareti laterali era piuttosto limitata.⁶² Ciò non vuol dire che la cappella fosse disadorna: è infatti più plausibile che a quella data vi fosse ancora sull'altare la “tavola antica” con *San Giovanni* menzionata nell'inventario di sagrestia del 1507,⁶³ probabilmente simile a quelle pensate per gli altari delle cappelle nel progetto brunelleschiano, di cui l'*Annunciazione* di Filippo Lippi è illustre esempio ancora oggi *in situ*.⁶⁴

Se la Pala della Signoria nel 1550 era ancora in sagrestia e se nel 1554 Bernardetto ordinò un apparato decorativo che non la comprendeva, mi sembra evidente che la collocazione della pala nella cappella di famiglia non sia attribuibile né a Ottaviano né a Bernardetto. Vasari ci informa però che l'altro erede, il secondogenito Alessandro, condivideva con il padre un particolare interesse per la pittura di Fra Bartolomeo. In virtù di questa predilezione, Alessandro collocò la Pala dei Contemplanti (fig. 4), sempre di mano del pittore di San Marco, nella cappella del suo palazzo fiorentino.⁶⁵ La testimonianza vasariana su quest'opera è sotto diversi aspetti simile a quella sulla Pala della Signoria: anche in questo caso infatti la tavola, acquistata da Ottaviano probabilmente intorno alla metà degli anni trenta del Cinquecento,⁶⁶ viene collocata sull'altare della cappella palatina solamente nel 1568,⁶⁷ mentre nella prima edizione delle *Vite*, comunque successiva alla morte di Ottaviano, risulta ancora genericamente conservata in casa.⁶⁸

È insomma probabile che Alessandro si sia occupato, oltre che della cappella privata, anche di quella familiare in San Lorenzo e che non abbia

Aspetti della Controriforma a Firenze, Roma 1972, pp. 177–327. Da ricordare che Alessandro, figlio di Ottaviano e di Francesca Salviati, sorella di Maria Salviati, era cugino diretto di Cosimo I.

⁶⁶ L'opera è poi andata perduta durante l'incendio del Flakturm Friedrichshain di Berlino, il 6 maggio 1945. A tal proposito Christopher Norris, “The Disaster at Flakturm Friedrichshain: A Chronicle and List of Paintings”, in: *The Burlington Magazine*, XCIV (1952), pp. 337–346.

⁶⁷ Vasari (nota 58), IV, p. 101.

⁶⁸ *Ibidem*.

esitato a collocarvi quell'opera tanto importante quanto monumentale, rimasta per oltre trent'anni in sagrestia. Il progetto del fratello non fu infatti mai realizzato, mentre la distanza col periodo repubblicano e l'introduzione della dottrina controriformata avevano sopito il valore politico dell'opera, facendo riemergere quello votivo e sacrale.⁶⁹ Nel 1567, dopo la morte della madre Francesca, Alessandro prese gli ordini e si trasferì nei pressi di Firenze:⁷⁰ fu forse proprio in questo giro di anni che il futuro papa decise e ordinò il riarredo delle due cappelle, entrambe destinate ad accogliere una pittura di Fra Bartolomeo.

3. Ottaviano de' Medici e Giorgio Vasari: l'eredità e la memoria

Tra il 1539 e il 1540 Vasari dipinse per il refettorio del monastero bolognese di San Michele in Bosco la grande *Cena di san Gregorio Magno* (fig. 1, 5); lì, oltre a rappresentare il banchetto che quotidianamente Gregorio offriva a dodici mendicanti in memoria dell'Ultima Cena, Vasari inserì anche alcuni ritratti medicei: è infatti lui stesso a ricordare, nelle *Vite*, di aver effigiato “fra coloro che servono a tavola [i] poveri, [...] alcuni frati miei domestici di quel convento”,⁷¹ a essi Vasari aggiunse anche Clemente VII, nel ruolo di Gregorio Magno, e il nipote Alessandro de' Medici in piedi alle sue spalle, mentre Beatrice Paolozzi Strozzi ha riconosciuto Ottaviano nella figura dietro a Clemente e Alessandro.⁷² La realizzazione di Vasari è singolare sotto diversi aspetti: in primo luogo perché scelse Bologna, e il refettorio di un mo-



5 Giorgio Vasari,
*Cena di san Gregorio
Magno*. Bologna,
Pinacoteca Nazionale

⁶⁹ Sulla ricezione medicea dei precetti controriformati D'Addario (nota 65), pp. 107–157; sul culto di sant'Anna a Firenze: Anita Valentini, “Genesi ed evoluzione dell'immagine di Sant'Anna a Firenze”, in: *Sant'Anna dei Fiorentini: storia, fede, arte, tradizione*, a cura di eadem, Firenze 2003, pp. 103–134: 103–129; sulla riappropriazione medicea dell'iconografia in chiave politica: Roger J. Crum/David G. Wilkins, “In the Defense of Florentine Republicanism, Saint Anne and Florentine Art, 1343–1575”, in: *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*, a cura di Kathleen Ashley/Pamela Sheingorn, Athens, Ga./Londra 1990, pp. 131–168: 152–158.

⁷⁰ Sanfilippo (nota 65), p. 523.

⁷¹ Vasari (nota 58), VI, p. 378.

⁷² Paolozzi Strozzi (nota 5), p. 173. L'informazione non è ulteriormente circostanziata dalla studiosa ma è confermata dal confronto con i ritratti di Ottaviano presenti nel *Trionfo di Cosimo a Montemurlo* e nella *Elezione di Cosimo de' Medici a duca di Firenze* di Palazzo Vecchio, ricordati da Vasari nei suoi *Ragionamenti* (Giorgio Vasari, *Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte*, a cura di Carlo L. Ragghianti, Firenze 1949, pp. 212sg.). Per i dipinti di Palazzo Vecchio: Allegri/Cecchi (nota 15), pp. 146.

nastero, per una così scoperta celebrazione medicea; in seconda battuta per la selezione delle figure ritratte. Invece del duca Cosimo I, che proprio in quegli anni stava consolidando il suo potere, Vasari inserì Alessandro e Clemente, entrambi scomparsi ormai da qualche anno; tra i Medici rappresentati, l'unico ancora in vita era Ottaviano, che fu, probabilmente, anche mediatore per il finanziamento dell'impresa.⁷³ Date la sua presenza nell'opera, l'amicizia con l'artista e una possibile citazione nel dipinto del *Ritratto di Leone X* di Raffaello,⁷⁴ conservato in casa di Ottaviano, è probabile che Vasari abbia inserito una tale celebrazione di un passato ormai concluso proprio in dialogo con Ottaviano, ovvero con colui che più di tutti aveva ragione di rimpiangere quella stagione della storia familiare.⁷⁵

La tavola bolognese è solo una delle tante testimonianze del rapporto molto stretto che vi fu tra Ottaviano e Vasari. È proprio a partire da questa vicinanza che si deve riconsiderare il ritratto che, nelle *Vite*, l'aretino avrebbe fatto di Ottaviano, contribuendo in modo determinante alla creazione della memoria del suo primo protettore. Il ruolo di Ottaviano nel percorso dell'aretino fu cruciale, nonostante molto poco sia stato scritto in proposito. Luogo d'incontro tra i due fu la villa medicea di Poggio a Caiano dove, tra il 1524 e il 1525, come detto, Clemente aveva fatto trasferire i nipoti, affidandoli alla tutela di Ottaviano e del cardinale Passerini. La grande villa era stata scelta dal papa sia per la sua importanza strategica dal punto di vista politico, sia per il suo valore di *exemplum* dell'arte medicea, ed era il luogo ideale per

l'elaborato progetto educativo che doveva preparare i giovani al futuro che li attendeva.⁷⁶ Nel 1524 anche Vasari, ancora tredicenne ma già piuttosto istruito, fu introdotto dal padre a Passerini,⁷⁷ nella speranza che il cardinale lo portasse con sé a Firenze, dandogli la possibilità di proseguire gli studi con Pierio Valeriano, che proprio in quegli anni era precettore dei due cugini Medici.⁷⁸ I progetti paterni per il giovane sarebbero stati più che realizzati: solo un anno dopo infatti, nel 1525, Giorgio divenne compagno di studi dei Medici, trascorrendo "ogni giorno due ore con Ippolito e Alessandro de' Medici sotto il Pierio, lor maestro e valentuomo".⁷⁹ È dunque a questi anni che va fatta risalire anche la conoscenza tra Vasari e Ottaviano, colui che lo avrebbe aiutato a entrare alle corti di Ippolito e Alessandro e che gli avrebbe commissionato molte e importanti opere.

Il rapporto tra i due si consolidò in alcuni momenti fondamentali. Il primo è quello in cui Vasari, "fanciullo e creatura di Messer Ottaviano", assistette, in casa di quest'ultimo, alla realizzazione della copia del *Ritratto di Leone X* di Raffaello da parte di Andrea del Sarto intorno al 1525.⁸⁰ La familiarità che Ottaviano aveva con Andrea, nonché la conoscenza diretta che Vasari fece del pittore e della sua arte furono concause dell'avvicinamento dell'aretino alla sua bottega. Già Barbara Agosti ha infatti messo in discussione il racconto dello stesso Vasari che, nella Giuntina, attribuisce a Michelangelo il merito di averlo introdotto alla bottega di Andrea. All'ipotesi della studiosa, ovvero che sia stato invece Passerini, che in quel frangente aveva commissionato ad Andrea

⁷³ Come riportato da Vasari (nota 58), V, pp. 287–289, fu un amico di Ottaviano, il banchiere bolognese "Dattero Ebreo", a fornire quanto necessario per "ingessare" le tavole. Per quanto riguarda il ruolo che Ottaviano ebbe nella realizzazione della pala e al suo significato si veda Lunarita Sterpetti, "Ottaviano de' Medici e la cena di San Gregorio Magno in San Michele in Bosco a Bologna: il significato dei ritratti medicei", in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, LXXVIII (2023), pp. 233–241.

⁷⁴ Agosti (nota 45), pp. 38–40.

⁷⁵ Si veda in proposito Sterpetti (nota 73).

⁷⁶ Rebecchini (nota 27), pp. 27–32.

⁷⁷ Agosti (nota 45), p. II.

⁷⁸ Non è certa la data in cui Valeriano ricevette ufficialmente l'incarico. Per le diverse ipotesi Rebecchini (nota 27), p. 27, nota 35.

⁷⁹ Vasari (nota 58), V, p. 727.

⁸⁰ *Ibidem*, IV, pp. 378sg.

l'Assunzione della Vergine per Cortona,⁸¹ si deve aggiungere anche la possibilità che parte del merito fosse di Ottaviano.

La seconda fase di consolidamento va individuata nel periodo che Vasari trascorse presso la corte romana di Ippolito. Questi, ordinato cardinale dallo zio nel 1529, aveva riunito intorno a sé intellettuali e artisti, con l'intenzione di rendere la sua corte quella di un grande principe. Sull'importanza dell'esperienza di Vasari con Ippolito ha scritto Rebecchini che ha inserito il nome di Ottaviano all'interno di quel gruppo di interlocutori – composto dal padre Antonio, da Niccolò Vespucci e da Silvio Passerini – che permise a Vasari di ottenere un posto alla corte del Cardinale.⁸² Il ruolo avuto da Ottaviano in questa fase emerge effettivamente in una lettera risalente ai mesi romani, e più esattamente al 13 giugno 1532, in cui Vasari gli scrive dichiarandosi debitore nei suoi confronti e promettendo di averlo come unica “guida” e “padre” non appena fosse rientrato a Firenze.⁸³ A questa data Ottaviano non è poi solamente un riferimento dal punto di vista politico, qualcuno a cui raccomandarsi per avere un quadro del complesso assetto delle corti medicee del momento, ma comincia a essere per Vasari anche un valido interlocutore dal punto di vista artistico: è a lui che l'aretino descrive una delle poche invenzioni concepite per Ippolito, un “Hipocrate philosopho” richiesto da Clemente VII per il nipote, oggi perduto ma dettagliatamente descritto nella stessa lettera.⁸⁴

Già chiaramente individuato da Rebecchini è anche il ruolo strategico che Ottaviano ebbe nel trasferimento di Vasari, dopo soli sei mesi, dalla corte romana di Ippolito a quella fiorentina di Alessandro. La crescente instabilità personale e politica di Ippolito aveva portato Ottaviano, ormai una delle figure politicamente più vicine a Clemente VII, a vedere chiaramente lo spostamento del baricentro del potere mediceo su Alessandro, nel mentre rientrato a Firenze e in procinto di diventare il primo duca di Firenze grazie all'appoggio imperiale di Carlo V.⁸⁵ Se per i primi due anni del suo soggiorno a Firenze Vasari visse una situazione ambigua, lavorando di fatto per Alessandro pur essendo ancora tra gli artisti stipendiati da Ippolito, è nell'estate del 1533 che entrò ufficialmente a servizio del Duca, ottenendo per sé un salario di sei ducati al mese e vitto e alloggio presso il convento dei Servi.⁸⁶

Nonostante si consideri Vasari come un artista principalmente legato alla fase cosimiana della storia medicea,⁸⁷ la vicinanza con Ottaviano lo rese in realtà uno dei principali protagonisti della cultura figurativa anche nei primi anni del ducato mediceo. Per volere di Clemente VII, Alessandro era stato affiancato proprio da Ottaviano, che si occupò di mostrargli la strada per costruire l'immagine del nuovo potere sulla base della continuità dinastica e dei valori medicei, gli stessi che Ottaviano aveva attivamente appreso nella Firenze leonina e nel cantiere della villa di Poggio a Caiano.

⁸¹ Agosti (nota 45), p. 12.

⁸² Guido Rebecchini, “La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici”, in: *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno Firenze 2012, a cura di Barbara Agosti/Silvia Ginzburg/Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 13–27.

⁸³ *Der literarische Nachlass* (nota 45), pp. 7–10.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁵ Rebecchini (nota 9). Si veda a tal proposito anche Kenneth Gouwens, *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, Ashgate 2005, pp. 3–14 e 29–40.

⁸⁶ Rebecchini (nota 9), pp. 182sg. Di parere diverso Michael Plaisance,

“Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia”, in: *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova/Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 17–42. Sull'argomento anche Alessandro Cecchi, “Giorgio Vasari al servizio del duca Alessandro de' Medici”, in: *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno Arezzo 2003, a cura di Maddalena Spagnolo/Paola Torriti, Montepulciano 2004, pp. 27–36.

⁸⁷ Sugli anni di Vasari presso Cosimo si veda Roberta Bartoli, “Dentro la corte (1537–1560): artisti e letterati”, in: *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cat. della mostra, a cura di Claudia Conforti *et al.*, Firenze 2011, pp. 46–55; Valentina Conticelli, “Giorgio Vasari al servizio del duca (1554–1574): breve profilo”, *ibidem*, pp. 30–39.

Mentre fin dai primi anni del suo governo le energie del Duca si concentrarono sulla costruzione della Fortezza da Basso, e dunque sulla fortificazione militare della città,⁸⁸ Ottaviano si occupò invece del Duca di orientare la politica artistica della corte: fu lui che commissionò a Vasari opere ufficiali ricche di richiami simbolici come il *Ritratto del duca Alessandro in armi* degli Uffizi (fig. 6),⁸⁹ mentre Alessandro ordinava ritratti dal carattere personale e intimo come quello di Pontormo per Taddea Malaspina oggi a Philadelphia.⁹⁰ Fu Ottaviano a suggerire di ridecorare Palazzo Medici, un luogo destinato a cambiare la sua funzione pubblica e privata, e ad affidare l'impresa a Vasari;⁹¹ fu ancora lui a incaricarlo di progettare gli apparati per le nozze tra Alessandro e Margherita (1536), momento fondamentale della vita ufficiale del Duca.⁹² Sarebbe stato sempre lui, infine, a costruire il progetto di una raccolta di ritratti che rappresentasse la *gens* medicea.

È infine necessario tenere a mente il legame tra Ottaviano e Vasari anche per comprendere l'allontanamento dell'aretino dalla corte di Cosimo nei primissimi anni del suo governo. Nonostante si sia spesso ripetuto che tale allontanamento fu dovuto alla mancanza di appoggio da parte di Ottaviano – che avrebbe improvvisamente preferito Pontormo a Vasari – è invece mia convinzione che

sia avvenuto esattamente l'opposto: ovvero che Vasari fu emarginato proprio perché troppo legato a Ottaviano e quindi ad Alessandro. Il ruolo di *image builder* che Ottaviano aveva assegnato all'aretino dovette infatti apparire particolarmente forte e preminente agli occhi del nuovo duca. Fu probabilmente proprio la volontà di creare una cesura con l'entourage di Alessandro, e con le strategie rappresentative che Ottaviano aveva costruito per lui tramite Vasari, a determinare la sfortuna dell'artista nei primi anni del ducato di Cosimo.

Tra i primi e più saldi punti di riferimento di Vasari al suo arrivo a Firenze, Ottaviano fu anche colui al quale l'aretino dedicò la sua ultima opera prima di lasciare la città. Nelle settimane che seguirono la morte del duca Alessandro, Vasari realizzò, come saluto, un'*Ultima Cena*.⁹³ Sarà proprio l'artista a dire, in una lettera, che come Cristo aveva cenato un'ultima volta con i suoi prima di morire, così lui dipingeva un'ultima volta per il suo protettore prima di lasciare la corte medicea.⁹⁴ Negli anni seguenti Ottaviano rimase uno degli interlocutori più importanti per l'artista. Fu a lui che Vasari esprime la sua frustrazione per le difficoltà incontrate durante quella che Barbara Agosti ha definito la “stagione dei viaggi”, e fu spesso per lui che fece le sporadiche visite fiorentine di quegli anni,⁹⁵ come quella del 1538, dedicata a soddisfa-

⁸⁸ Giuseppina Carla Romby, “Architetti e ingegneri militari nella città-della di Alessandro de' Medici: Nanni Unghero, Pier Francesco da Viterbo, Aristotile da Sangallo”, in: *Storia dell'urbanistica*, 3ª s., XXVIII (2009), pp. 103–112.

⁸⁹ Liana De Girolami Cheney, “Giorgio Vasari and Niccolò Machiavelli's Medicean Emblems of War and Peace in the Portrait of Duke Alessandro de' Medici”, in: *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe*, a cura di Pia Cuneo, Leida et al. 2002, pp. 107–130; Donatella Fratini, in: *Pregio e bellezza: cammei e intagli dei Medici*, cat. della mostra Firenze 2010, a cura di Riccardo Gennaioli, Livorno 2010, pp. 168sg., no. 64, con bibliografia precedente.

⁹⁰ Sul ritratto cfr. Linda Wolk-Simon, in: *The Medici: Portraits and Politics 1512–1570*, cat. della mostra, a cura di Keith Christiansen/Carlo Falciani, New York 2021, pp. 115–118, no. 14, con bibliografia precedente.

⁹¹ *Der literarische Nachlass* (nota 45), I, pp. 29–33; Vasari (nota 45), p. 23.

⁹² Agosti (nota 45), pp. 21sg.

⁹³ Di quest'opera rimane, probabilmente, solamente un disegno preparatorio, oggi conservato al Museo del Louvre di Parigi. Già ricondotto alla prima fase della produzione vasariana da Catherine Monbeig-Goguel, viene riconosciuto come preparatorio per l'*Ultima Cena* di Ottaviano da Florian Härb: Catherine Monbeig-Goguel, *Vasari et son temps: maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, Parigi 1972 (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens), p. 195, no. 284; Florian Härb, “Modes and Models in Vasari's Early Drawing Oeuvre”, in: *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, a cura di Philip Jacks, Cambridge 1998, pp. 83–110: 91. Si veda anche, più di recente, *idem*, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511–1574)*, Roma 2015, p. 170, no. 31.

⁹⁴ *Der literarische Nachlass* (nota 45), I, p. 75–78, lettera di Giorgio Vasari in Firenze a Don Antonio Vasari in Arezzo, 9 o 10 gennaio 1537.

⁹⁵ Agosti (nota 45), pp. 24–31 e 38–56, con bibliografia precedente.



6 Giorgio Vasari,
*Ritratto di Alessandro
de' Medici*. Firenze,
Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue
e delle Pitture

re la richiesta di Ottaviano di una copia del *Ritratto di Leone X*. Tra il 1538 e il 1539 Vasari gli scrisse da Roma la lunga lettera sulla “risoluzione della pazzia”, dove le parole dure dell’aretino, tanto cariche di risentimento da sfiorare l’invettiva, sembrano essere accusatorie anche nei confronti di Ottaviano.⁹⁶ L’anno successivo Vasari passò per Bologna e, prima di rimettersi in viaggio verso il nord della penisola, sostò di nuovo a Firenze, dove alloggiò presso Otta-

viano: fu lì che nel 1541 dipinse ancora per lui e per i suoi amici, in particolare per Francesco di Andrea Rucellai e Francesco Leoni.⁹⁷ Nel 1545 Ottaviano sostenne nuovamente Vasari che, nel mentre, aveva inaugurato la sua esperienza napoletana: lo raccomandò a Don Pietro di Toledo che avrebbe affidato a Vasari “una loggia lavorata di stuchi a figure, ornamenti, grottesche, fogliami e colorita piena di storie lavorate in fresco”.⁹⁸ Nonostante l’arrivo di Cosimo

⁹⁶ *Der literarische Nachlass* (nota 45), I, pp. 97–99.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 104–107, 133sg.

⁹⁸ Vasari (nota 45), p. 48. Per il soggiorno napoletano si veda Andrea Zezza, “Per Vasari a Napoli”, in: *Giorgio Vasari* (nota 82), pp. 147–165.

avesse cambiato la sua condizione, riducendone il potere, Ottaviano continuò dunque, fino alla sua morte, a sostenere Vasari, contribuendo alla formazione di una rete di contatti le cui maglie si irrobustirono col tempo e nella quale spiccano i nomi di Pietro Aretino, Bindo Altoviti, Francesco Rucellai, Francesco Leoni, Paolo Giovio e, probabilmente, Vincenzio Borghini.⁹⁹

Le parole di elogio con cui nella prima edizione delle *Vite* Vasari si dice “infinitamente tenuto alle felici ossa del magnifico Ottaviano de’ Medici, dal quale io fui sostenuto, amato e difeso”,¹⁰⁰ risultano quindi perfettamente coerenti. Allo stesso tempo, però, pur definendo Ottaviano “amico e amorevole a tutti gli artefici delle nostre arti”,¹⁰¹ Vasari parla spesso solo sinteticamente delle sue committenze e omette molte informazioni sulla casa e su come essa fosse decorata. Inoltre, molti degli incarichi svolti da Vasari per la famiglia di Ottaviano non compaiono tra le pagine della seconda edizione delle *Vite*, rimanendo rintracciabili solamente attraverso quanto annotato nelle *Ricordanze*.¹⁰² Nel caso già ricordato della *Cena di san Gregorio Magno*, infine, Vasari ‘dimentica’ di citare, tra tutti i ritratti presenti nell’opera, proprio quello di Ottaviano.

Eppure, la dimora del Medici, oltre a essere ben nota a Firenze, come testimonia la lettera di Doni, era stata anche un luogo fondamentale della prima fase fiorentina di Vasari. Egli l’aveva spesso frequentata durante i molti anni in cui Ottaviano era stato il suo principale punto di riferimento: quando dipinse il ritratto di Lorenzo il Magnifico come pendant per quello di Cosimo il Vecchio;¹⁰³ quando realizzò

gli apparati per le nozze di Alessandro e Margherita; quando Ottaviano lo richiamò a Firenze per la già citata copia del *Ritratto di Leone X* di Raffaello e infine nello stesso anno della morte del suo protettore, quando Vasari si accordò lì con Giovan Maria Benintendi per il pagamento di un *Cenacolo* per le monache delle Murate.¹⁰⁴ Dalle *Ricordanze* emerge che egli continuò a lavorare per gli eredi anche dopo la scomparsa del committente: nel 1547 Vasari dipinse una “testa di Cristo” per Alessandro e una “Nostra donna” per Costanza della Gherardesca,¹⁰⁵ mentre nel 1549 fu ancora impegnato a dipingere per Bernardetto.¹⁰⁶ Nel 1553 l’artista scrisse inoltre a Francesca Salviati una lettera molto accorata per la morte di suo zio, il cardinal Salviati,¹⁰⁷ mentre solo un anno dopo donò a Costanza una *Natività* oggi impossibile da rintracciare.¹⁰⁸ Un dato piuttosto significativo è che egli sapeva anche dei debiti che Ottaviano aveva alla sua morte: nel 1550 sarà Antonio Gimignani, esecutore testamentario di Ottaviano, a pagare a Vasari un dipinto eseguito per Bindo Altoviti, a cui Ottaviano doveva un’importante somma.¹⁰⁹ Oltre a essere consapevole che Cosimo aveva negato a Ottaviano un ruolo preminente in materia artistica, l’aretino era dunque anche al corrente della situazione patrimoniale della famiglia e, probabilmente, della presenza di importanti debiti nei confronti del Duca.

Tale realtà patrimoniale, nota ma finora non considerata soprattutto nelle sue possibili conseguenze,¹¹⁰ può essere meglio compresa attraverso due documenti inediti: il primo, conservato nella Guardaroba medicea e pubblicato qui in appendice, è co-

⁹⁹ Agosti (nota 45), pp. 24–31. Una prima ricostruzione dei rapporti epistolari tra Ottaviano e queste personalità è in Braccianti (nota 4), pp. 22–26.

¹⁰⁰ Vasari (nota 58), I, p. 2.

¹⁰¹ *Ibidem*, IV, p. 372.

¹⁰² Per queste committenze si veda sotto, soprattutto le note 104–107.

¹⁰³ Vasari (nota 45), p. 22; *idem* (nota 58), V, p. 318.

¹⁰⁴ *Idem* (nota 45), p. 56.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 57sg.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 64sg.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 379sg.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹¹⁰ Giovanni Vittorio Parigino, *Il tesoro del principe: funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1999, p. 80.

¹¹¹ ASFi, Guardaroba medicea, 14I, fol. 4v, e appendice, no. 2. Una som-

stituito da una carta risalente al 1568 e inventariata sotto il nome di Alessandro, anche se in realtà riguarda Bernardetto, il primogenito. Da esso emerge che Ottaviano era responsabile della mancanza dalle casse dello Stato di ben 14 893 fiorini.¹¹¹ La cifra era stata richiesta da Cosimo ai due eredi, che avevano già versato due rate per un totale di 800 fiorini. Bernardetto provvedeva quindi in quel momento al saldo della sua metà, alienando alcuni suoi beni. Allo stesso anno risale anche il secondo documento che, se pur di natura diversa, conferma quanto riportato nel primo. Esso è relativo a una commenda della Religione di Santo Stefano istituita da Alessandro, sempre a risarcimento del debito paterno.¹¹² Dalle due carte sembra dunque emergere che durante il periodo in cui Ottaviano fu amministratore delle casse del ducato da esse venne a mancare una somma ingente, documentata al momento della revisione preliminare all'assunzione del nuovo incarico da parte del successore. Anche se non è possibile stabilirlo con certezza, quella di Ottaviano può essere considerata un'appropriazione indebita: è infatti probabile che egli si facesse dei 'prestiti' dalle casse cosimiane, utili non solo a soddisfare la sua passione per le arti ma anche quel suo lato "avido di ricchezze" di cui avrebbe parlato più tardi Francesco Inghirami.¹¹³ Alcune carte d'archivio testimoniano infatti non solo la presenza di un gran numero di beni immobili comprati da Ottaviano,¹¹⁴ ma anche il malcontento della moglie Francesca riguardo la gestione del patrimonio familiare da parte di Ottaviano.¹¹⁵

Secondo i documenti attualmente noti, Cosimo seppe solamente dopo la morte di Ottaviano dell'esi-

stenza di tale debito; tuttavia è più che plausibile che egli conoscesse bene questo aspetto della personalità del suo depositario. In ogni caso, i problemi patrimoniali e il profondo cambiamento politico seguito al consolidamento del potere di Cosimo potrebbero aver influito in duplice modo sulla memoria di Ottaviano, contribuendo alla sua esclusione dal gruppo delle figure più note della storia medicea cinquecentesca: in primo luogo, potrebbe averlo condotto alla scelta di non redigere testamento, rendendo di fatto muto l'archivio riguardo ai suoi beni e quindi anche alla sua collezione. Dalla lettura della sua pratica successoria, amministrata dalla Magistratura dei Pupilli negli anni che andarono dal 26 novembre 1546 al 15 febbraio 1549,¹¹⁶ si legge infatti che egli morì senza lasciare le sue ultime volontà né inventariare i propri beni. La gestione del patrimonio familiare fu affidata ad Antonio Gimignani, mentre i figli Bernardetto di 15 anni, Costanza di 11 e Alessandro di 10 accettarono l'eredità paterna. Alla moglie Francesca Salviati vennero lasciate le vesti, la possibilità di vivere in casa e il compito di accudire i figli ancora minori. La stessa pratica testimonia una situazione economica tutt'altro che florida, nonché la presenza di altri debiti contratti da Ottaviano e non sanati prima della morte.¹¹⁷ Per provvedere ai bisogni della famiglia, Gimignani chiese infatti 350 fiorini al Monte delle Graticole, ossia parte degli avanzi di tasse già versate sulle proprietà di Ottaviano,¹¹⁸ e di svincolare alcune somme di denaro di Bernardetto e Alessandro per pagare i debiti paterni nei confronti di importanti mercanti e banchieri fiorentini.¹¹⁹ La precaria condizione economica che

ma diversa, di poco minore, era già emersa da un documento citato in Parigino (nota 110), p. 80.

¹¹² ASFi, Archivio della Gherardesca, 162, fol. 1r-v.

¹¹³ Inghirami (nota 3), p. 377.

¹¹⁴ ASFi, Notarile Antecosimiano, notaio Raffaello Baldesi, 1239-1246, 1248-1262.

¹¹⁵ ASFi, Miscellanea medicea, 300, fasc. I, fol. 34r-v.

¹¹⁶ ASFi, Magistrato dei Pupilli, 9, fol. 26v, 56r, 81r, 190r; Braccante

(nota 4), p. 113, nota 162, che menziona però solo fol. 26v, riportandone unicamente l'affidamento dell'amministrazione del patrimonio ad Antonio Gimignani. Per il funzionamento del Magistrato dei Pupilli: *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, a cura di Paola Carucci/Antonio Dentoni-Litta/Vilma Piccioni Sparvoli, Roma 1981-1994, II, p. 81.

¹¹⁷ ASFi, Magistrato dei Pupilli, 9, fol. 26v.

¹¹⁸ *Ibidem*, fol. 56r.

¹¹⁹ *Ibidem*, fol. 81r e 190r.

emerge dai fogli considerati trova conferma in un manoscritto anonimo sulla vita del cardinale Alessandro conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma, dove si allude a contrasti tra i parenti materni di Bernardetto – figlio di Bartolomea Giugni – e Francesca Salviati.¹²⁰

Proprio questa vicenda potrebbe aver determinato una specifica cautela da parte di Vasari nel parlare del suo primissimo protettore e, in particolare, di tutto ciò che avrebbe potuto lasciar intendere la consapevolezza della sua situazione patrimoniale. Mentre Ottaviano fu notevolmente ridimensionato dall'ascesa di Cosimo, tanto che la sua memoria ne risultò evidentemente compromessa, Vasari sarebbe invece riuscito a entrare a pieno titolo tra gli artisti del Duca nel 1554. Il riavvicinamento alla corte fiorentina, già esplicitato da Vasari con la dedica della prima edizione delle *Vite* a Cosimo, era del tutto ultimato mentre redigeva la Giuntina.¹²¹ È probabile dunque che Vasari, pur senza negare mai l'importanza di Ottaviano – ancora ovviamente viva nella memoria di molti di coloro che collaborarono alla stesura delle *Vite* – avvertisse il bisogno di essere cauto nell'esprimere quali e quante informazioni erano a sua disposizione riguardo alla storia del Medici, soprattutto nei suoi aspetti patrimoniali: evitando di esplicitare le committenze ottenute anche dopo la morte di Ottaviano e rimanendo generico sul destino della sua dimora e della collezione, Vasari decise di tracciare un profilo frammentario di Ottaviano, incentrato sul suo carattere amorevole, sull'amicizia con gli artisti e sulla devozione alla famiglia. Cer-

cando di proteggere la propria immagine di artista di corte, evidentemente legata a quella di Ottaviano, Vasari si limitò a riportare gli aspetti positivi del suo protettore e tralasciò invece quelli più problematici, operando un processo di revisione osservabile anche in altri casi.¹²²

Anche sulle *Vite* sembra dunque pesare il programma culturale portato avanti da Cosimo I per creare il suo potere ducale: il progetto delle *Vite* divenne al momento della sua pubblicazione un'opera propriamente medicea, anche se così non era stata concepita fin dagli inizi.¹²³ La designazione degli artisti dell'Accademia del Disegno come unici proseguitori dell'eredità di Michelangelo, apice dell'intero percorso delle *Vite*, rendeva poi la seconda edizione non solo medicea ma propriamente cosimiana.¹²⁴ L'Accademia, infatti, fondata a Firenze nel 1563 da Vasari e Borghini con il patrocinio di Cosimo, nasceva con la chiara intenzione di formare una classe di artisti che rappresentasse la grandezza del ducato. Questa istituzione mostra meglio di ogni altro aspetto dell'operato del Duca la consapevolezza che egli ebbe della necessità dell'arte, degli artisti e del discorso su di essi nella formazione non solo dell'identità del suo potere nel presente, ma anche della narrazione che sarebbe sopravvissuta nel tempo.¹²⁵ Come coloro che fecero parte di questo grande progetto culturale sono rimasti parte integrante del mito del Rinascimento fiorentino, così fortemente radicato nei secoli, allo stesso modo la tiepida inclusione in esso avrebbe fatto di Ottaviano una figura marginale e, per alcuni aspetti, quasi dimenticata.

¹²⁰ *Vita del cardinale di Firenze* (nota 3), s.p.

¹²¹ Per un approfondimento riguardo alla questione della dedica delle *Vite*: Agosti (nota 45), pp. 79–91, con bibliografia precedente.

¹²² Cfr. Elizabeth Pilliod, "Representation, Misrepresentation, and Non-Representation: Vasari and His Competitors", in: *Vasari's Florence* (nota 93), pp. 30–52; su tali revisioni per motivi politici Paolo Simoncelli, "Incontri al Borgo, divagazioni politiche su Vasari, Rosso, Gherardi", in: *Archivio Storico Italiano*, CLXXII (2014), pp. 277–310, e *idem*, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530–1554*, I: 1530–1537, Mi-

lano 2006. Un procedimento analogo è notato anche da Rebecchini (nota 27), pp. 270sg., per quanto riguarda la figura di Ippolito de' Medici nelle *Vite*.

¹²³ Marco Ruffini, "The Lives without the Medici?", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, XX (2017), pp. 185–203.

¹²⁴ *Idem*, *Art without Author, the Death of Michelangelo and Vasari's Lives*, Berkeley 2004.

¹²⁵ Sull'Accademia del Disegno e gli obiettivi connessi con la sua fondazione si veda in part. Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and*

4. La collezione

Solo riconnettendo le informazioni disseminate nelle *Vite* e confrontandole poi con quanto presente nelle testimonianze non letterarie di Vasari è possibile ricostruire parte dell'aspetto e del significato della collezione di Ottaviano. Le prime a farne parte furono opere devozionali di Lorenzo di Credi e Fra Bartolomeo. All'iniziale interesse per i pittori di San Marco si affiancò poi quello per la pittura di Andrea del Sarto, Pontormo e Vasari. Poco di questo nucleo di opere religiose è oggi rintracciabile: un "tondo di una nostra donna" di Lorenzo di Credi è identificabile solo in via ipotetica con quello conservato presso gli Staatliche Museen di Berlino,¹²⁶ alla luce della sua cronologia tarda e della mancanza di San Giovanni. Delle opere di Fra Bartolomeo, dopo la distruzione della Pala dei Contemplanti nel 1945 solo una, la Pala della Signoria, è ancora oggi conservata. Non molto è noto nemmeno dei lavori di Andrea del Sarto, di cui sopravvive la *Sacra Famiglia Medici* oggi a Palazzo Pitti, realizzata per Ottaviano e da lui acquistata dopo la prigionia del 1529.¹²⁷ Nulla si sa invece del *San Giovanni Battista* e dei due grandi tondi ottenuti alla vendita dei beni di Carlo Ginori.¹²⁸ Mancano anche la "Nostra donna" e il "crocifisso" di Pontormo, che Ottaviano acquistò da Rossino muratore.¹²⁹ Impossibile, infine, stabilire con certezza quale delle repliche delle *Tentazioni di san Girolamo* di Vasari sia quella realizzata per Ottaviano.¹³⁰ La collezione comprendeva anche qualche sporadica apertura alla scultura, come dimostra la presenza di una copia della *Madonna Medici* di Michelangelo realizzata dal Tribolo, forse da rico-

noscere nell'esemplare in terracotta oggi conservato presso la Casa Buonarroti.¹³¹

Le informazioni su questo nucleo della collezione sono dunque troppo esigue per permettere una ricostruzione dei luoghi e delle modalità di conservazione; il fatto che Vasari menzioni alcune delle opere sacre di Ottaviano nella villa di Campi,¹³² costituisce tuttavia un punto di partenza per una riflessione in proposito. Acquistata dalla famiglia Spinelli nel 1534 con l'aiuto della moglie Francesca, la dimora era originariamente nota come Villa alla Marina ed era composta da una "casa da signore" con giardino e macchia d'alberi e una "casa da lavoratore" e terre.¹³³ Ottaviano e Francesca realizzarono importanti lavori di restauro e modifica, volti a rendere la villa una vera e propria residenza di campagna, composta di trenta stanze, un portico a colonne e una galleria esterna che comunicava con la fattoria. La villa era un luogo di ritiro concepito sul modello di ciò che Poggio a Caiano era stata per il Magnifico. È probabile dunque che Ottaviano conservasse lì le opere legate alla devozione personale, decidendo di separarle dai ritratti che, come si vedrà, avevano un carattere più ufficiale, nonché il ruolo di rappresentare e celebrare la famiglia e la sua storia.

Tra gli anni venti e gli anni quaranta del Cinquecento, parallelamente alla sua attività di amministratore, tutore e consigliere culturale per la famiglia, Ottaviano raccolse infatti nella sua dimora le effigi dei più illustri membri della famiglia: da Cosimo il Vecchio fino ad Alessandro e Ippolito, unendo per la prima volta in un solo insieme alcuni dei più alti

the Early Modern State: The Discipline of Disegno, Cambridge 2000, pp. 23–59; Carlotta Paltrinieri, "Cosimo I, l'Accademia delle Arti del Disegno e il 'beneficio pubblico'", in: *Nel segno di Cosimo: viaggio intorno all'uomo che divenne primo Granduca di Toscana*, atti del convegno, a cura di Marzia Cantini, Firenze 2019, pp. 119–131; Elizabeth Cropper, "Vernacular Identities: The Accademia Fiorentina and the Poetics of Portraiture", in: *The Medici* (nota 90), pp. 48–78.

¹²⁶ Gigetta Dall'i Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milano 1966, p. 27.

¹²⁷ Alessandro Cecchi, in: *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti*

Reali: le scuole dell'Italia Centrale 1450–1530, a cura di Serena Padovani, Firenze *et al.* 2014, pp. 40–43, no. 5, con bibliografia precedente.

¹²⁸ Vasari (nota 58), IV, pp. 351sg.

¹²⁹ *Ibidem*, V, p. 328.

¹³⁰ *Idem* (nota 45), p. 36; Agosti (nota 45), p. 47; Bisceglia (nota 10), pp. 70sg.

¹³¹ Vasari (nota 58), V, pp. 281sg.

¹³² *Ibidem*, IV, p. 352.

¹³³ Giovanni Bacci/Carla Pieraccini, *Villa alla Marina (Villa Montalvo)*, Campi Bisenzio 1991, p. 15; Braccianti (nota 4), p. 134, nota 398.



7 Pontormo, *Ritratto di Cosimo il Vecchio*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

esempi della ritrattistica italiana cinquecentesca, dipinti da Raffaello, Pontormo, Tiziano e Vasari.

Nonostante anche questa parte della collezione sia stata considerata molto di rado, non sono mancati coloro che hanno individuato il carattere organico di questa sezione. Philippe Costamagna ha ipotizzato per primo, nella sua monografia su Pontormo, una vicinanza tra la raccolta di Ottaviano e quanto avreb-

be fatto più tardi Giovio nella sua villa sul Lago di Como.¹³⁴ Carlo Falciani ha invece ricondotto le scelte di Ottaviano alle implicazioni politiche insite nel suo ruolo all'interno della famiglia: i ritratti di Ippolito e Alessandro da lui commissionati a Pontormo dimostrerebbero, ad esempio, la volontà di rappresentare la vitalità della casata, impersonata dai cugini ancora giovanissimi, da contrapporre, idealmente, alle "immagini postume" dei padri defunti.¹³⁵

Il primo ritratto ad arrivare negli appartamenti di Ottaviano fu il *Ritratto di Cosimo il Vecchio* di Pontormo (fig. 7), oggi agli Uffizi.¹³⁶ Il quadro era stato commissionato da Leone X per tramite di Goro Gheri insieme a quello di Piero de' Medici; di quest'ultimo, mai terminato, rimane oggi solamente un disegno conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi che mostra Piero in posa speculare a quella di Cosimo (fig. 8). Eseguita nel 1519 in casa di Ottaviano, l'effigie del capostipite si trovava ancora lì tra il 1533 e il 1534, al momento in cui Ottaviano chiamò Vasari a eseguire il *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* (fig. 9) come suo pendant.¹³⁷ Alla metà degli anni venti il Medici entrò in possesso anche del *Ritratto di Leone X* di Raffaello, oggi agli Uffizi (fig. 2). La storia del ritratto è nota in quasi tutti i suoi aspetti:¹³⁸ la prima menzione risale al settembre 1518 quando Goro Gheri avvisò, attraverso due lettere, che il quadro era in viaggio verso Firenze, dove arrivò tra il 5 e il 6 settembre dello stesso anno. Inizialmente conservato in Palazzo Medici, fu poi trasferito in casa di Ottaviano per essere copiato da Andrea del Sarto, e lì rimase fino al 1537, anno in cui Vasari ne eseguì un'ulteriore copia per Ottaviano, ordinata al momento in cui il quadro passò dalla sua raccolta personale alle

¹³⁴ Philippe Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994, p. 297.

¹³⁵ Carlo Falciani, *Pontormo: disegni degli Uffizi*, cat. della mostra, Firenze 1996, pp. 81sg., ni. VI.Isg.

¹³⁶ Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, Firenze 1981–1987, I, p. 390, no. 15; Cox-Rearick (nota 6), pp. 41–49; Costamagna (nota 134), pp. 42, 150–152, no. 33; Nicolai Rubinstein, "Firenze tra

repubblica e principato e i ritratti dei Medici del Pontormo", in: *Pontormo e Rosso*, atti del convegno Empoli/Volterra 1994, a cura di Roberto P. Ciardi/Antonio Natali, Venezia 1996, pp. 18–25.

¹³⁷ Vasari (nota 45), p. 22; *idem* (nota 58), V, p. 318; Costamagna (nota 134), p. 150.

¹³⁸ Richard Sherr, "A New Document Concerning Raphael's Portrait



8 Pontormo, *Ritratto di Piero de' Medici (?)*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 440 F



9 Giorgio Vasari, *Ritratto di Lorenzo il Magnifico*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

collezioni ducali di Cosimo I.¹³⁹ Quando Andrea del Sarto copiò il *Ritratto di Leone X*, Ottaviano gli chiese di trarre da esso anche un ritratto di Giulio de' Medici,¹⁴⁰ secondo Carlo Falciani oggi riconoscibile nel dipinto conservato presso la Collezione Intesa Sanpaolo.¹⁴¹ Ottaviano fu particolarmente attivo anche nel far rappresentare Giulio quando ormai era divenuto papa Clemente. Vasari ricorda infatti che fece rea-

lizzare a Giuliano Bugiardini un ritratto del Pontefice dove compare Niccolò della Magna in piedi.¹⁴² Il dipinto non è stato rintracciato, ma Laura Pagnotta ha identificato una copia nell'ufficio dell'Economato della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Firenze.¹⁴³ Bugiardini si servì di un modello di Sebastiano del Piombo inviato a Firenze per intercessione di Michelangelo e riconosciuto da Michael Hirst in

of Leo X", in: *The Burlington Magazine*, CXXV (1983), pp. 31sg.; John K. G. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources, 1543–1602*, Roma 2003, I, pp. 363–368; Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings*, III: *The Roman Portraits, ca. 1508–1520*, Landshut 2008, pp. 162–167; Tom Henry/Paul Joannides, "Raphael and His Workshop between 1513 and 1525: 'Per la mano di maestro Raffaello e joanne Francesco e Giulio sui discepoli'", in: *Late Raphael*, cat. della mostra Madrid/Parigi 2012/13, a cura di *idem*, Parigi 2012, pp. 17–85: 65sg.; Francesco P. Di Teodoro, in: *Nello splendore mediceo: papa Leone X e Firenze*, cat. della mostra Firenze 2013, a cura di Nicoletta Baldini/Monica Bietti, Livorno 2013, pp. 478sg., no. 61; *idem*, in: *Raffaello 1520–1483*, cat. della mostra

Roma 2020, a cura di Marzia Faietti *et al.*, Milano 2020, pp. 250sg., no. V.I; Ciro Castelli *et al.*, "Il Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi", *ibidem*, pp. 501–511.

¹³⁹ Sulla copia del ritratto si veda sopra, nota 45.

¹⁴⁰ Shearman (nota 138), p. 328.

¹⁴¹ Carlo Falciani, "Una proposta per il *Ritratto del cardinal Giulio de' Medici* del Pontormo per il 'Rossino muratore'", in: *Aver disegno: studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di Lorenza Melli/Serena Padovani/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Firenze 2022, pp. 68–73.

¹⁴² Vasari (nota 58), V, pp. 281sg.

¹⁴³ Laura Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987, pp. 67–69, 219sg.



10 Battista Franco,
Ritratto di Clemente VII.
Glasgow, Pollok House

quello oggi conservato a Napoli.¹⁴⁴ A partire dall'opera di Sebastiano, che rappresentava solo "la testa" del pontefice, Ottaviano chiese a Bugiardini di ritrarre il papa seduto e a figura intera, allineando la composizione alle scelte operate da Raffaello nel ritratto di Leone X e, prima ancora, di Giulio II.

Il ritratto di Clemente VII assiso e circondato da amici e collaboratori sul modello di quello di Leone X divenne punto di partenza per una tipologia che si

affer mò soprattutto negli anni di Alessandro e Cosimo I. Fu infatti sul finire del quarto decennio del Cinquecento, per le nozze di Cosimo con Eleonora di Toledo, che Battista Franco realizzò una copia-pastiche del ritratto di Raffaello ripresentando la struttura regnante-nipote, seppur in una versione in parte laica: al posto di Leone X vi era Clemente, invece di Giulio e del cardinal de' Rossi – nipoti di sangue e di acquisizione di Leone X – Alessandro e Ippolito, ovvero i nipoti di Clemente VII. Battista copiò "da uno [ritratto] di fra' Bastiano e da uno di Tiziano, papa Clemente et il cardinale Ippolito, e da un [ritratto] del Puntormo il duca Alessandro".¹⁴⁵ Da Pierfrancesco Giambullari apprendiamo inoltre che l'opera di Battista venne concepita per essere esposta, durante il banchetto, come pendant del *Ritratto di Leone X*;¹⁴⁶ è perciò ipotizzabile che la composizione fosse speculare a quella di Raffaello, in modo che Leone e Clemente si trovassero l'uno di fronte all'altro e che i due ritratti fossero di uguale misura. Risulta quindi convincente la proposta di Carl Strehlke, secondo cui a commissionare il ritratto fosse Ottaviano e che Battista lo realizzasse proprio in casa del collezionista, che aveva conosciuto in occasione delle feste nuziali per Alessandro e Margherita.¹⁴⁷ Difficile seguire invece l'ipotesi di Mario Lucco secondo cui il *Ritratto di Clemente VII* della Pollok House di Glasgow (fig. 10) sarebbe da ritenere l'unica parte oggi superstite del triplice ritratto di Battista. Le misure del presunto frammento non sono infatti compatibili, se si considera anche l'originaria presenza dei due nipoti, con quelle del *Leone X* di Raffaello. È possibile che Ottaviano tenesse per la sua collezione il ritratto del pontefice di Battista, mentre donasse quello in cui compariva anche Niccolò della Magna.

¹⁴⁴ Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, pp. III–III.

¹⁴⁵ Vasari (nota 58), V, p. 461. Sul ritratto si veda Carl Brandon Strehlke, "Pontormo, Alessandro de' Medici, and the Palazzo Pazzi", in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, LXXXI (1985), pp. 3–15; 14; Fabrizio Biferali/Massimo Firpo, *Battista Franco pittore "viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007, pp. 59–61.

¹⁴⁶ [Pierfrancesco Giambullari], *Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, & Intermedij, in quelle recitati*, Firenze 1539, p. 30. Sull'esposizione di questi ritratti durante le feste nuziali Rebecchini (nota 27), pp. 263–266; Sterpetti (nota 36).

¹⁴⁷ Strehlke (nota 145), p. 14.



11 Pontormo, *Ritratto di Ippolito de' Medici con il cane Rodon (?)*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 452 F



12 Pontormo, *Ritratto di Alessandro de' Medici (?)*. Lucca, Museo di Palazzo Mansi

Alla metà degli anni venti del Cinquecento risalgono invece i ritratti ordinati a Pontormo, ovvero quelli di Ippolito e Alessandro “ambi giovinetti”.¹⁴⁸ Del primo, in cui compariva anche il grande cane Rodon, rimane solo un disegno preparatorio oggi agli Uffizi (fig. 11), mentre il secondo è da riconoscere nel *Ritratto di giovinetto* di Palazzo Mansi a Lucca (fig. 12).¹⁴⁹ Alla metà degli anni trenta sono poi datate le opere

commissionate a Vasari: prima un ritratto perduto di Caterina de' Medici, poi quello di Alessandro come duca di Firenze (fig. 6) e, infine, quello di Lorenzo il Magnifico (fig. 9).¹⁵⁰ Questi ultimi databili agli anni tra il 1533 e il 1534. Dell'effigie di Caterina sappiamo che fu realizzata da Vasari nel 1533, ma non esiste, ad oggi, nessuna ipotesi relativa alla sua identificazione. Da un passo delle *Vite* possiamo però apprendere che

¹⁴⁸ Vasari (nota 58), V, p. 324.

¹⁴⁹ Costamagna (nota 134), pp. 213–215, no. 67, con bibliografia precedente; Antonio Geremicca, in: *Pontormo e Rosso Fiorentino* (nota 5), pp. 134sg.,

no. IV.I.4; Keith Christiansen, in: *The Medici* (nota 90), pp. 90sg., no. 4.

¹⁵⁰ Laura Corti, *Vasari: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, p. 14, no. 2; Umberto Baldini, *Giorgio Vasari: pittore*, Firenze 1994, pp. 12–14.



13 Bottega (?) di Raffaello, *Ritratto di Giuliano di Nemours*. New York, The Metropolitan Museum of Art



14 Raffaello, *Ritratto di Lorenzo di Urbino*. Collezione privata

l'opera era una copia di quella realizzata poco prima per farne dono a Enrico II e che Caterina appariva "giovane",¹⁵¹ mentre da una lettera di Vasari a Carlo Guasconi sappiamo che era ritratta "dalle ginocchia in su quant' il vivo".¹⁵²

Nella collezione di Ottaviano figuravano anche il *Ritratto di Giuliano di Nemours* e il *Ritratto di Lorenzo di Urbino*, entrambi di Raffaello. Un ritratto di Giuliano di mano del maestro urbinato è citato per la pri-

ma volta nel 1516 da Pietro Bembo in una lettera al cardinal Bibbiena per ricomparire poi nel 1550, nella prima edizione delle *Vite*, in casa degli eredi di Ottaviano.¹⁵³ Una replica di questo dipinto, forse leggermente ridotta rispetto all'originale, è conservata al Metropolitan Museum di New York (fig. 13),¹⁵⁴ mentre il ritratto di Lorenzo è oggi in collezione privata (fig. 14).¹⁵⁵ Prima di arrivare nelle mani di Ottaviano i ritratti di Giuliano e di Lorenzo si trovavano nella

¹⁵¹ Vasari (nota 58), VI, pp. 373sg.

¹⁵² *Der literarische Nachlass* (nota 45), I, p. 21, lettera di Giorgio Vasari in Firenze a Carlo Guasconi in Roma del 30 novembre 1533.

¹⁵³ Vasari (nota 58), IV, p. 189. Per la lettera di Bembo si veda Shearman (nota 138), pp. 240sg.

¹⁵⁴ Meyer zur Capellen (nota 138), pp. 14–16, 42, 46, nota 15, e pp. 183–

188, no. A 22; Keith Christiansen, in: *The Medici* (nota 90), pp. 109sg., no. 12, con bibliografia precedente.

¹⁵⁵ Meyer zur Capellen (nota 138), pp. 156sg., no. 80; Linda Wolk-Simon, in: *The Medici* (nota 90), pp. 110sg., no. 12, con bibliografia precedente.

collezione romana di Ippolito, morto il 10 agosto del 1535 in circostanze poco chiare.¹⁵⁶ I dipinti sembrano infatti comparire nell'inventario dei suoi beni conservati nel Palazzo della Cancelleria a Roma, insieme al *Ritratto di Ippolito de' Medici* dipinto da Tiziano tra il 1532 e il 1533 e oggi presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti (fig. 15). L'inventario, rintracciato da Paolozzi Strozzi ma ad oggi non ancora pubblicato, confermerebbe inoltre quanto già ipotizzato da Rebecchini, ovvero che il ritratto di Ippolito si trovasse tra le "alcune pitture" acquistate da Vasari proprio per conto di Ottaviano dopo la morte del Cardinale, tra cui figurerebbero, secondo l'inventario, anche i ritratti di Giuliano e Lorenzo.¹⁵⁷ Nel 1540 Ottaviano ne fece eseguire una copia a Vasari:¹⁵⁸ essa è oggi perduta o non ancora identificata, ma non è da confondere con l'ovato dipinto nello stesso periodo da Vasari per Francesco Rucellai, di cui si parlerà più avanti.¹⁵⁹

Fu proprio in quell'anno, infine, che Ottaviano commissionò la propria effigie a Vasari; la breve descrizione del dipinto, oggi non ancora rintracciato, mi porta a ipotizzare che Ottaviano lo volesse come pendant del ritratto della moglie Francesca Salviati, ordinato nel febbraio 1533, con ogni probabilità in occasione delle nozze.¹⁶⁰ La proposta di riconoscere Francesca nel *Ritratto di dama con cagnolino* del Bronzino, oggi conservato alla Städel Museum di Francoforte (fig. 16), è stata avanzata per la prima volta da Costamagna e poi accolta da Keith Christiansen.¹⁶¹ L'argomentazione dello studioso francese è in buo-



15 Tiziano, *Ritratto di Ippolito de' Medici*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina

¹⁵⁶ Sulla morte di Ippolito, probabilmente avvelenato da Giovanni Andrea da Borgo San Sepolcro: Bruto Amante, *La tomba di Vittoria Colonna e i testamenti finora inediti della poetessa*, Bologna 1896, pp. 109, 117; John Stephens, *The Fall of the Florentine Republic 1512–1530*, Oxford 1983, p. 259; Rebecchini (nota 27), pp. 131–135.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 160–162; per la citazione Vasari (nota 58), IV, p. 372. Per l'inventario di Ippolito si rimanda alla conferenza di Beatrice Paolozzi Strozzi, "L'eredità del cardinale: un inventario di Ippolito de' Medici", tenuta online il 12 maggio 2021 nella serie *Dialoghi di arte e cultura* alle Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/video/beatrice-paolozzi-strozzi-l-eredita-del-cardinale-un-inventario-di-ippolito-de-medici> (accesso il 23 luglio 2024); non potendo verificare il documento, non considero in

questa sede il *Ritratto di Cosimo il Vecchio* di Pontorno, che secondo Paolozzi Strozzi è pure registrato nell'inventario ma che risulta in casa di Ottaviano fino al 1534; sarebbero dunque necessari ulteriori approfondimenti sul documento per capire come fosse arrivato a Roma nei burrascosi mesi precedenti alla morte del Cardinale.

¹⁵⁸ Vasari (nota 45), pp. 32sg.

¹⁵⁹ Si veda sotto, p. 264.

¹⁶⁰ Vasari (nota 45), p. 30.

¹⁶¹ Costamagna (nota 134), pp. 296sg., no. A 58; Keith Christiansen, in: Pontorno, Bronzino, and the Medici: *The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, cat. della mostra, a cura di Carl Brandon Strehlke, Philadelphia 2004, pp. 108sg., no. 24. Sull'opera si veda anche Bastian Eclercy, in:

16 Bronzino, *Ritratto di Francesca Salviati* (?). Francoforte s. M., Städel Museum



na parte convincente: la appartenenza della donna a una famiglia di rango è suggerita dalle sontuose vesti e dai preziosi gioielli che indossa; la preminenza dei colori rosso e bianco potrebbe poi rimandare allo stemma dei Salviati. Mentre il cagnolino è effettivamente in molti casi simbolo di fedeltà coniugale e di unione feconda, rimane più problematica l'idea che

l'anello con il diamante della mano sinistra debba alludere necessariamente a nozze recenti.¹⁶² Nel ritratto Robert Simon aveva precedentemente riconosciuto Maria Salviati, sorella di Francesca e madre di Cosimo I.¹⁶³ L'analisi condotta da Gabrielle Langdon,¹⁶⁴ volta a confermare tale ipotesi, mette in luce però sia problemi di tipo iconografico che di datazione.

Maniera: Pontormo, Bronzino and Medici Florence, cat. della mostra Francoforte sul Meno 2016, a cura di *idem*, Monaco di B./Londra/New York 2016, pp. 168–173, no. 69; Carlo Falciani, “From Republic to Duchy, 1512–32”, in: *The Medici* (nota 90), pp. 80–103: 100–103.

¹⁶² Sugli anelli nuziali si rimanda a Laura María Palacios Méndez, “¿Flora? de Tiziano: virtudes y verdadera amistad en el retrato de una reciente

esposa”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXIII (2021), pp. 325–357: 345sg.

¹⁶³ Robert Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I de' Medici*, tesi di dottorato, Columbia University, New York 1984, pp. 197–200.

¹⁶⁴ Gabrielle Langdon, *Medici Women: Portraits of Power, Love and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto 2006, pp. 25–47.

Maria Salviati fu moglie di Giovanni delle Bande Nere, morto per le ferite riportate durante la battaglia di Governolo nel 1526, motivo per cui da quel momento è rappresentata in abiti vedovili. Per riconoscerla nell'opera del Bronzino la studiosa è dunque costretta a porre come termine *ante quem* il 1526; ciò collocherebbe l'opera in anni non solo precedenti al periodo pesarese del pittore, ma anche alla sua esperienza a Santa Felicità a fianco del Pontormo, di cui mi sembra invece che l'opera risenta.

Altri elementi sembrano inoltre rafforzare l'ipotesi di una diversa committenza e di conseguenza di un diverso soggetto per il ritratto. Gli anni delle nozze tra Ottaviano e Francesca furono anche quelli dei ripetuti, e vani, tentativi di far terminare al Pontormo la decorazione della villa di Poggio a Caiano. Forse in vista del subentro del Bronzino nel cantiere Ottaviano gli ordinò il ritratto della moglie: il pittore, di ritorno da Pesaro, avrebbe così avuto non solo la possibilità di frequentare la casa di Ottaviano, ma anche di ispirarsi al *Ritratto di Leone X*, ivi conservato. Le misure del quadro – 90 × 70 cm – corrispondono infine a quelle della coppia di ritratti di Lorenzo e Cosimo, mentre taglio e formato sono gli stessi del ritratto di Ottaviano fatto da Vasari, in cui era “ritratto di naturale dalle ginocchia in su a sedere”.¹⁶⁵ Sostenendo invece che il ritratto sia quello di Maria Salviati menzionato nella Guardaroba Medicea negli anni 1560 e

1562, si dovrebbe spiegare come mai un'effigie tanto importante e unica della madre del Duca fosse finita così presto nelle mani di Riccardo Riccardi, nella cui collezione fu inventariata già nel 1612.¹⁶⁶

5. La prima serie aulica della storia medicea?

Riconsiderando l'insieme dei ritratti finora citati alla luce della storia familiare coeva – e del ruolo politico che Ottaviano ebbe in quegli anni – emerge una profonda coerenza narrativa della serie, che evoca le tappe dell'ascesa medicea nel periodo tra la tarda repubblica e il ducato. La storia della *gens* proposta da Ottaviano parte dagli ideali padri fondatori, Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico: il primo impersonava infatti la fiducia nel futuro mediceo e nel potere dei nuovi rami famigliari, espressa attraverso la metafora del broncone tagliato che rinasce,¹⁶⁷ mentre la formazione laurenziana e il legame ideale che Ottaviano mantenne con il Magnifico motivavano la presenza dell'effigie di Lorenzo al posto di quella di Piero.¹⁶⁸ Dopo i padri della dinastia comparivano i papi medicei: Ottaviano sapeva bene che dopo la morte di Lorenzo il destino della famiglia – e del controllo su Firenze – era stato determinato dalla presenza medicea presso la curia papale. La più grande eredità politica lasciata dal Magnifico fu infatti il conferimento della dignità cardinalizia all'allora giovanissimo Giovanni de' Medici, suo secondogenito.¹⁶⁹ Dopo la cacciata di Piero il

¹⁶⁵ Vasari (nota 45), p. 30.

¹⁶⁶ Herbert Keutner, “Zu einigen Bildnissen des frühen Florentiner Manierismus”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII (1959), pp. 139–154; 151. Sul collezionismo dei Riccardi: Giuseppe de Juliis, “Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi”, in: *Paragone*, XXXII (1981), 375, pp. 57–64.

¹⁶⁷ Cox-Rearick (nota 6), pp. 41–49.

¹⁶⁸ Sul mito di Lorenzo tra Quattrocento e Cinquecento: Felix Gilbert, “Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study on the Origins of Modern Political Thought”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII (1949), pp. 101–131; Enrico Gussberti, “Un mito del Cinquecento: Lorenzo il Magnifico”, in: *Archivio Storico Italiano*, XCI (1984), pp. 183–279; Nicolai Rubinstein, “The Formation of the Posthumous Image of Lorenzo de' Medici”, in: *Oxford, China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton on His Eightieth Birthday*, a cura di Edward Cheney/Neil Ritchie, Londra

1984, pp. 94–106; Melissa Meriam Bullard, “The Magnificent Lorenzo de' Medici: Between Myth and History”, in: *Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honor of H. G. Koenigsberger*, a cura di Phyllis Mack/Margaret Jacob, Cambridge 2002, pp. 25–58; John M. McManamon, “Marketing a Medici Regime: The Funeral Oration of Marcello Virgilio Adriani for Giuliano de' Medici (1516)”, in: *Renaissance Quarterly*, XLIV (1991), pp. 1–41; Patricia Lee Rubin, “Vasari, Lorenzo and the Myth of Magnificence”, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, atti del convegno Firenze 1992, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1994, pp. 427–442; Antonio Geremicca, in: *Pontormo e Rosso Fiorentino* (nota 5), p. 130, no. IV.I.2; Mary Hogan Camp, “Visualizing Dynasty and Dissent in Jacopo Pontormo's Portrait of Cosimo il Vecchio”, in: *Journal of Art Historiography*, XVII (2017), pp. 1–32.

¹⁶⁹ Roberto Zapperi, “Il ritratto di Leone X di Raffaello: Roma, Firenze e la politica medicea”, in: *Bollettino d'arte*, XCII (2007), 139, pp. 59–68.

Fatuo, fu Giovanni – che sarebbe poi divenuto papa con il nome di Leone X – a riportare i Medici a Firenze nel 1512, sostenendo prima il governo di Giuliano di Nemours e poi, l'anno successivo, quello di Lorenzo di Urbino.¹⁷⁰ Questi ultimi – che come il resto della famiglia avevano vissuto l'esilio e si erano rifugiati a Venezia – erano stati, agli occhi di Ottaviano, i maggiori interpreti della restaurazione medicea. A loro, oltre ai titoli ducali e al controllo, più o meno simbolico, di alcuni territori fuori Firenze, era stato affidato anche il compito di riabilitare la memoria familiare e di creare una nuova e capillare rete di consensi: si posero sotto le loro insegne, il Broncone e il Diamante, le rinnovate compagnie fiorentine, importanti luoghi di aggregazione di origine quattrocentesca, abolite da Savonarola e poi rifondate sotto il patrocinio mediceo.¹⁷¹

Se attraverso i ritratti di Raffaello Ottaviano celebrava il primo rientro dei Medici a Firenze, e quindi il passato, a Pontormo e Vasari chiedeva di realizzare le effigi del presente mediceo, ovvero di coloro che lui aveva personalmente custodito e tutelato: i cugini Ippolito, Alessandro e Caterina. Essi, ereditando il ruolo che era stato di Giuliano e Lorenzo, erano divenuti interpreti dell'ulteriore riaffermazione medicea dopo l'esperienza dell'ultima repubblica fiorentina; fu a loro che Clemente VII affidò il compito di assicurare la presenza familiare a Firenze e nelle più importanti corti europee.¹⁷² Alla luce di ciò è possibile formulare un'ipotesi sui motivi per cui i cugini compaiono ben due volte nelle opere della collezione. La prima ancora giovani, rappresentati dal Pontormo su esplicita richiesta di Ottaviano, la seconda in vesti ufficiali, ovvero quando, or-

mai maturi, divennero interpreti dei progetti politici di Clemente. Alessandro ricompare infatti raffigurato da Vasari come il duca armato di Firenze; secondo lo stesso principio Ippolito è ritratto da Tiziano come principe guerriero della Chiesa. Rebecchini, che ha definito il quadro “un manifesto di sé che il committente volle trasmettere ai posteri”, ha notato come quel ritratto facesse parte di una strategia attraverso la quale Ippolito cercava di crearsi un'identità alternativa rispetto a quella ecclesiastica scelta dallo zio Clemente VII.¹⁷³ A questi si aggiungeva il ritratto di Caterina, rappresentata da Vasari come l'illustrissima signora duchessa.

In chiave molto più personale vanno invece lette le committenze del proprio ritratto e quello della moglie Francesca. Fu infatti l'unione con la Salviati – zia di Cosimo I – a permettere a Ottaviano di inserirsi nella ‘dinastia aurea’ dei Medici, da cui, come esponente di un ramo cadetto della famiglia, era sempre rimasto escluso.¹⁷⁴ La mancanza, infine, dell'effigie di Cosimo, fatto senza dubbio singolare se si considera che Ottaviano fu anche suo depositario per circa un decennio, si può spiegare con la sua crescente marginalizzazione.

Questa ‘storia per ritratti’ di Ottaviano sarebbe quindi potuta iniziare, in un allestimento qui ricostruito in via ipotetica (fig. 17), con i ritratti di Lorenzo il Magnifico e Cosimo il Vecchio e proseguire con il triplo ritratto di Leone X di Raffaello e quello di Clemente VII di Battista Franco, entrambi rappresentati con i rispettivi nipoti. Seguivano le coppie formate da Giuliano di Nemours e Lorenzo di Urbino e da Ippolito e Alessandro poco più che bambini. Prima del pendant conclusivo della serie,

¹⁷⁰ Simonetta (nota 28), p. 115.

¹⁷¹ Sulle compagnie fiorentine: Alana O'Brien, “Andrea del Sarto and the Compagnia dello Scalzo”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLVIII (2005), pp. 258–267; Tommaso Mozzi, *Giovanfrancesco Rustici, le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola: arte, letteratura, festa nell'età della maniera*, Firenze 2008, pp. 205–213. Sul rapporto tra il giardino e il teatro: Marcello Fagiolo, “Il giardino come teatro del mondo e della memoria”, in: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di *idem*, Roma 1980, pp. 125–141.

¹⁷² Sui progetti di Clemente VII si veda Gouwens (nota 85), pp. 3–14 e 29–40.

¹⁷³ Per un'analisi complessiva dell'attività di Tiziano come ritrattista di Ippolito, che rappresentò anche in armatura, si rimanda agli studi di Rebecchini (nota 27), pp. 160–162.

¹⁷⁴ Sulla famiglia Salviati: Valeria Pinchera, *L'Archivio Salviati: la storia degli affari attraverso un archivio familiare*, Milano 1990, pp. 979–986; Klazina Dieuwke Botke, *La gloria della famiglia Salviati: het kunstmecenaat van de Salviati in Florence tijdens de heerschappij van de Medici*, tesi di dott., Ede/Groningen 2017.



“Battista [...] dipinse un quadro grande, ritraendogli da uno di Fra Bastiano e da uno di Tiziano, Papa Clemente et il cardinale Ippolito, e da un del Pontormo il duca Alessandro”

Vasari (nota 58), VI, p. 461.



“Ricordo come [...] il Messer Ottaviano de' Medici li fecj un suo Ritratto di naturale dalle ginocchia in su a sedere [...]”

Vasari (nota 45), p. 30.



“Ricordo come [...] il Magnifico Messere Ottaviano de' Medici m' fa fare il ritratto della Illustrissima Signora Duchessa Caterina de' Medici grande quanto il naturale dal mezzo della figura in su [...]”

Vasari (nota 45), p. 20.



17 Ricostruzione ipotetica della serie di ritratti medicei di Ottaviano de' Medici (le proporzioni tra i dipinti sono semplificate per evidenziare le affinità tipologiche)

formato da Ottaviano stesso e dalla moglie Francesca Salviati, potevano infine comparire i cugini Caterina, Ippolito e Alessandro in vesti ufficiali. Le misure e i formati dei dipinti considerati, ove disponibili, non contraddicono questa ipotesi. Il *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* di Vasari misura 90 × 72 cm, esattamente come il *Ritratto di Cosimo il Vecchio* di Pontormo. Dei due tripli ritratti rimane oggi solo quello di Leone X, essendo però quello di Clemente stato commissionato per accompagnarlo era probabilmente, come già detto, di uguale misura. I ritratti dei due cugini ancora giovani furono commissionati da Ottaviano allo stesso pittore e nello stesso momento, è dunque sostenibile che presentassero misure tra loro analoghe. La tipologia di questi due ritratti, con la figura rappresentata da sopra le ginocchia in su, è la stessa dei ritratti di Lorenzo, Giuliano, Ippolito e, come riportato da Vasari, di Caterina, mentre le misure sono ovviamente dissimili in quanto si tratta di opere acquisite e non commissionate da Ottaviano. È infine ipotizzabile che il *Ritratto del duca Alessandro in armi*, più grande di quello degli altri cugini (con i suoi 157 × 114 cm ha dimensioni quasi analoghe ai 155 × 118 cm del *Leone X*), spiccasse in questo “gioco di coppie” in modo da mettere in risalto, anche visivamente, il ruolo preminente del duca.

Che la raccolta di ritratti potesse rappresentare una serie organica, la prima della storia medicea, sembra essere sostenuto, oltre che dall'utilizzo che Ottaviano fece del dispositivo della copia,¹⁷⁵ anche dalle committenze di Francesco Rucellai, che ripropose, variandolo in minima parte, il progetto collezionistico di Ottaviano. Rucellai, tanto vicino a Ottaviano da

chiamarlo zio, chiese a Vasari, tra il 1538 e il 1541, di realizzare degli ovali rappresentanti le stesse personalità ritratte nella serie di Ottaviano. Nella sua collezione comparivano “dua ovati, in uno il ritratto di Papa Leone X e l'altro di Papa Clemente VII dipinti a olio in sulla tela”¹⁷⁶ e “tre teste di naturale in ovati [...] l'uno era il Duca Alessandro, l'altro la Duchessa sua sorella e l'altro Messer Ottaviano suo zio”;¹⁷⁷ vi era inoltre “uno ovato in tela il ritratto del Cardinale [Ippolito] de' Medici dipinto a olio”¹⁷⁸ e “uno ovato in tela drentovi la testa di Cosimo vecchio de' Medici”.¹⁷⁹ Dunque si ricreava, in casa di Rucellai, una copia parziale della serie di Ottaviano: Cosimo il Vecchio, i papi Leone e Clemente, il duca Alessandro, la duchessa Caterina e il cardinale Ippolito. Infine, alla propria effigie e probabilmente a quella della moglie,¹⁸⁰ Francesco aggiunse anche il volto di Ottaviano, ispiratore non solo del tema e del contenuto della serie, ma anche della scelta di Vasari come artista di riferimento.

È infine importante notare come una traccia dell'operato di Ottaviano esistesse anche oltre gli anni immediatamente successivi alla formazione della sua raccolta, e non solo all'interno del suo ramo familiare. Nel 1996, contestualmente al riallestimento del più antico nucleo della Galleria degli Uffizi, è stata esposta, lungo il corridoio che gira intorno al piazzale, la “serie dei Serenissimi Principi” di Francesco I, oggi generalmente chiamata Serie Aulica.¹⁸¹ Composta dalle effigi dei più illustri personaggi della famiglia Medici – da Giovanni di Bicci ad Anna Maria Luisa Elettrice Palatina, a cui si sono aggiunti nel tempo alcuni ritratti dei Lorenesi –, la serie fu voluta dal granduca Francesco I e

¹⁷⁵ Sull'utilizzo che Ottaviano fece della copia si rimanda a un mio studio ancora in corso.

¹⁷⁶ Vasari (nota 45), p. 30.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸¹ L'unica analisi complessiva della Serie Aulica si trova ad oggi in Pa-

trizia Vezzosi, *Ti presento la famiglia Medici: i ritratti medicei della “Serie Aulica” degli Uffizi*, Firenze 2009, studio che richiederebbe un aggiornamento. La denominazione “Serie Aulica” risale alla *Mostra medicea*, cat. della mostra, a cura di Ugo Ojetto, Firenze 1939, pp. 39sg.; sull'importanza di questa mostra si veda Silvia Bronzi, “La mostra medicea alle soglie della seconda guerra mondiale”, in: *Mostre a Firenze 1911–1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di Cristiano Giometti, Pisa 2019, pp. 207–214.

realizzata, nella sua parte più antica, tra il 1584 e il 1586 da dodici pittori fiorentini. Nel 1590 Ferdinando I commissionò al solo Scipione Pulzone altri tre ritratti, rappresentanti Francesco I, se stesso e sua moglie Cristina di Lorena.¹⁸² La serie conobbe poi due aggiornamenti secenteschi per essere infine conclusa, allo scadere del primo ventennio del Settecento, con le effigi degli ultimi regnanti medicei realizzate da Giovanni Gaetano Gabbiani.¹⁸³ Caratteristica comune a tutti i dipinti è il taglio all'altezza del ginocchio e la misura di circa 140 × 115 cm.

I ritratti della serie non solo seguono i due modelli tipologici scelti da Ottaviano, ma sono spesso copie di quelli a lui appartenuti: il *Cosimo il Vecchio* di Alessandro Pieroni (fig. 18) ripete il quadro di Pontormo, il *Leone X* di Ludovico Buti (fig. 19) è una copia del ritratto di Raffaello, seppur mutila delle figure di Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi; il *Clemente VII* di Giovanni Battista Naldini (fig. 20) ripropone il modello di Sebastiano del Piombo più volte fatto riprodurre da Ottaviano; il *Lorenzo di Urbino* di Alessandro Fei (fig. 21) è una versione leggermente allungata del ritratto di Raffaello; l'*Ippolito* di Francesco Morandini (fig. 22) è, infine, una copia piuttosto fedele di quello di Tiziano.¹⁸⁴ Le poche modifiche apportate dai pittori che lavorarono per Francesco I sembrano tese a una semplificazione dell'iconografia dei modelli a favore di una maggiore concentrazione sulla verosimiglianza degli individui rappresentati. Importante anello di congiunzione tra la raccolta di Ottaviano e la Serie Aulica fu, probabilmente, la serie di ritratti in miniatura realizzati su stagno dal Bronzino e da Alessandro Allori con la loro bottega. Iniziata solo



18 Alessandro Pieroni, *Ritratto di Cosimo il Vecchio*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

pochi anni dopo la morte di Ottaviano, essa presenta infatti i ritratti di Giuliano di Nemours e di Lorenzo di Urbino (figg. 23, 24) con le stesse caratteristiche e, ancora più significativamente, rappresenta Clemente VII a specchio di Leone X (figg. 25, 26), adottando una novità proposta da Battista Franco probabilmente per volere di Ottaviano.¹⁸⁵

¹⁸² Per i ritratti di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena si veda Lisa Goldenberg Stoppato, in: *Scipione Pulzone: da Gaeta a Roma alle Corti europee*, cat. della mostra Gaeta 2013, a cura di Alessandra Acconci/Alessandro Zuccari, Roma 2013, pp. 352–359, nn. 32, 33, con bibliografia precedente.

¹⁸³ Aldo Bartarelli, "Domenico Gabbiani", in: *Rivista d'arte*, 3^a s., XXVII (1951/52), pp. 107–128; *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani: mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, cat. della mostra Poggio a Caiano 2003/04, a cura di Riccardo Spinelli, Pra-

to 2003; Emanuele Barletti, "Un ritratto dell'Elettrice Palatina, il suo doppio e un'eredità dimenticata", in: *Rassegna storica toscana*, LIII (2007), pp. 39–51.

¹⁸⁴ Vezzosi (nota 181), p. 14–17.

¹⁸⁵ Sulla serie delle miniature: *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, cat. della mostra, a cura di Claudia Beltramo Ceppi, Firenze 1980, p. 197, no. 371; Langedijk (nota 136), *ad voces*; Silvia Meloni Trkulja, "Miniature e ritrattini", in: *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, a cura di Caterina Caneva, Firenze/Milano 2002, pp. 253–266: 255.



19 Ludovico Buti, *Ritratto di Leone X*.
Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture



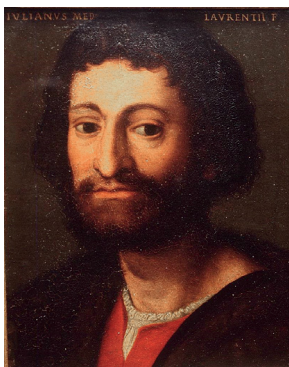
20 Giovanni Battista Naldini, *Ritratto di
Clemente VII*. Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture



21 Alessandro Fei, *Ritratto di Lorenzo
di Urbino*. Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture



22 Francesco Morandini, *Ritratto di Ippolito
de' Medici*. Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture



23-26 Bronzino (e bottega), *Ritratti di Giuliano di Nemours, Lorenzo di Urbino, Clemente VII e Leone X*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

Questa prima ricostruzione della collezione di ritratti di Ottaviano permette dunque di apprezzare non solo come essa fosse il risultato della visione e del progetto di un vero collezionista, il cui profilo non può più essere ridotto a quello del semplice intermediario o esecutore di volontà altrui, ma che invece fu in contatto con gli artisti e interessato alle immagini e al loro ampio potenziale. La disamina della sua serie di ritratti dimostra anche come essa sia da considerare un ulteriore tassello della storia del collezionismo mediceo, in grado di rappresentare un precedente e un modello per una raccolta, quella della Serie Aulica degli Uffizi, oggi ancora quasi del tutto da scoprire.

La riconsiderazione della figura di Ottaviano in relazione al contesto in cui operò, la valutazione del suo ruolo politico e la riflessione sulle ragioni della sua assenza nella storiografia coeva e successiva, permettono quindi di comprendere meglio l'importanza e il senso del suo collezionismo; ciò apre a uno studio

che consideri il peso e la diffusione del modello da lui proposto nella storia del collezionismo cinque e seicentesco, non solo in Italia ma anche nell'Europa delle corti fino al pieno Seicento.

Questo articolo è frutto delle ricerche condotte durante il mio dottorato presso la Sapienza Università di Roma e non sarebbe mai venuto alla luce senza la fiducia e il sostegno di Marco Ruffini, che ha seguito il mio lavoro fin dall'inizio. Fondamentale è stato anche il supporto di Alessio Assonitis, Alexander Nagel e Gerhard Wolf. Sono grata a Gloria Antoni, Novella Barbolani, Anna Bisceglia, Mauro Vincenzo Fontana, Alessandro Nova, Stefano Pierguidi, Ortensia Martinez Fucini e Veronica Vestri per le conversazioni, i suggerimenti e le riletture. Ringrazio Sinem Casale, Matteo Chirumbolo, Alessio Ciannarella, Luca Esposito, Davide Ferri, Elisa Martini, Beatrice Tomei e Roberto Wellman per non aver mai fatto mancare la loro presenza umana oltre che intellettuale. Infine, un ringraziamento particolare va a Samuel Vitali, che ha curato con infinito garbo e pazienza ogni dettaglio di questo testo, passo dopo passo.

Nella trascrizione dei documenti, l'uso di maiuscole, punteggiatura e accenti è stato adeguato all'ortografia moderna e sono state sciolte tutte le abbreviazioni.

1. Estratto del testamento di Bernardetto di Ottaviano de' Medici con le disposizioni per la decorazione della sua cappella, 6 novembre 1554

ASFi, Notarile Moderno 14304, Notaio Mini, fol. 511r

[...] Essendo la morte certissima et l'ora della morte incertissima a tutti e' viventi sono deliberato disporre dello stato et facultà mie per tutto quello può accadere. Primieramente per virtù di legato lascio alla Opera di Santa Maria del Fiore secondo la consuetudine lire tre di piccioli cioè lire 3.

Et per virtù di legato lascio che la mia rede in termine di anni tre cominciando da dì della morte mia sie obligata e debbino far fare in santo Lorenzo di Firenze, chiesa de' Medici alla cappella di santo Bernardo propria del ceppo nostro una sepoltura di marmi intagliata et hornata di statue per il corpo di messer Ottaviano mio padre con le infrascritte lettere cioè OTTAVIANO col millesimo in che morì et di più voglio che e' si faccia dipigniere la cappella sopradetta con storia di Ottaviano imperadore quando dalla Sibilla li fu mostro in cielo la Vergine nel cerchio d'oro et così quella di santo Bernardo simile visione di nostra Donna e tutta la cappella si pavimenti di marmi e pietre fine riccamente scrittovi Bernardetto.

Oltre a questo si faccia ogni anno il dì di santo Bernardo celebrare un santo ufizio con messe e cerimonie solenni come quello di monna Bartholommea mia madre almeno per l'anima di mio padre e mia. [...]

2. Estratto dal registro della Guardaroba Medicea relativo al debito degli eredi di Ottaviano de' Medici nei confronti di Cosimo I, 23 marzo 1568

ASFi, Guardaroba Medicea, 141, fol. 4v

[...] Publice pateat qualiter cum, ut asserverunt infrascripti, magnificus dominus Octavianus quondam Laurentii Bernardetti de Medicis bonae memoriae quondam generalis depositarius illustrissimi et excellentissimii domini nostri domini Cosmi Medicis Florentiae et Senarum ducis secundi et cetera, decesserit iam sunt plures anni, relictis post se et nunc superviventibus magnificis dominis Bernardetto et Alexandro eius filiis et heredibus et cum facta revisione et saldo computorum dictae depositariae et rerum administratarum per dictum quondam magnificum dominum Ottavianum eius hereditas restaverit debitrice prefati illustrissimi et excellentissimi domini Ducis in summa florenorum quattuordecim millium octingentorum quadraginta unius de liris 7 pro floreno et librarum trium solidorum septem denariorum quattuor piccioli. Ad computum cuius debiti postea soluta fuerit sive compensata summa florenorum octingentorum in duabus partitis seu nominibus videlicet in una partita florentorum quadringentorum octuaginta et in altera florenorum trecentorum viginti de liris 7 et sic restet dictum debitum hodie in summa florenorum quattuordecim millium quadraginta unius similium et librarum trium solidorum septem et denariorum quattuor piccioli, quorum satisfactio pro dimidia pertinet ad dictum magnificum dominum Bernardettum et cum ipse dominus Bernardettus volens hodie satisfacere pro sua dimidia dicti debiti ipsi illustrissimo et excellentissimo domino nostro Francisco principi eius filio gubernanti, nec habens promptam pecuniam ad huiusmodi satisfactionem, ideo commiserit infrascripto magnifico Petro de Junij eius procuratori infrascriptam bonorum adjudicationem et consignationem pro precio seu precijs et modis infrascriptis. [...]

ASFi Archivio di Stato di Firenze

Abstract

This essay traces the biographical and intellectual profile of Ottaviano de' Medici (1482–1546) along with his activities as a patron and collector. Ottaviano hailed from a cadet branch of the Medici family and became a political and cultural adviser to Alessandro de' Medici, the first Duke of Florence. He collected paintings by Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, and Andrea del Sarto, among others, alongside an important gallery of dynastic portraits by Pontormo, Raphael, Titian, and Vasari. Despite the significance of his endeavors, Ottaviano has received scant scholarly attention. In addition to providing a revised and updated biography of him, this article examines why he has been marginalized in Medici historiography through the analysis of previously unpublished archival documents and the writings of Giorgio Vasari, who was closely associated with Ottaviano during his early years at the Medici court. Vasari's texts also constitute a key source to reconstruct Ottaviano's art collection, especially his portrait gallery, which can be viewed as the precursor to the series of Medici portraits known as the Serie Aulica, now exhibited at the Uffizi Galleries.

Musei nazionali di Bologna (su concessione del Ministero della Cultura): figg. 1, 5. — *Gallerie degli Uffizi, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura):* figg. 2, 6–9, 11, 15, 18–26. — *Museo di San Marco, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura):* fig. 3. — *Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Archiv:* fig. 4. — *CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections:* fig. 10. — *Musei nazionali di Lucca (Su concessione del Ministero della Cultura):* fig. 12. — *The Metropolitan Museum of Art, New York (OA Public Domain):* fig. 13. — *Collezione privata/Bridgeman Images:* fig. 14. — *Städel Museum, Frankfurt am Main:* fig. 16. — *Autrice:* fig. 17.

Umschlagbild | Copertina:
Bronzino, *Portrait Francesca Salviati (?)* | *Ritratto di Francesca Salviati (?)*
Frankfurt a. M., Städel Museum
(S. 260, Abb. 16 | p. 260, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
ottobre 2024