

APPUNTI SU FRANCESCO MORANDINI DA POPPI

di Paola Barocchi

Chi cerchi nelle „Vite“ giuntine precisazioni sui collaboratori del Vasari rimarrà sorpreso di trovarle nella sola biografia del Doceno¹; dove, sebbene l'aneddoto prevalga arrotondando le varie responsabilità, non mancano tuttavia notizie utili a circoscrivere l'intervento del Gherardi nelle opere vasariane di Bologna, Venezia, Napoli, Cortona e Firenze.² Mancano invece per lo Zucchi, il Naldini, lo Stradano e il Poppi, gli aiuti più in vista a Palazzo Vecchio dopo la morte di Cristofano (1556), per i quali il biografo non ha che menzioni fuggevoli, volte a sottolineare i vantaggi di un felice apprendistato. Nella Vita, ad esempio, di Taddeo Zuccheri egli si limita, compiacendosi del plauso dell'amico, a contrapporre la vastità del Salone dei Cinquecento all'esiguità degli esecutori³, e nei brevi profili degli Accademici del Disegno dispensa profitti e speranze privi di giustificazione.⁴

Era naturale che l'impresario, spesso impegnato a disciplinare le proposte di giovani più dotati di lui⁵, sottacesse i loro contributi apparentemente modesti, soprattutto se giudicati

¹ Cfr. Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di *Gaetano Milanesi*, Firenze 1878-85, VI, p. 213ss. Da qui in avanti rinvieremo alla stessa edizione semplicemente con la sigla

² *Vasari-Milanesi*, seguita dall'indicazione del volume e della pagina.

Sulla collaborazione Vasari-Gherardi cfr. le acute intuizioni di *F. Bologna*, *Roviale Spagnuolo* e la pittura napoletana del Cinquecento, Napoli 1959, pp. 23, 28, 56 s., 95 s., nonché i nostri tentativi di accertamento in *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, Firenze 1964, pp. 15 s., 19 s., 53 ss., in *Complementi al Vasari pittore*, „Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere „La Colombaria““, XXVIII, 1963-1964, in corso di stampa, e in *Il Vasari pittore*, volume del pari in corso di stampa per la Collana d'Arte del Club del Libro, diretta da P. Della Pergola e L. Grassi.

³ Cfr. *Vasari-Milanesi*, VII, p. 99s.: „In quel mentre Taddeo, avendo desiderio di vedere Fiorenza e le molte opere che intendeva avere fatto e fare tuttavia il duca Cosimo, ed il principio della sala grande che faceva Giorgio Vasari amico suo, mostrando una volta d'andare a Caprarola in servizio dell'opera che vi faceva, se ne venne per un San Giovanni a Fiorenza... Avendo dunque veduto l'apparecchio del Vasari per la detta sala, cioè quarantaquattro quadri grandi, di braccia quattro, sei, sette e dieci l'uno, nei quali lavorava figure per la maggior parte di sei ed otto braccia, e con l'aiuto solo di Giovanni Strada fiamingo e Iacopo Zucchi suoi creati e Battista Naldini, e tutto essere stato condotto in meno d'un anno, n'ebbe grandissimo piacere e prese grand'animo“.

⁴ Cfr., ad es., *Vasari-Milanesi*, VII, p. 610 s.: „Della medesima scuola del Puntormo e Bronzino è anche uscito Batista Naldini, di cui si è in altro luogo favellato; il quale dopo la morte del Puntormo, essendo stato in Roma alcun tempo, ed atteso con molto studio all'arte, ha molto acquistato e si è fatto pratico e fiero dipintore, come molte cose ne mostrano che ha fatto al molto reverendo don Vincenzo Borghini, il quale se n'è molto servito, ed ha aiutato insieme con Francesco da Poppi, giovane di grande speranza e nostro accademico, che s'è portato bene nelle nozze di Sua Altezza, ed altri suoi giovani, i quali don Vincenzio va continuamente esercitandogli ed aiutandogli. Di Batista si è servito già più di due anni, e serve ancora, il Vasari nell'opere del palazzo ducale di Firenze, dove, per la concorrenza di molti altri, che nel medesimo luogo lavoravano, ha molto acquistato, di maniera che oggi è pari a qualsivoglia altro giovine della nostra Accademia, e, quello che molto piace a chi di ciò ha giudizio, si è che egli è spedito e fa l'opere sue senza stento“.

⁵ Come abbiamo cercato di mostrare nei nostri studi vasariani, citati nella nota n. 2.

sotto un aspetto quantitativo e dimostrativo, e che, sotto lo stesso aspetto, gli arazzi dello Stradano gli sembrassero più importanti della sua partecipazione pittorica alle Stanze di Leonora.⁶ Non per nulla il Ragionatore, illustrando le sale vasariane di Palazzo Vecchio, tralascia proprio quelle della Duchessa (1561-62), ampiamente descritte nei Ricordi⁷, e dimentica persino il Tesoretto (1559-62)⁸; ambienti che, trascurabili al regista delle grandi parate mediche, rivelano meglio di altri l'iniziativa dei vari collaboratori.

I minuscoli affreschi della volta stuccata del Tesoretto⁹ concordano con le grazie più naldiniane dello „Studio del pittore“ degli Uffizi (n. 19166), dipinto da un Morandini che studiava le composizioni del Vasari per la dimora di Borgo Santa Croce.¹⁰ Figurine ondulose, domesticamente salviatesche, che impersonano le Arti, addolciscono in un repertorio romanizzante le facezie familiari di Giorgio. La „Pittura“ del Tesoretto ricorda la impaginatura del „Pittore che ritrae la modella“¹¹, ma ne annulla i bagliori stradaneschi, estranei anche alle altre allegorie angolari, che, soprattutto nella „Architettura“ (fig. 2) e ancor più nella „Musica“, mitigano le ben più drogate eleganze di Cecchino in pose garbate e in vesti piegose dai larghi contorni tremolanti. Vi s'impone insomma una schietta ripresa di suggestioni extravasariane, che giunge ad includere ricuperi illustri. Nella „Geografia“ (fig. 1) tornano l'Eraclito, l'Euclide e il Tolomeo della „Scuola di Atene“; e nella „Poesia“ e nella „Aritmetica“ (fig. 3) vecchioni barbogi, piumosi guerrieri ed armigere altrettali intonano una umorosa mitologia — si badi, se non altro, agli effeminati Evangelisti-angeli — in cui anche gli oggetti (i libri di Diogene nell' „Aritmetica“ e il calamaio di Eraclito nella Geografia), pur presentando una diversa „naturalzza“, cedono ai sogni consueti. Respinte le aspirazioni cortigiane dell'impresario, il Poppi sembra argutamente rimeditare le copie dall'antico che lo accreditarono,

⁶ Cfr. *Vasari-Milanesi*, VII, p. 617: „È anco nostro academico Giovanni della Strada fiammingo, il quale ha buon disegno, bonissimi capricci, molta invenzione e buon modo di colorire; ed avendo molto acquistato in dieci anni che ha lavorato in Palazzo a tempera, a fresco ed a olio, con ordine e disegni di Giorgio Vasari, può stare a paragone di quanti pittori ha al suo servizio il detto signor Duca. Ma oggi la principal cura di costui si è fare cartoni per diversi panni d'arazzo, che fa fare, pur con l'ordine del Vasari, il Duca ed il Principe, di diverse sorte, secondo le storie che hanno in alto di pittura le camere e stanze dipinte dal Vasari in Palazzo, per ornamento delle quali si fanno acciò corrisponda il parato da basso d'arazzi con le pitture di sopra...“.

⁷ Cfr. i Ricordi nn. 276-278: „Ricordo come alli X di Gennaio [1562], sendo finite le stanze di sotto, si alzò et fecie rifare i palchi delle 4 camere della duchessa Leonora di Tolledo al piano della capella di sopra. Et prima si finì quella dinanzi alla camera verde: dove in uno ovato grande si fecie la storia, quando le Sabine metton pace fra i mariti et i cognati; con otto quadri piccoli a olio, drentovi alcune virtù et un fregio di putti et grottesche atorno, che gli fanno ornamento“; „Seguitossi l'altra camera al lato a questa: nella quale sono le storie della regina Ester: nel quadro del mezzo è quando inginocchiata dinanzi al re Assuero da lui impetra perdono et la vita al popolo Ebreo, et intorno al fregio sono otto ovati dorati, dove sono otto medaglie della medesima storia et un fregio di putti a olio con lettere del nome della duchessa Leonora“; „Seguitossi il medesimo anno [1562] l'altra camera, al lato a questa [di Ester], con un tondo grande nel mezzo, drentovi la storia di Penelope, che attende alle cose conomiche, mentre Ulisse è alla guerra: con 4 figure negli angoli a olio sul legname et un fregio di storie atorno a detta stanza de' fatti di Ulisse, lavorati in fresco con ornamenti di stuccho“, in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von K. Frey*, München, 1923-30, II, p. 876. Per la citazione di tale opera adottiamo da qui in avanti la sigla *Frey*, seguita dal numero del volume.

⁸ Cfr. il Ricordo n. 283, *Frey*, II, p. 876: „Ricordo come si finì nel fine di detto anno [1562] uno scrittoio, tutto di pietre et armari di bronzo [?] per le scritture, et si fecie la volta, tutta lavorata di stucco e dipinta di storie a proposito“. Gli stuccatori furono Lionardo Ricciarelli e Giovanni Boscoli; cfr. *A. Lenzi*, Palazzo Vecchio, Roma-Milano 1929, p. 186, e [*U. Baldini*], Palazzo Vecchio e i quartieri monumentali, Firenze 1950, p. 36.

⁹ Tengo a ricordare che più volte Luisa Marcucci, fin da quando studiava il Macchiotti e il Cavalori, ebbe a dirmi la sua convinzione che i dipinti del Tesoretto non fossero del Vasari ma del Morandini.

¹⁰ Cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., pp. 30 s., 73, figg. 15 e 16.

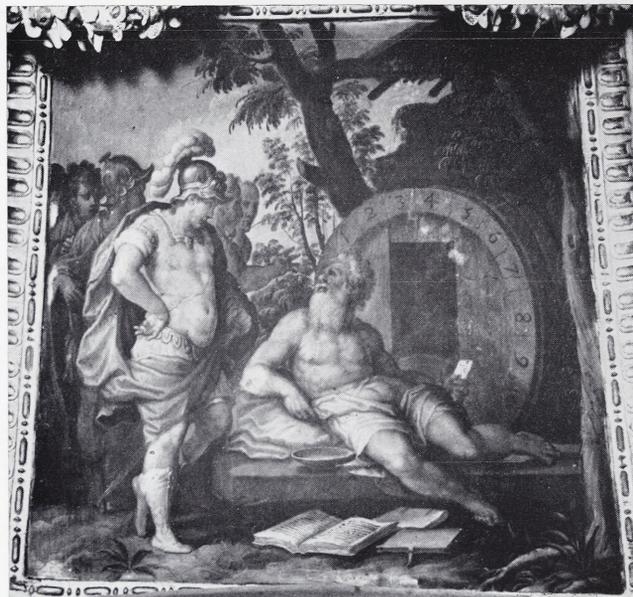
¹¹ Episodio del suddetto „Studio del pittore“; cfr. la nota precedente.



1 Francesco Morandini, *La Geografia*. Firenze, Palazzo Vecchio.



2 Francesco Morandini, *L'Architettura*. Firenze, Palazzo Vecchio.



3 Francesco Morandini, *L'Aritmetica*. Firenze, Palazzo Vecchio.

secondo Raffaele Borghini¹², presso il Vasari; o, più semplicemente, gli studi polidoreschi del Naldini¹³, la cui oculata finezza acquista per mano del Poppi una più colorita consistenza, quella foga gherardiana che si ritrova in alcuni disegni degli Uffizi.

Un contorno guizzante muove infatti „Giano che soccorre Saturno“¹⁴ e lo „Studio di tondo“¹⁵, ispirandosi alle divagazioni più vibranti del Doceno nel Quartiere degli Elementi,

¹² Il Riposo, Firenze 1584, secondo l'edizione Milano 1807, III, p. 224 s.: „Francesco di Ser Francesco Morandini da Poppi, eccellente pittore, diligentissimo e vaghissimo nel colorire, comunemente chiamato il Poppi, fu dal padre, che era notaio, da piccolo mandato a imprendere la grammatica con intenzione di introdurcelo nell'arte sua; ma egli, che da natura era inchinato al disegno, andava da sé stesso ritraendo or una cosa ed or altra, finché ebbe occasione di ritrarre alcune stampe che furon mandate a un suo parente, le quali egli contraffecce così bene, che ciascuno si maravigliava che le vedea. Di queste ne portò alcune a Firenze un suo zio, le quali avendo vedute Piero Vasari, ed inteso che l'avea fatte un fanciullo, operò che Francesco fosse mandato a Firenze, ed il ricevette in casa sua, ed il mise ad imprendere l'arte con Giorgio Vasari suo fratello, col quale non poté far per allora molto profitto“. Così anche *F. Baldimucci*, *Notizie de' professori del disegno, 1681-1728*, secondo l'edizione Firenze 1845-47, III, p. 530 s. Da qui in avanti rinverremo a queste due moderne edizioni con le rispettive sigle *Borghini*, *Baldimucci*, seguite dall'indicazione del volume e della pagina.

¹³ Su tali studi, di solito confusi con quelli del Tribolo e solo recentemente resi al Naldini su indicazione di Ulrich Middeldorf, cfr. *Ph. Pouncey - J. A. Gere*, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his circle*, London 1962, n. 224, nonché un altro disegno del British Museum con „Maria che abbraccia Gesù ritrovato“ e una serie di schizzi da opere romane (Raffaello, Polidoro ecc.), identificati dal *Pouncey* nel Christ Church di Oxford (nn. 21 recto, 22 recto, 23 recto, 24 recto e verso, 25 recto, 26 recto, 26 A recto, 26 B recto, 27 verso, 28 recto, 29 recto e verso, 30 recto e verso, 31 recto e verso, 33 recto e verso). A proposito dei primi disegni romani di Giambattista cfr. anche *A. Forlani*, *Proposte di attribuzione per alcuni disegni degli Uffizi, „Arte antica e moderna“*, IV, 1961, p. 239 ss.

¹⁴ Uffizi n. 1011S, cfr. *Barocchi*, *Mostra di disegni cit.*, p. 73 s. e fig. 54. Anche per questo disegno possono valere riferimenti polidoreschi; si ricordi, ad es., Saturno che evira Urano sulla facciata del Palazzo Milesi in via della Maschera d'oro (cfr. *E. Maccari*, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case, Roma s. d.*, tav. 5, nonché *Pouncey-Gere*, *Raphael and his circle cit.*, n. 224, tav. 194).

¹⁵ Uffizi n. 987 S, cfr. *Barocchi*, *Mostra di disegni cit.*, p. 74, fig. 58.



4 Stradano-Morandini, *Ulisse e Nausicaa*. Firenze, Palazzo Vecchio.

quali le „Fatiche di Ercole“ o i tondi della Sala di Giove.¹⁶ La tenue tessitura chiaroscurale degli studi del Naldini cede a più violenti contrasti, dove l'acquerello vivifica un segno sommario, quasi rabescato, che dilata le forme e le rende più volumetriche pur accentuando la sfaldatura dei margini; e il tremolio salviatesco delle vesti del Tesoretto volge ad una accezione più grottesca, che culminerà nelle Storie di Ulisse della Stanza di Penelope.

Intanto anche nella sala della Casa Vasari di Firenze il giovane Poppi può avere avuto una parte.¹⁷ La bistorta „Scultura“ con un Fiume marmoreo ai piedi condivide certe evoluzioni dei disegni citati (si guardino la guerriera del „Tondo“ o i torsi del „Giano“), pur disciplinandosi di fronte alle più fiorite eleganze dello Zucchi (evidenti soprattutto nella „Poesia“), alle cariatidi e festoni metallici dello Stradano, alla soddisfatta narrazione del Vasari. Comunque, il riferimento alla casa di Borgo Santa Croce, anche se dubbioso per il Poppi, c'illumina sui possibili esecutori della contemporanea decorazione delle Stanze di Leonora. Lo Stradano — già abbiamo cercato di mostrarlo ¹⁸ — vi afferma gli aspetti più gradevoli del suo vasaria-

¹⁶ Su tali divagazioni, particolarmente felici, del Gherardi cfr. *Barocchi*, *Complementi al Vasari pittore cit.* Già il *Bologna*, *Roviale Spagnuolo cit.*, p. 96, ha intuito un rapporto Poppi-Doceno a proposito dei dipinti del Quartiere di Leone X.

¹⁷ Sui possibili collaboratori del Vasari nella saletta della sua casa fiorentina di Borgo Santa Croce (posteriore al 1561) cfr., più ampiamente, *Barocchi*, *Il Vasari pittore cit.*

¹⁸ In *Complementi al Vasari pittore cit.*



5 Francesco Morandini, *Caduta della manna*.
Arezzo, Badia.



6 Francesco Morandini, *Sacrificio di Isacco*.
Arezzo, Badia.

nesimo, il quale dalle vedutine storico-geografiche delle Stanze di Cosimo I e di Clemente VII giunge alla effusa illustrazione delle scene fiorentine nella Stanza di Gualdrada, e dalle scenette storico-mitologiche della Stanza di Clemente VII approda alla arcaica miniatura di „Gualdrada e l'imperatore Ottone“. La ripresa di invenzioni giovanili del Vasari (come le „Allegorie“ della stessa Stanza di Gualdrada, che ripetono quelle veneziane del soffitto Corner Spinelli, 1541)¹⁹ favorisce un aureo mitologismo, che informa anche le gemmee „Virtù“ salviatesche e pontormesche della Stanza di Penelope, affatto diverse dalle contigue Storie di Ulisse.²⁰ Nelle prime un tocco delicato cesella putti, gioielli, corazze ed emblemi, nelle seconde un fare per approssimazione sfrangia personaggi e paesaggi alla ricerca di un racconto più favoloso e dimesso. Se in „Ulisse e l'otre dei venti“ e nel „Ritorno ad Itaca“ si impongono le minute notazioni nordiche che lo Zucchi sembra aver già introdotte in „Apelle e il ciabattino“ di Casa Vasari, in „Ulisse ed Euriclea“, „Ulisse e Circe“, „Mercurio e Calipso“, „Ulisse e Nausicaa“ (fig. 4) e nell' „Accecamento del Ciclope“ domina una mano più divertita e scanzonata, che insiste sui porci della maga, sul bagliore del fuoco e la schiuma saponosa del bagno di Ulisse, sulle nutrite provviste di Nausicaa, sulla borraccinosa grotta di Calipso, su dita fiammeggianti e puntate, su vesti sempre più cartacee. Si tratta di umorose notazioni marginali, degne del Poppi, che le rinnova in alcuni disegni degli Uffizi, quali „Ercole e Cerbero“ e „Ulisse e i

¹⁹ Ora divise tra le collezioni di L. Amendola di Capua e G. Weidenfeld di Londra, mentre una, già di proprietà H. Tainé (Zurigo), risulta dispersa (cfr. *J. Schulz*, *Vasari at Venice*, „The Burlington Magazine“, CIII, 1961, p. 507 note 32 e 33).

²⁰ Cfr. ancora *Barocchi*, *Complementi al Vasari pittore cit.*, con figura.

venti²¹, rivelandovi più facilmente le sue antiretoriche ascendenze: naldiniane, gherardiane e persino rossesche.

L'ipotesi di una prima collaborazione tra il Poppi e lo Stradano nell'ambito delle imprese vasariane può riproporsi per il laborioso altare già nella Pieve ed ora nella Badia aretina. La raccomandazione di Vincenzio Borghini all'amico Giorgio in data 22.III.1564 di „ritoccare un poco il San Giorgio, che ha di quella mano, o aria che io voglia dire, fiamminga di maestro Giovanni“²² autorizza una problematica assai affine a quella del Quartiere della Duchessa. Già abbiamo proposto di estendere l'intervento del fiammingo alla „Carità“ e ai ritratti di „Antonio e Maddalena Vasari“, „Lazzaro e Giorgio Vasari“, ma le storie della predella, per quanto consente di vedere la sporcizia che le ricopre, svolgono invenzioni nordiche e vasariane con una arguzia che rinvia agli affreschi del Tesoretto e anticipa la predella dell'altar maggiore di Boscomarengo.²³ Le complicate movenze polidoriane e salviatesche del „Miracolo di San Donato“, della „Cena degli Ebrei“ e della „Caduta della manna“ (fig. 5) rinverdiscono i giovanili motivi vasariani di Camaldoli con piegosi panneggi, eleganti sottolineature (quali i nastri di colore del putto e della donna nel primo piano della „Caduta della manna“), mani fiammeggianti e allusive. Evidentemente l'esecutore tende ad un ritmo personale che sfalda e muove la tessitura vasariana, accentuando, quando lo schema compositivo si fa più incombente (nel polidoresco „Sacrificio di Isacco“²⁴ [fig. 6] o nel „San Giorgio e San Martino“), il ghirigoro dei panneggi. Altrove, come nel „San Giorgio e la principessa“, gli fanno testo le Storie di Ulisse della Stanza di Penelope, ma egli le risolve con un umore più toscano, alla maniera di un Cecchino rusticizzato.²⁵ Infine, dove l'invenzione è decisamente stradanese, ad es. nel „San Girolamo“ o nel „Cristo davanti a Pilato“, non gli rimane che sfruttare (come nello „Studio del pittore“) i controtipi naldiniani e accentuare in senso grottesco (come nella „Geografia“ del Tesoretto) i ceffi delle guardie, dei giudici e dell'immane nano.

Una così gracile vena di controcanto ad affermazioni autorevoli come le brevi dimostrazioni vasariane o le preziose incastonature del fiammingo necessitava di incitamenti continui. Se toccò probabilmente al Gherardi dei meno paludati brani del Quartiere degli Elementi favorire le prime sfaldature formali di Francesco, fu poi soprattutto il Naldini a guidare il compromesso dello Spedalengo degli Innocenti. Già alcune proposte di Giambattista per il Salone dei Cinquecento (Uffizi n. 652F, Farnesina nn. 124190, 124266)²⁶ captano l'attenzione di Francesco, che ne ferma il ritmo compatto in modo del tutto sommario (cfr. il bozzetto ad affresco della Collezione Loeser di Palazzo Vecchio).²⁷ Il rapporto tra i due artisti dovette comunque essere per vari anni molto stretto, tanto che la paternità di alcuni schizzi ci lascia tuttora sospesi.

²¹ Uffizi nn. 471F e 475F; cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 74 s., figg. 55 e 56.

²² Cfr. *Frey*, II, p. 62 s.: „Io ho gran piacere che le cose di costì vi sieno riuscite tanto bene quanto mi scrivete; ché quando l'uomo dura fatica et spende, ha gran contento, vedendo di aver collocato bene la fatica e la spesa. A me non è nuovo che la fussi per riuscire eccellentemente, anchor che non mi ricordassi così bene del sito della pieve: credo che vi bisognerà solo ritoccare un poco il San Giorgio, che ha di quella mano, o aria che io voglia dire, fiamminga di maestro Giovanni, che la ridurrete alla vostra con poche pennellate; et mi ricordo havervene già parlato qui“.

²³ Cfr. *Barocchi*, Complementi al Vasari pittore cit., nonché *Il Vasari pittore*.

²⁴ Vedi anche la copia polidoresca del Naldini, nel Christ Church di Oxford, n. 33 recto.

²⁵ Vedi anche uno schizzo di „San Giorgio e la principessa“, Uffizi n. 949S, ancora attribuito al Vasari, ma probabilmente poppiano e legato alla predella aretina.

²⁶ Cfr. *U. Baldini*, Catalogo della Mostra vasariana, in „Studi Vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle ‚Vite‘ del Vasari“, Firenze 1950-52, n. 91; *G. Thiem*, *Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, XXIII, 1960, pp. 104 s., 128 nota 23, fig. 7, p. 120 s., fig. 24; nonché *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 66 ss.

²⁷ *A. Lensi*, *La Donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze 1934, p. 49, tav. XXXIII. *Thiem*, op. cit., p. 122, fig. 26, lo crede del Vasari, ma le divertite rotondità dei cavalli e dei cavalieri, la loro giostra quasi per gioco suggeriscono piuttosto il nome del Poppi (cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 67).



7 Francesco Morandini, Cristo deposto. Firenze, Ospedale degli Innocenti.

Il gruppo, ad esempio, di guerrieri per la „Vittoria dei Fiorentini sui Pisani a San Vincenzo“ del Salone dei Cinquecento (Uffizi 654F *recto*), già apparsoci del tutto affine ai citati pezzi del Naldini (cfr. altresì il n. 15519F, sempre agli Uffizi)²⁸, nei ghirigori dei manti e degli elmetti ci sembra ora corrispondere alle individuate sfrangiature del Poppi giovanissimo, confortandoci a vedere anche nei guerrieri del *verso*, ripresi dal graffito polidoresco di Palazzo Milesi in via della Maschera d'oro a Roma²⁹, uno dei citati studi di Francesco dall'antico.³⁰

Del legame Naldini-Poppi abbiamo prove anche più convincenti. „Battista lavora in San Simone“, scriveva Vincenzio Borghini al Vasari il 6.V.1566, „et mi ha fatto in su una tegola grande di più d'un braccio per ogni verso quel medesimo disegno in fresco, che gliene ho fatto fare per una prova et per distribuire e' colori; et torna tanto bene che io l'ho fatta mu-

²⁸ Cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 67 s.

²⁹ Cfr. *Maccari*, Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case cit., tav. 5, e *G. Grilli*, Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino nelle facciate delle case di Roma, „Rassegna d'Arte“, V, 1905, p. 98.

³⁰ Un altro probabile studio del Poppi dalle Battaglie del Naldini ci sembra il n. 412 del Museo Wicar di Lilla, attribuito a Francesco Salviati (cfr. *H. Pluchart*, Musée Wicar. Notice des dessins, Lille 1889, p. 91).



8 G. B. Naldini, Cristo deposto. Firenze, San Simone.

rare sopra l'arco di camera mia".³¹ Questa tegola, che ci è giunta frammentaria, limita il „disegno“ alle figure centrali, ma un'altra un po' più grande, nello stesso Ospedale degli Innocenti (fig. 7), riproduce integralmente la composizione di San Simone (fig. 8) con intendimenti affatto diversi.³² Mentre le due redazioni del Naldini sembrano sviluppare il motivo polidoresco di uno studio giovanile³³, la seconda „tegola“ movimenta il loro laborioso modellato

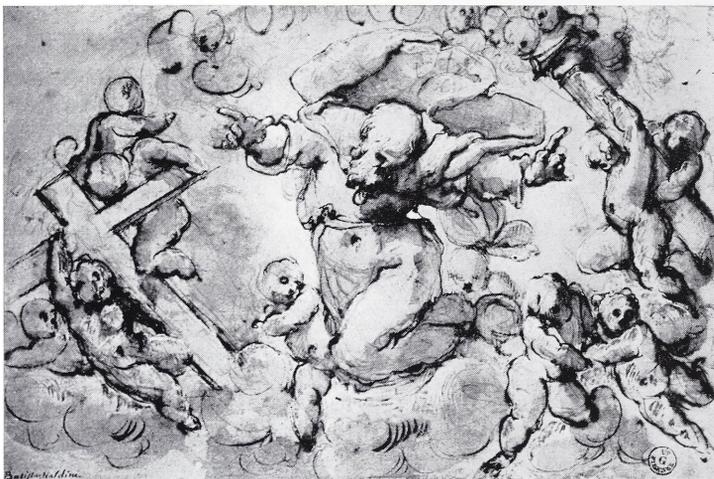
³¹ Frey, II, p. 237.

³² Le due pitture a buon fresco su terracotta misurano rispettivamente $0,60 \times 0,61$ e $0,57 \times 0,73$ e corrispondono ai nn. 119 e 121 del Museo; cfr. U. Chierici, Guida storico-artistica del R. Spedale degli Innocenti di Firenze, Firenze 1926, p. 72 s., che le attribuisce al Rosso Fiorentino. E del Rosso credono ancora la seconda B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, p. 494 s., e A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento, IX, 5, Milano 1932, p. 219, mentre F. Bologna, Il Roviale Spagnuolo cit., p. 96, la ritiene del Poppi e l'avvicina al bozzetto di Vienna.

³³ Cfr. ancora il n. 1895-9-15-558 del British Museum, Pouncey-Gere, Raphael and his circle cit., n. 224, tav. 194.



9 Francesco Morandini, Deposizione. Vienna, Albertina.



10 G. B. Naldini, Dio Padre con Angeli. Firenze, Uffizi.

anche nelle figure più in vista, raggiungendo con tocchi sbrigativi effetti vivaci. Le sciarpe svolazzanti, le accese caratterizzazioni, le svelte sottolineature cromatiche rinviano alle Storie di Ulisse della Stanza di Penelope e alla predella aretina, ma col ritmo più roteante che impronta, pur con accenti diversi, gli studi del Naldini, particolarmente quello della „Pietà“ di Monaco ³⁴, dove la più complessa torsione del vecchio è sollecitata con tocchi di acquerello e biacca, e quello di un „Dio padre con agnoli che tengono i misteri della passione“ ³⁵ (fig. 10), dove putti piumosi giocano liberamente con croce e colonna, quasi nostalgici, insieme all'aggroviolato Padre Eterno, delle acrobazie del primo Pontormo.

Divagazioni così eleganti, che il Poppi interpretava in modo caratterizzante e quindi riduttivo, dovevano rimanere per lui fondamentali. Il tocco prezioso e lievitante dell'„Andata al Calvario“ (sia nei disegni del British Museum che nel dipinto della Badia), della „Carità“ (nello spiritoso disegno degli Uffizi ³⁶ più che nel dipinto dell'Accademia) o della „Madonna e Sant'Anna“ (nel solo studio degli Uffizi) ³⁷ influirà a lungo su Francesco, pur contaminandosi, come nelle opere precedenti, con aspirazioni tutte diverse. Intanto la „Crocifissione“ degli Innocenti ³⁸ e il più felice disegno viennese per una „Deposizione“ ³⁹ (fig. 9) possono servire

³⁴ Staatliche Graphische Sammlung n. 2269.

³⁵ Uffizi n. 17221F; cfr. *Borghini*, III, p. 193: „Partitosi dal Vasari [il Naldini] si mise a lavorare sopra se stesso e delle prime opere che egli facesse fu una cappella a fresco in S. Simone, rincontro alla porta del fianco, dove si vede sopra la cornice della cappella un Dio Padre con agnoli che tengono i misteri della passione: e sotto la cornice la nostra Donna, che ha Cristo morto in grembo con altre figure“. E *G. Bottari* nella nota 1 della stessa pagina commenta: „Questa Madonna col Cristo in grembo fu, con grand'arte segato il muro dove è dipinta, trasferita sopra la porta principale l'anno 1659 e vi fu posta l'iscrizione di questo fatto, ma il Dio padre con gli angeli dovette andar male“.

³⁶ Uffizi n. 7553F.

³⁷ Uffizi n. 7552F.

³⁸ Cfr. *Chierici*, Guida storico-artistica del R. Spedale degli Innocenti cit., p. 58, e *Venturi*, op. cit., IX, 6, Milano 1933, p. 402.

³⁹ Albertina n. 27213, ancora attribuito a Tiburzio Passarotti, cfr. *A. Stix - A. Spitzmüller*, Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens mit einem Nachtrag zu allen italienischen Schulen, Wien 1941, n. 59.



11 Francesco Morandini, Sant'Antonino libera l'indemoniato. Boscomarengo, Santa Croce.

da tramite fra le citate opere di Giovambattista e quelle piemontesi del Poppi: il quale, mentre nel disegno accoglie chiare suggestioni naldiniane, traducendole in contorni divaganti e in tratteggi episodici e capricciosi, nel dipinto resta incerto, cedendo alle pressioni vasariane e stradanese. Ciò si ripete nelle opere di Boscomarengo, dove Francesco rivela, forse più che altrove, l'intera gamma delle proprie conoscenze e aspirazioni.

„Son stato dua ore con N. S.re et finito il negotio con molta sua et mia satisfatione circha alle cose proposte della tavola che à a ire al Bosco, che sarà come la mia d'Arezzo, isolata con dua altari, ma grande, e duo tavole pur grandi dirieto e dinanzi. Et ò ottenuto che si facci l'ornamento et le tavole costì, et ci sarà da fare per tutti, massime per Francesco tutte le storie della predella“. Così il Vasari scriveva a Vincenzio Borghini il 14. III. 1567⁴⁰, ed è probabile che la collaborazione del Poppi superasse le sue previsioni. Nella grande pala del „Martirio di San Pietro Martire“⁴¹ almeno la vivace cavalcata e gli arricciati guerrieri, poi replicati fis-

⁴⁰ Frey, II, p. 321.

⁴¹ Cfr. M. Mercedes-Viale, *La chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo*, Torino 1959, p. 22 ss.



12 G. B. Naldini, Sacrificio di Isacco. Berlin-Dahlem, Museo.



13 Francesco Morandini, Sacrificio di Isacco. Boscomarengo, Santa Croce.

samente dallo Zucchi ⁴², godono della raffinata cromia naldinesca (rossi vinati, grigi, marroni, gialli) che accende i pannelli più felici della predella. Nel „*Sant'Antonino che libera l'indemoniato*“ ⁴³ (fig. 11) la donna di destra, iridescente di bianchi, gialli e verdi, rinvia al citato disegno della „*Carità*“ degli Uffizi ⁴⁴, e così le due donne di sinistra, più mitologiche ma non meno iridescenti in rosa; e della loro pastosa aristocrazia partecipa il bronzinesco miracolato ⁴⁵, mentre i putti paffuti e i bamboleschi frati ammiccano — come quelli dell' „*Apparizione di Gesù*“ ⁴⁶ — alla buona, quasi nella tradizione di San Marco. Più vistosa di esotismi la „*Caduta della manna*“ ⁴⁷, cangiante in viola, azzurro e grigio; il confronto con un disegno naldiniano di egual tema ⁴⁸ ne avvalorà le caratterizzazioni estrose, che in certe durezza conversano ancora con gli studi polidoreschi di Giambattista. Variazioni passatiste che possono giustificare

⁴² In un dipinto a Vienna; cfr. *H. Voss*, *Italienische Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien*, „*Zeitschrift für Bildende Kunst*“, XXIII, 1912, p. 46, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, II, p. 316, *A. Calcagno*, *Iacopo Zucchi e la sua opera in Roma*, „*Il Vasari*“, V, 1932, p. 47.

⁴³ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., p. 32.

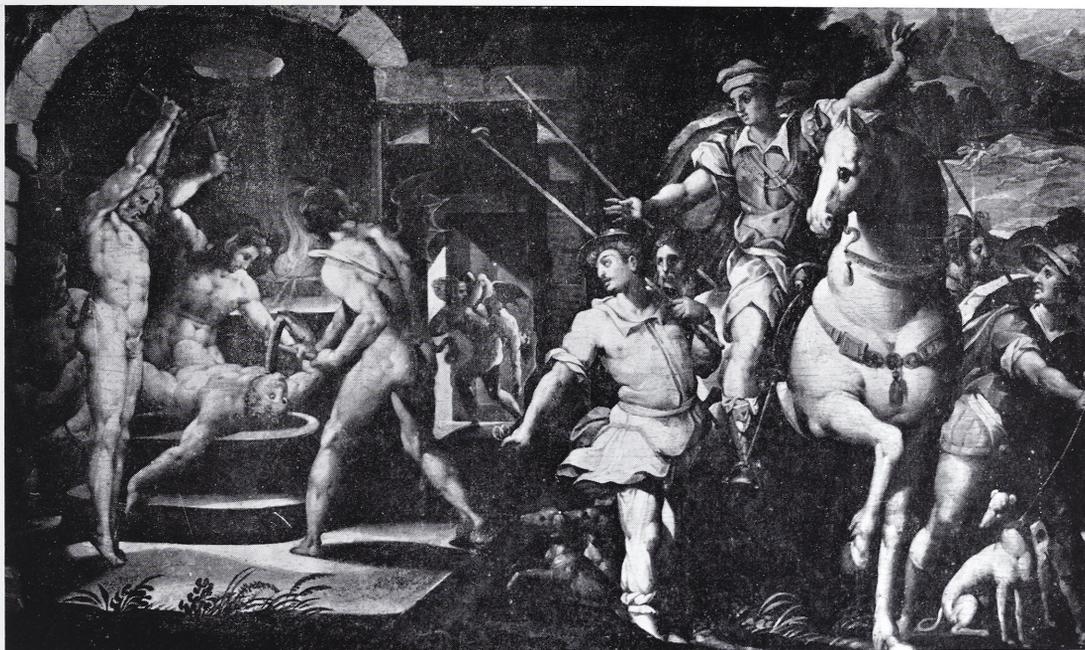
⁴⁴ Cfr. nota 36.

⁴⁵ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., p. 35: „Singolare, nel „*Miracolo di S. Antonino*“, la citazione di un ben noto dipinto del Bronzino („*Martirio di San Lorenzo*“, in San Lorenzo a Firenze), terminato, neanche a farlo apposta, proprio nel 1569“.

⁴⁶ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 33, 35.

⁴⁷ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 26, 31.

⁴⁸ Uffizi n. 713F.



14 Francesco Morandini, *Visione del conte Ugo*. Firenze, Palazzo Pitti.

anche il „Sacrificio di Abele“⁴⁹ e il „Sacrificio di Isacco“⁵⁰ (fig. 13): la diligenza del primo rimemora i Sacrifici antichi dei disegni del Naldini al Christ Church, e il secondo, a specchio di un disegno naldiniano di Berlino⁵¹ (fig. 12), confessa il modulo sartesco e le grottesche accentuazioni nel piglio grifagno del sacrificante, nei putti rosei e sfilacciati.

Mentre risolveva così il lirico arcaismo sartesco e pontormesco delle prime opere del Naldini, il Poppo non rinunciava ad avvalersi degli insegnamenti dello Stradano, presente fin dalle Storie di Ulisse e dalla predella aretina. La „Pasqua ebraica“⁵² e l' „Ultima Cena“⁵³ di Boscomarengo sono già in grado di annunziare quali saranno i modi nordici del casentino. Le tenebre dell'una si animano di agghindati figurini grigi violacei giallastri, che nelle eleganze salviatesche anticipano i dipinti dello Studiolo; il convito dell'altra si illumina di teste furiose, tutte grinte e ricci, tipizzazioni seriali che primeggiano anche nell' „Abramo e Melchisedec“⁵⁴, nel „San Domenico che risuscita un giovane caduto da cavallo“⁵⁵, nell' „Elemosina di San Vincenzo Ferreri“⁵⁶, ma con più favolosa, quasi alloriana libertà.

Tutte le esperienze di Boscomarengo trovano concordanze nei dipinti coevi e posteriori del

⁴⁹ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., p. 28.

⁵⁰ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 28, 31.

⁵¹ Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, n. 17481.

⁵² Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 27 s., 31: „La ‚Pasqua Ebraica‘ [è], purtroppo, il più danneggiato dei riquadri, tutti in mediocre stato di conservazione“.

⁵³ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 28, 30. Un primo schizzo per l' „Ultima Cena“ ci sembra reperibile in un foglio di Brera, attribuito al Naldini (Foto Gernsheim n. 1016).

⁵⁴ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., pp. 28 s., 31.

⁵⁵ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., p. 34 s.

⁵⁶ Cfr. *Mercedes-Viale*, op. cit., p. 28.



15 Francesco Morandini, Sacrificio di Isacco. Già Figline Valdarno, Ospedale Serristori.

Poppi. Una „Natività di Maria“ della Galleria Palatina⁵⁷ (fig. 16) riprende in più matura chiave naldinesca le accensioni nordiche, ad esempio, di „Abramo e Melchisedec“. La vivace cromia vi acquista una scala più profonda, salendo dal macerato monocromato del fondo ai rossastri e verdastri che in primo piano spiccano sui bianchi, e conferendo alle giovanili sfaldature formali una nuova armonia, paga di svolazzi più tenui e di mani meno appuntite. Lo stesso vale, in chiave più stradanese, per la „Visione del conte Ugo“ della stessa Galleria⁵⁸

⁵⁷ Questo dipinto, e la „Visione del conte Ugo“, ora in Palazzo Pitti, provengono dalla Badia fiorentina (cfr. G. B. Uccelli, *Della Badia Fiorentina*, Firenze 1858, p. 81, e A. Jahn-Rusconi, *La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma 1937, p. 316), dove probabilmente facevano parte della predella dell'altare vasariano eretto il 2. II. 1568 (cfr. il Ricordo n. 334: „Ricordo come a dì 2 di Febraio si messe sù la tavola della Badia di Fiorenza, alta braccia 7, larga 4 ½: drentovi l'Assunzione di Nostra Donna, con la predella piena di storie di figure piccole“, Frey, II, p. 880; e la menzione di Francesco Bocchi citata nella nota seguente).

⁵⁸ A proposito dell'„Assunzione“ della Badia fiorentina F. Bocchi afferma: „Da basso [rispetto al dipinto principale] ha dipinta il Vasari la Storia del Conte e come passò la bisogna del caso, per cui egli, mutando vita e costumi, tanto in bontà si avanzò ed a' servi di Dio fu sì liberale, come si è detto, e si magnanimo“ (in F. Bocchi - G. Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 382 s.). Forse proprio questo dipinto del Poppi ha suggerito allo scrittore parte della colorita descrizione della visione del Conte, benemerito della fondazione della stessa Badia („Nel DCCCCLXXXIX essendo in Toscana Vicario di Otone III questo Ugo conte e marchese di Brandiburgo, egli avvenne, andando un giorno a caccia, come piacque a Dio, che gli fu fatta in sembianti strani e mostruosi una terribile visione. Né questo in sogno per fantasmi, ma sensamente a occhi veggenti intervenne. Perché, entrato per una selva non di lungi dalla Badia di Buonsollazzo (né già il terreno presso a Firenze, come è oggi, era coltivato), mentre che seguiva un cervio, senza avvedersi come da' suoi la voglia e più e più il traiviava, si accorge alla fine, come è ridotto in una grotta di vista oltre ogni stima spaventevole. Fermatosi



16 Francesco Morandini, *Natività di Maria*. Firenze, Palazzo Pitti.

(fig. 14): dove Francesco ricorda il „Fuoco“ del Gherardi⁵⁹ o la „Fucina di Vulcano“ del Vasari⁶⁰ e, preparandosi alle alchimie dello Studiolo, si riaccosta al clima di Palazzo Vecchio senza tuttavia tralasciare le rievocazioni polidoresche che abbiamo incontrate nel „Sacrificio di Abele“; sta a provarlo una nuova replica di quest’ultimo tema e un ennesimo „Sacrificio di Isacco“ (fig. 15), appunto polidoresco⁶¹ rispetto alla versione di Boscomarengo.⁶² In tale clima la stessa collaborazione Poppi-Vasari doveva avere le sue conseguenze: quattro „Allegorie“ (fig. 17) — anch’esse, come i due Sacrifici ora citati, già nell’Ospedale Serristori di Figline

adunque, vede in luogo cavernoso svampar fuori d’ogni intorno fumo, fuoco e fiamma, e nel mezzo gente di fiero aspetto, la quale con martelli e con atroci ordigni affliggeva anime dannate. Perloch  smarrito e da s  crudo spettacolo sgomentato, si ferm  alquanto il Conte: ma dopo alcuno spazio ripreso cuore, domand  quelli che tormentavano, per qual cagione usassero per altrui strazio tanta ferezza. A cui tosto fu risposto in questo modo: „Non ti avvisare, come tu sei, che noi di carne e d’ossa siamo forniti, ma, esecutori della divina giustizia, diamo gastigo a queste anime, le quali involte ne’ peccati mortali, mentre che furon ne’ corpi, molto al voler di Dio furono contrarie“; *Bocchi-Cinelli*, op. cit., p. 377 s.). Trattandosi dell’altare dell’Assunta,   probabile che nella predella le storie del Conte si alternassero con quelle della Vergine, e la supposizione   convalidata dall’identit  di misure dei due pannelli di Pitti (0,49 x 0,78).

⁵⁹ Vedi l’affresco nella sala principale del Quartiere degli Elementi, e il disegno agli Uffizi n. 760E (cfr. *Barocchi*, *Mostra di disegni cit.*, p. 60).

⁶⁰ Cfr. il dipinto degli Uffizi e il disegno del Louvre n. 2161 (*Barocchi*, *Mostra di disegni cit.*, p. 46, fig. 24).

⁶¹ Cfr. nota 24.

⁶² Le vivaci screziature del „Sacrificio di Isacco“ figlinese tornano in due disegni degli Uffizi: „Marsia“ e „Apollo“ (nn. 6395F e 6396F), databili quindi prima dei pannelli dello Studiolo.

Valdarno — sembrano bloccare i fermenti giovanili in una ingenua e ponderosa lambiccatura che, rinunciando ad ogni spiritoso contrappunto, cade nella parata.⁶³

Da qui il Poppi noto, o più noto, quello che aulicizza le escursioni della giovinezza per affrontare le responsabilità dimostrative dello Studiolo. Già le grottesche e le storie della volta aspirano ad una illustre fantasia in cui le suggestioni del Gherardi (si guardino soprattutto i putti), di Marco da Faenza⁶⁴ e del Salviati s'intonano in un fraseggiare nobile e consapevole, fatto di nudi compatti e allungati, di vesti svolanti, di giochi prestigiosi. Le esperienze polidoresche, mediate dal Naldini, s'intrecciano a motivi toscani, nordici, romani, alla ricerca di un peregrino equilibrio, cui concorsero studi come il 13572E e il 6405F degli Uffizi⁶⁵, o il 5750 del Museo Horne (fig. 18), dove la spigliatezza si formulizza nel genere. Più impegnativi i pannelli della „Fonderia“ (1571) e „Alessandro e Campaspe“ (1572)⁶⁶, particolarmente apprezzati dai contemporanei per il „colorito molto fiero“, la „fatica“ e la „diligenza“ (cfr. le lettere di Vincenzio Borghini al Vasari del 15.II.1571: „Francesco credo che la seconda settimana di quaresima arà finita la sua [storia], a mio giudizio molto ben condotta; et, cavatone quella del maestro, cioè la vostra, à fede che darà che pensare a chi non sel pensa. Pure, io non me ne intendo, ma ha un colorito molto fiero et è fra quelle d'Andrea e del frate; insomma, a mio gusto“; e del 7 aprile successivo: „Francesco ha usata gran diligenza nella sua [storia], che m'è stato piacer, perché si sbizzarrisce, e chi l'ha vista ne dice gran bene; ma bisogna veder l'aria della piazza. Mi piace ben questo: che non perdona né a fatica né a diligenza“) ⁶⁷.

Una „diligenza“ che si adopra industriosamente a soddisfare i desideri dei committenti; si veda la lettera del Borghini al Vasari del 5.X.1570: „Io ho considerato questa materia pur assai, et il far in quegli ovati una bottega o dua mi piacerebbe, et 3 et 4 si potre' passar, ma tante tante dubito che non abbia aver poco gratia, et insomma le vorrei variar qualche volta, *verbi gratia*: quelle delle medaglie di bronzo non vorrei far una zecca, ma una bella stanza, dove fussi Alexandro Magno a seder con quel pictore, scultore, intagliator intorno, a' quali solo per privilegio era permesso ritrarlo o in pictura o in bronzo o in medaglia et marmo, ch'avessino que' sua ritratti et gliene mostrassino con quelle sue gente intorno“.⁶⁸ Le complesse sceneggiature giocano infatti tra la favola antica e la bottega-accademia⁶⁹ per inserire discretamente l'immane riferimento cortigiano (il cannone mediceo e il principe seduto nel retro della „Fonderia“, o gli „Uffizi“ idealmente popolati di pittori e scultori in „Alessandro e Campaspe“) e lasciano il primo piano ad accreditati figurini, aggiornati sulle ultime opere del Naldini e dello Stradano, ma ancora memori del Salviati, del Pontorno e persino di Daniele da Volterra. La cultura non solo toscana degli ultimi cinquanta anni viene insomma sollecitata dal Poppi a *pastiches* aurei e meticolosi, perpetrati fino agli sboffi emiliani del bal-

⁶³ Si noti che nella corona gliata sorretta dal barbogio guerriero si legge: ... E PIUS V. P. M. CA... ETRURIE... S. L'iscrizione, benché sommaria, favorisce un riferimento cronologico, dato che Pio V, il committente dei dipinti di Boscomarengo, morì il 1.V.1572. Affine a questi impacciati figuroni ci sembra lo schizzo di un guerriero del Louvre (n. 2193, ancora attribuito al Vasari), più incline alle evoluzioni delle allegorie della Stanza delle Sabine (cfr. i disegni del Naldini al British Museum; *Barocchi*, Complementi al Vasari pittore cit.).

⁶⁴ Si tengano presenti anche i suoi numerosi disegni agli Uffizi (cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 61 ss.).

⁶⁵ Il primo, ancora sotto il nome di Perin del Vaga, mi è stato segnalato da Anna Forlani, che vivamente ringrazio. Il secondo invece è già nell'inserito del Poppi.

⁶⁶ Per la cronologia dei due dipinti del Poppi cfr. la lettera di Vincenzio Borghini al Vasari del 2.II.1572: „Francesco tornò ieri et ancora non gli ho, si può dire, parlato. Non ha finito il suo ovato, ma non vi debbe mancare gran cosa, che non è ancor in Firenze“, *Frey*, II, p. 640.

⁶⁷ *Frey*, II, pp. 567, 579.

⁶⁸ *Frey*, II, p. 534.

⁶⁹ Si ricordi a tale proposito anche l'invenzione di Vincenzio Borghini per la „Fucina di Vulcano“ del Vasari: „E questo vi sia soprattutto a mente, che non si facci tanto una bottega di fabro, quanto una Academia di certi virtuosi, ove tegna sue verga Minerva“ (cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., p. 46 s.).



17 Francesco Morandini, Allegoria. Già Figline Valdarno, Ospedale Serristori.

dacchino sorretto dall'aquila, ai naldiniani voli di putti glorificanti il cielo dell'officina, al celliniano scultore che rinetta una impeccabile Leda. E il tutto si ferma in fioriti moduli ideali, scaturiti da un nobile passato e rigorosamente alieni da ogni concessione al „naturale“. Accurati studi di testa di Francesco ⁷⁰ (fig. 20) a confronto con corrispondenti schizzi di Santi di Tito ⁷¹ danno la misura di un esemplare divario: invece di aspirare ad una eletta semplicità, insistono su una elezione aristocratica fatta di lineamenti minuti, di capricciosi monili, di levigatezze liminari. Forse proprio quest'ultime, nella loro aderenza dimostrativa, piacquero allo Spedalingo, che nella citata lettera del 7.IV.1571, concludendo il suo bilancio dello „stanzino“, scriveva: „Seguita Santi di Tito, che ha pochissimo rilievo et non so che me ne dire. Il popoletto dice: ‚Hun‘, cioè non si lascia intender, et chi volessi sforzar, credo che non direbbono gran cosa bene“ ⁷².

Nemmeno più tardi il Poppi ebbe aspirazioni diverse. Dalle laboriose „bizzarrie“ dello Studiolo il piacere dell'invenzione popolosa e nobilmente ambientata, il fascino dell'incastro eru-

⁷⁰ Ad es. Uffizi n. 6399F.

⁷¹ Ad es. Uffizi nn. 7745F, 7680F, 7565F, 7683F, 7685F, 7686F, 7688F (cfr. A. Forlani, in „Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del disegno nel IV centenario della fondazione“, Firenze 1963, p. 55 ss.).

⁷² Frey, II, p. 578 s.

dito attentano ai suoi dipinti e lo inducono a ripetere più volte, con scarse varianti, i moduli conquistati. L'artista, ormai affermato, sfrutta la propria industria pittorica e raramente, fra tante commissioni fiorentine e provinciali, si concede le caratterizzanti divagazioni della giovinezza; le quali d'altronde fioriscono in un clima sempre più rarefatto, alle vecchie suggestioni dello Stradano e del Naldini sovrapponendosi ora le recentissime di altri collaboratori allo „stanzino“ di Francesco I. Nella „Casa del Sole“ ad esempio, menzionata da Raffaello Borghini e felicemente recuperata da Luciano Berti⁷³, il dolce sfumato della „Raccolta dell'ambracane“ opera i suoi effetti più benefici. Campaspe si ammorbidisce nelle vesti dell'Estate e si accompagna ad una zucchiana Primavera e a un Dedalo fedele ai suggerimenti di Maso da San Friano.⁷⁴ Una fragile grazia riesce a vincere la „fatica“ dei pannelli morandiniani di Palazzo Vecchio e si impone anche in „Raffaele e Tobio“ (nelle due redazioni della sagrestia di San Niccolò a Firenze [fig. 23] e del Museo di Prato⁷⁵ [fig. 24]; per la testa di entrambi gli arcangeli cfr. lo studio degli Uffizi n. 6402F, fig. 19), in „Michele e Lucifero“ (della stessa sagrestia, fig. 25)⁷⁶ e nella capricciosa „Carità“ (nelle due versioni dell'Accademia fiorentina⁷⁷ e dell'Ac-

⁷³ Cfr. L. Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, Firenze 1955, p. 31.

⁷⁴ Basta ricordare „Dedalo ed Icaro“ dello stesso Studiolo.

⁷⁵ Il „Raffaele e Tobio“ pratese, dipinto per la „Compagnia dell'Agnol Raffaello“ (Borghini, III, p. 226), passò nel secolo scorso al Comune (cfr. G. Marchini, *La Galleria Comunale di Prato*, Firenze 1958, p. 67).

⁷⁶ I due dipinti della chiesa di San Niccolò erano prima „appiccicati“ „ne' pilastri che mettono in mezzo l'altar maggiore“ (Bocchi-Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze* cit., p. 271 s.; e cfr. anche Borghini, III, p. 229, G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze 1754-62, X, p. 270, e infine W. u. F. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main 1940-54, IV, pp. 369 ss., 383).

⁷⁷ Cfr. F. Bologna - R. Causa, *Fontainebleau e la maniera italiana*, Firenze 1952, p. 37; „Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine“, Firenze 1960, p. 27 s.; G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma 1961, fig. 73.



18 Francesco Morandini, *Studio di nudo*. Firenze, Museo Horne.



19 Francesco Morandini, Studio di testa. Firenze, Uffizi.



20 Francesco Morandini, Studio di testa. Firenze, Uffizi.

cademia viennese)⁷⁸, indorando e spenerando le eleganti impaginature di Maso, di Giambattista e di Iacopo.⁷⁹ Fibbie, cinture, bottoni e pendenti, stivaletti guarniti, una bugia accesa, una bilancia in equilibrio instabile e persino il solito cane cruccioso rinnovano gustosamente figurini sarteschi, pontormeschi e salviateschi, invocando, sia pure in cultura diversa, la sottigliezza delle Arti nella volta del Tesoretto.

Rimangono, questi momenti, purtroppo eccezionali nell'ultimo operare del Poppi. Più spesso l'esperienza di Palazzo Vecchio, anziché consumarsi in fumi così sottili, si addensa in esercizi ibridi e pretensiosi. Un ovale con „Nozze“, agli Uffizi⁸⁰, indulge a quel greve mitologismo

⁷⁸ Cfr. *Katalog der Gemälde-Galerie...*, bearbeitet von C. v. Lutzow, in zweiter Auflage neu bearbeitet von J. Derrjac und E. Gerisen, Wien 1900, p. 187 s., Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance* cit., II, p. 315.

⁷⁹ Vogliamo qui ricordare almeno l'„Arcangelo e Tobio“ di Maso, già nelle Gallerie fiorentine ed ora scomparso (L. Berti, Nota a Maso da S. Friano, in „*Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*“, III, Roma 1963, p. 84 nota 9), la „Sacra Famiglia“ dipinta su carta dal Naldini (Uffizi n. 19133, cfr. „*Mostra dei bozzetti delle Gallerie di Firenze*“, Firenze 1952, p. 40) e gli angeli affrescati dallo Zucchi nella vaticana cappella di S. Michele (cfr. A. Calcagno, Iacopo Zucchi e la sua opera in Roma cit., p. 55 ss.).

⁸⁰ Uffizi n. 15407F.



21 Francesco Morandini, *Annunciazione*. Firenze, Uffizi.



22 Francesco Morandini, *Annunciazione*. Poppi, San Fedele.

vasariano che abbiamo già notato nelle „Allegorie“ un tempo a Figline Valdarno⁸¹; una „Annunciazione“⁸² (fig. 21) riprende lo schema del dipinto di Giorgio ora al Louvre e cerca invano di animarlo nel ghirigoro di un bamboccesco Padre Eterno, per cedere infine, nella tavola in San Fedele di Poppi⁸³ (fig. 22), alle lusinghe illustrative di un invadente leggio e di un decalcomaniale giardino all'italiana, degni di Lorenzo dello Sciorina. Il gusto di intarsi così meschini sembra derivare appunto dai pannelli più infelici dello Studiolo, e il Poppi li usa soprattutto nelle pale provinciali, come la „Madonna in gloria e santi“ già in Sant'Agostino

⁸¹ Ma vedi anche i tondi dei „Quartieri fiorentini“ nel soffitto del Salone dei Cinquecento, nonché disegni come „Cerere“ (Uffizi n. 651F) e un „Baccanale“ (Uffizi n. 641F) per Villa Giulia, o una „Fucina di Vulcano“ (Louvre n. 2161) e una „Caccia d'amore“ (Louvre n. 2169) su invenzione di Vincenzio Borghini (cfr. *Barocchi*, Mostra di disegni cit., pp. 24 s., 44 ss.).

⁸² Uffizi n. 748F, attribuito ad Alessandro Allori. Sul verso uno studio particolare della porta di fondo. Anche questo schizzo, come quello per l'arcangelo di „Raffaele e Tobio“, fu certo polivalente, poiché nello stesso periodo il Poppi dipinse diverse „Annunciazioni“. Oltre quella di San Fedele di Poppi, ne ricordiamo un'altra nella chiesa del convento di Sant'Andrea di Bibbiena (cfr. *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402) e due perdute: una già nella chiesa di Santa Verdiana di Castelfiorentino (*Borghini*, III, p. 227) ed un'altra per la cappella in casa di Bianca Cappello (*Borghini*, III, p. 228).

⁸³ Non la ricordano né il *Borghini*, III, p. 226 s., né il *Baldinucci*, III, p. 531, né *A. Gherardi*, Cinque lettere di Francesco Morandini, Firenze 1869, p. 21 s., né *C. Beni*, Guida del Casentino, Firenze 1908, p. 296 s., Firenze 1958, p. 278, a meno che non sia la stessa „Annunciazione“ un tempo nella chiesa delle monache della SS. Annunziata di Poppi (cfr. *Gherardi*, I. c., *Beni*, op. cit., 1958, p. 281).



23 Francesco Morandini, Raffaele e Tobia. Firenze, San Niccolò.

di Cortona⁸⁴ ed ora nel coro della cattedrale, o il „Martirio di San Giovanni“ nella cattedrale di Poppi.⁸⁵ Altrove anche la citazione vasariana dà frutti più dignitosi, come nelle due „Natività“ di Colle Val d'Elsa⁸⁶ e di Altopascio⁸⁷, dove lo schema giovanile di Giorgio (nell'Archicenobio di Camaldoli) si riaggiorna (cfr. la versione del 1546 per il Cardinale Salviati, ora nella Galleria Borghese di Roma, o quella del 1553 per Pierantonio Bandini, di cui esiste un disegno al Louvre)⁸⁸ sull'ultimo Bronzino, su Maso e sullo Zucchi (nel pastore nordico colla mano alzata) ed eccezionalmente prevede (nel vecchio a destra) certe immobilità dell'Empoli; o nella „Risurrezione“ di San Michele Visdomini⁸⁹, che rinnova la composizione di Giorgio (in Santa Maria Novella), rifacendosi alle eleganze dell'estremo Bronzino non meno che a quelle dell' „Assunzione“ della Badia fiorentina e del „Martirio di San Pietro Martire“ di Boscomarengo.

Comunque, anche nelle complicate pale devozionali il Poppi maturo ascolta, tuttora e soprattutto, il Naldini. Due perduti esemplari d'una „Madonna del Rosario“⁹⁰ dovevano anch'essi preferire un disegno naldinesco⁹¹ alla versione vasariano-zucchiana di Santa Maria Novella; sembrano suggerirlo due „Santi“ nel convento dell'Annunziata di Poppi⁹², i cui mantelli inseguono per l'ennesima volta il ritmo avvolgente delle giovanili opere naldiniane, ma lo dissipano in caratterizzazioni liminari — la spilla preziosa, le mitre gemmee, le barbe ricciute — che risentono ancora, lontanamente, dello Studiolo.⁹³ Lo stesso potremmo dire per gli scenari, le acconciature e le minuzie della „Purificazione“ (in due redazioni: una nella Banca Toscana di Firenze, probabilmente quella di San Piero Scheraggio⁹⁴, l'altra in San Francesco di Pi-

⁸⁴ Cfr. *Voss*, Die Malerei der Spätrenaissance cit., II, p. 312; Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart, herausgegeben von H. Thieme u. F. Becker, XXV, 1931, p. 120; *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402.

⁸⁵ Cfr. *Borghini*, III, p. 226 s.: „Nella medesima chiesa [della Badia di San Fedele] una tavola di S. Giovanni innanzi alla porta Latina, in cui si vede esso santo nella caldaia dell'olio bollente, con bellissime avvertenze di riverberi del fuoco e de' lumi“; *Baldinucci*, III, p. 531; *Gherardi*, op. cit., p. 21; *Beni*, op. cit., 1908, p. 296 s., 1958, p. 278.

⁸⁶ Recentemente esposta alla Mostra d'arte della Valdelsa, in Certaldo; cfr. *P. Dal Poggetto*, Arte in Valdelsa, Firenze 1963, p. 86 s.

⁸⁷ Cfr. *Borghini*, III, p. 226, *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402.

⁸⁸ Cfr. *Barocchi*, Il Vasari pittore.

⁸⁹ Probabilmente posteriore al 1584, perché il Borghini non la ricorda. La menzionano invece *F. L. Del Migliore*, Firenze, città nobilissima illustrata, Firenze 1684, p. 369, *Richa*, Notizie storiche delle chiese fiorentine cit., VII, p. 24, *Follini-Rastrelli*, Firenze antica e moderna illustrata, Firenze 1789-1802, III, p. 281, *F. Fantozzi*, Nuova Guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1842, secondo l'ediz. Firenze 1852, p. 381, *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402, *Paatz*, op. cit., IV, pp. 199, 207.

⁹⁰ Uno per l'eremo di Camaldoli (*Borghini*, III, p. 227) e uno per la Badia di San Fedele di Poppi (*Borghini*, III, p. 226: „A Poppi nella Badia una tavoletta del Rosario“; *Baldinucci*, III, p. 531; *Gherardi*, Cinque lettere di Francesco Morandini cit., p. 22).

⁹¹ Uffizi n. 7438F, probabilmente non di mano di Giovambattista.

⁹² Cfr. *Gherardi*, op. cit., p. 21 s., *Beni*, Guida del Casentino, Firenze 1958, p. 281.

⁹³ Assai affine a tali dipinti lo schizzo di un „Santo“ del Louvre (n. 2212), ancora attribuito al Vasari.

⁹⁴ Vi si ritrova, infatti, la „giovane“ profetessa Anna, notata dal *Borghini*, I, p. 116 s.: „Avete voi veduto (disse il Sirigatto) la tavola nuovamente fatta da Francesco Poppi... che dee esser posta in San Piero Scaraggi? Holla veduta in casa sua (rispose il Vecchietto) e non so quel che vi si faccia quella bella giovane, che egli vi ha dipinta allato a Simeone, avendovi ad essere Anna profetessa, che era vecchia veneranda e non giovane graziosa. Questo medesimo venne ancor a me in considerazione (replicò il Sirigatto) quando la vidi, e domandai al medesimo Francesco perché avesse fatto quivi quella bella donna; egli mi rispose, averla fatta per Anna, ma non l'aver voluta far vecchia, per non mettere nella più bella veduta della sua tavola una che porgesse poco piacere all'occhio; perciò vi avea fatta quella giovane donna, e che, se pure volesse alcuno dire che vi mancasse Anna, guardasse dalla banda della Madonna su alto in un canto della tavola, che vedrebbe una testa di vecchia, e quella si pigliasse per Anna, se gli piacesse. Voi mi fate venir voglia di ridere (soggiunse il Vecchietto), e son forzato a dire, lui aver ragione, essendo egli ancor giovane, a voler piuttosto vedere una leggiadra fanciulla, che una vecchia grave per gli anni; ed io, per me, lascerò prender la vecchia, che egli ha fatto in quel canto per Anna, a chi la vuole, comeché mi creda che per tale non sia conosciuta, avendo Anna ad essere dalla parte di Simeone, e non della Vergine; ma noi per far piacere al Poppi, che è valentuomo nell'arte sua, accetteremo per ora quella bella fanciulla“ (cfr. *Richa*, op. cit., II, p. 16 s.: „Segue poscia nel-



24 Francesco Morandini, Raffaele e Tobio. Prato, Museo.



25 Francesco Morandini, Michele e Lucifero. Firenze, San Niccolò.



26 Francesco Morandini, Discesa dello Spirito Santo. Firenze, Uffizi.

27 Francesco Morandini, Discesa dello Spirito Santo. Lilla, Museo Wicar.

stoia)⁹⁵, di „Gesù che guarisce il lebbroso“ in San Marco⁹⁶ o di „Gesù che risuscita il figlio della vedova“ in San Niccolò⁹⁷; opere tutte ricordate con ammirazione da Raffaello Borghini

l'altra cappella de' Castellani la tanto lodata opera di Francesco da Poppi, che rappresenta sì bene la Purificazione di Maria, della qual tavola Raffaello Borghini, non per censurare, ma per ischerzo nel suo Dialogo nota, che Anna profetessa del Vangelo, dataci per vecchia, al Poppi che era giovine piacque di farla giovanetta e assai bella“⁹⁵). Vedi anche le lodi di *Bocchi-Cinelli*, *Le Bellezze della città di Firenze* cit., p. 98 s.

⁹⁵ Anch'essa particolarmente apprezzata dal *Borghini*, III, p. 230: „Oggi si trova [il Poppi] fra mano una tavola, quasi condotta a fine, che dee esser posta in San Francesco di Pistoia, la quale mi sembra la più bell'opera ch'io abbia veduto di suo e rappresenta il misterio della Purificazione, e vi si vede la Madonna, bellissima figura, con un panno azzurro, che par che esca fuor della tavola, e vi sono teste bellissime e variate, e una prospettiva che apparisce lontana, e tutta l'opera di dolce maniera e di vago colorito“. *F. Tolomei*, Guida di Pistoia per gli amatori delle belle arti, Pistoia 1821, p. 134, *G. Tigri*, Nuova guida di Pistoia e dei suoi dintorni, Pistoia 1896, p. 57 s., *Voss*, *Die Malerei der Spätrenaissance* cit., II, p. 312, e *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 403, si limitano a semplici menzioni.

⁹⁶ Si ricordi l'attesa del *Borghini*, III, p. 230 s.: „La quale opera si aspetta bellissima, sì perché egli la fa a concorrenza di Batista Naldini e di Alessandro Allori, e sì perché egli è risoluto di fare d'essa più disegni, cosa che egli non ha più usato nell'altre opere sue, perciocché, essendo egli molto aiutato dalla natura in quest'arte, ha fatto insino a ora le sue tavole senza far altro disegno che quello che col gesso in poche linee ha tirato sopra le medesime tavole; e poscia co' colori l'ha finite, senza aver cartone o altro esempio avanti“. Tali argomenti, necessariamente divaganti e iperbolici — smentiti se non altro dai numerosi studî del Poppi che abbiamo fin qui menzionati —, hanno avuto una loro fortuna (cfr. *Baldinucci*, III, p. 531 s., e persino *Voss*, op. cit., II, p. 310), mentre la pala stessa di San Marco veniva rapidamente citata da *Bocchi-Cinelli*, op. cit., p. 11, *Del Migliore*, Firenze, città nobilissima illustrata cit., p. 215, *Baldinucci*, III, p. 532, *Richa*, op. cit., VII, p. 151, *Follini-Rastrelli*, Firenze antica e moderna illustrata cit., III, p. 219, *Fantozzi*, op. cit., p. 433, ed apprezzata per il suo acceso frastuono soprattutto da *Voss*, op. cit., II, p. 312. Cfr. infine le riserve di *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402, e le notizie di *Paatz*, op. cit., III, pp. 29, 63.

⁹⁷ Cfr. *Borghini*, III, p. 230, *Bocchi-Cinelli*, op. cit., p. 272: „In una tavola la storia della vedova di Naim... di mano di Francesco Poppi, la quale è lodata per molta grazia, e per disegno e per colorito è tenuta in pregio da tutti“; *Baldinucci*, III, p. 532; *Richa*, op. cit., X, p. 271; *Fantozzi*, op. cit., p. 606: „storia... eseguita con molta maestria“; *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 397, *Paatz*, op. cit., IV, p. 369 s., 384.

nel suo „Riposo“. In esse la fumosa compostezza delle pale naldiniane di Santa Maria Novella, soprattutto della „Presentazione al tempio“, sembra aver esercitato dapprima un freno, suggerendo figure monumentali, isolate in posa⁹⁸; ma la natura estrosa di Francesco ha poi sovrappreso tali raccomandazioni, addirittura compiacendosi, nei miracoli di Cristo, di un rebus furioso, in cui gli elementi più diversi (naldiniani, bronzineschi, vasariani ecc.) s'incastano velocemente, secondo quel gusto antologico che trionfa, pur con sensi diversi, nelle grandi pale del Portelli.

Non crediamo tuttavia che il Morandini si fermasse qui. La predella, già in San Piero Scheraggio, con Storie di San Pietro (ora nella Casa Vasari di Arezzo)⁹⁹ e specialmente „Cristo che scaccia i mercanti dal tempio“ di Vienna¹⁰⁰ ci permettono di intravedere un Poppi che, nell'abbozzo e nelle parti meno vistose delle sue imprese, sapeva ancora esporre con vivacità, magari riprendendo gli spunti nordici e maseschi e soprattutto gli schietti accenti del Naldini meno paludato.¹⁰¹ Lo confermano alcuni disegni tuttora attribuiti a Giambattista, che nel segno tremolante, negli spediti cenni chiaroscurali, nelle movimentate composizioni rinviano alle sfaldature giovanili di Francesco.¹⁰² Molto interessanti in tal senso gli studi per una „Discesa dello Spirito Santo“¹⁰³ (figg. 26 e 27), nei quali l'artista sembra aver dapprima studiato il dipinto del Cavalori nella Badia fiorentina¹⁰⁴ e poi averlo tradotto in dimensioni più concitate. Non si trattò, probabilmente, di mere variazioni ritmiche. Due quadretti un tempo nell'Ospedale degli Innocenti — „Abramo e Melchisedec“ della Bob Jones University di Greenville (fig. 28), e „Gesù che porta la croce“ dell'Università di Lawrence Kansas¹⁰⁵ — non solo condividono il segno divagante degli schizzi citati, ma traducono istintivamente in eroicomico parata gli elementi vasariani, classicisti e naldineschi che siamo andati via via rilevando. Le aggrovigliate acconciature alla romana, tutte chiome, barbe e calzari, le mani onnipresenti, la asimmetria degli astanti che scopre acute cesure, i puttini a tuffo sulla radiosa colomba dello Spirito Santo, o le eleganti comparse sul fondo, sono le ultime prove di quella fantasia grezza e antiretorica che abbiamo visto nascere nella „Geografia“ del Tesoretto.

Si ricordi che negli stessi anni il Naldini affrontò lo stesso tema in un dipinto per il Carmine, oggi perduto (cfr. *Borghini*, III, p. 198 s.: „Fa ancora [Battista] una tavola per Iacopo Carucci, che dee esser posta nel Carmine, in cui egli figura Cristo che risuscita il figliuol della vedova“).

⁹⁸ Come anche nello schizzo di „Visitazione“ degli Uffizi, n. 6393F; cfr. *L. Marcucci*, in „Mostra d'arte sacra della Diocesi e della provincia [di Arezzo] dal sec. XI al XVIII“, Firenze 1950, p. 71 s. Si ricordi che anche il Naldini dipinse una „Visitazione“, oggi perduta, per l'eremo di Camaldoli (cfr. *Borghini*, III, p. 195: „E nell'eremo di Camaldoli fece due tavole, che mettono in mezzo la porta che passa nel coro al tramezzo della chiesa, nelle quali si vede la Visitazione della Nostra Donna...“).

⁹⁹ Cfr. *L. Berti*, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo* cit., p. 30.

¹⁰⁰ Cfr. *H. Voss*, *Italienische Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien*, „Zeitschrift f. Bildende Kunst“, XXIII, 1912, p. 45 s., *Die Malerei der Spätrenaissance* cit., II, p. 313 s. Anche il Naldini aveva dipinto una „Cacciata dal tempio“, ora perduta (cfr. *Borghini*, III, p. 197: „Sopra una tela [fece Giovambattista] Cristo che scaccia i Farisei del tempio per Antonio da Gallese, cittadin romano“).

¹⁰¹ Per esempio i chiaroscuri degli Uffizi nn. 19131-19133; cfr. „Mostra dei bozzetti delle Gallerie di Firenze“ cit., p. 39s.

¹⁰² Vedi, ad es., gli studi di „Deposizione“ Uffizi n. 709F e Staatliche Graphische Sammlung di Monaco n. 2283.

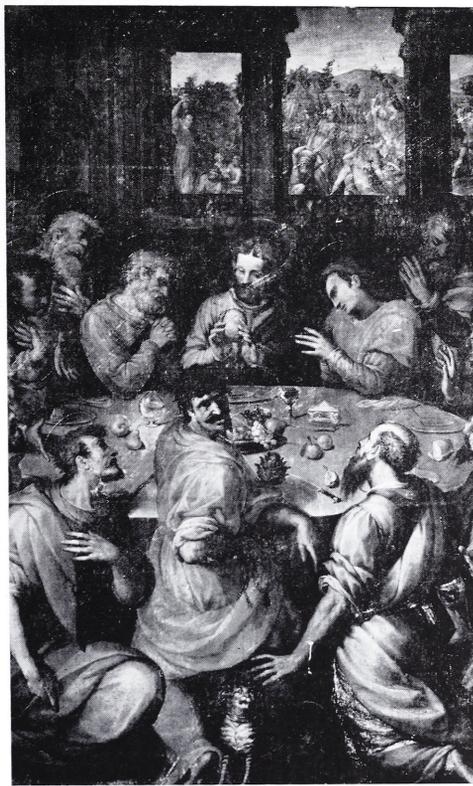
¹⁰³ Uffizi nn. 750F, 7449F, e Lilla, Museo Wicar n. 336 (*Pluchart*, *Musée Wicar. Notice des dessins* cit., p. 73).

¹⁰⁴ Sulla cui cronologia cfr. *L. Marcucci*, *Appunti per Mirabello Cavalori disegnatore*, „Rivista d'Arte“, XXVIII, 1953, p. 82 s.

¹⁰⁵ I due quadretti erano probabilmente tra i dipinti vasariani che il marchese Federico Panciaticchi acquistò dall'Ospedale degli Innocenti alla metà del secolo scorso (cfr. *Cherici*, *Guida storico-artistica del R. Spedale degli Innocenti di Firenze* cit., p. 44). Messi quindi all'asta con tutta la Collezione Panciaticchi, essi giunsero nella Collezione Havemeyer di New York e di lì passarono uno alla Bob Jones University, dove è ancora attribuito al Vasari (cfr. *Bacchiacca and his friends, Baltimore Museum of Art*, 1961, n. 74; *The Bob Jones University. Collection of religious Paintings*, Greenville 1962, p. 90 s.), e l'altro alla University of Lawrence Kansas, dove è stato riferito ad un seguace fiammingo di Giorgio (*Handbook. The Museum of Art. The University of Kansas, Lawrence Kansas*, 1962, p. 46).



28 Francesco Morandini, *Abramo e Melchisedec*. Greenville, Bob Jones University.



29 Francesco Morandini, *Ultima Cena*. Castiglion Fiorentino, Chiesa del Gesù.

Era, anche questa, una vena di scarsa linfa, che umetterà qualche altro studio¹⁰⁶ per poi estinguersi in opere di irrimediabile convenzione. L' „Ultima Cena“ del Gesù di Castiglion Fiorentino¹⁰⁷ (fig. 29) si adagia infatti in un grossolano nordicismo tuttora imparentato coi pezzi più infelici dello Studiolo; l' „Assunzione“ e la „Deposizione“ di Santa Chiara (sempre a Castiglion Fiorentino)¹⁰⁸ esauriscono modi naldiniani, vasariani, rosseschi e perfino becca-

¹⁰⁶ Come le maschere sul verso del n. 7293F Uffizi, affini alle astanti di „Gesù che porta la croce“ della University of Kansas. Il loro contorno e tratteggio frettolosi, le bande al vento rinviano agilmente agli schizzi e ai dipinti giovanili (cfr. ad es. le stesse Storie di Ulisse nella Stanza di Penelope o la „Natività della Vergine“ a Pitti) e propongono anche per il recto, festosa variazione sul „Martirio dei Quaranta“ del Pontorno, una paternità poppesca, anziché naldiniana. Tanto più che, al confronto, schizzi del Naldini di egual tipo — come una „Deposizione“ e una „Strage degli Innocenti“ (Uffizi n. 714F e 704F, cfr. P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni, posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi, Roma 1890*, p. 100) o una „Pasqua ebraica“ (Uffizi n. 711F) — rivelano una tenuta chiaroscurale ben più salda, rinforzata da un segno mai divagante. Prossimo alle screziature dei dipinti americani ci sembra anche il „Sacrificio di Isacco“, n. 2204, del Louvre (cfr. Barocchi, *Mostra di disegni cit.*, p. 75, fig. 57).

¹⁰⁷ Cfr. Borghini, III, p. 230; Venturi, op. cit., IX, 6, p. 402; A. Del Vita, *Castiglion Fiorentino nella storia e nell'arte*, Arezzo, s. d., p. 47: „Era in origine nell'altar maggiore, fu messo a posto nel 1591 dai pittori cortonesi Ghiori“.

¹⁰⁸ Ricordate solo dal Borghini, III, p. 226, e dal Del Vita, op. cit., p. 40.

fumiani, e così la „Deposizione e Santi“ di San Miniato al Tedesco¹⁰⁹, la „Pentecoste“ di San Marco a Poppi¹¹⁰, e poi ancora le „Crocifissioni“ del museo e della chiesa di San Salvi¹¹¹, nonché di Castiglion Fiorentino.¹¹² Il modulo compositivo di queste ultime è ancora lo stesso della giovanile „Crocifissione“ degli Innocenti, ma il segno, ormai stanco¹¹³, non risponde ad alcuna sollecitazione personale¹¹⁴, nemmeno alla più cerimoniosa e fiorita, cioè zucchiana e alloriana, predominante nelle aeree „Grazie“ degli Uffizi.¹¹⁵ Opere come questa, fedeli, nonostante le inerzie e le malefatte di una prospera industria provinciale, ai sogni dimostrativi dello „stanzino“ di Francesco I, potevano ancora godere, a Firenze, di un qualche prestigio. Ce lo conferma un disegno della Collezione Collins di New York (fig. 30), affine a quelli che furono eseguiti per le nozze di Cristina di Lorena con Ferdinando I¹¹⁶: le opulente matrone morandiniane delle pale più tarde vi compaiono in costume allegorico, le solite figurine naldiniane spuntano dal fondo, e in primo piano una stradanese principessa si circonda di paggi e damigelle, „naturali“ sì, ma non più di quanto conceda la rarefatta eleganza cortigiana degli angeli „Michele“ e „Raffaele“ di San Niccolò.

Questi i limiti del „gaio“ e „festevole“ Francesco¹¹⁷, „giovane di grande speranza“ secondo il Vasari¹¹⁸, le cui promesse, non sempre mantenute, meritano tuttavia una chiarificazione entro il brulicante crepuscolo dello Studiolo.

Concludiamo questi appunti sul Poppi con un elenco delle sue opere perdute, corredato dai rinvii alle fonti e ai disegni che siamo riusciti ad identificare. Tale elenco potrà forse favorire, ce lo auguriamo, nuovi reperimenti morandiniani.

¹⁰⁹ Cfr. *Borghini*, III, p. 226. Molto più gradevole la „Deposizione“ in formato ridotto di San Marco di Poppi, parimenti naldinesca (*Beni*, Guida del Casentino cit., 1958, p. 281).

¹¹⁰ Cfr. *Borghini*, III, p. 227: „... nella Compagnia dello Spirito Santo una tavola del Misterio dello Spirito Santo“; *Gherardi*, Cinque lettere di Francesco Morandini cit., p. 21; *Beni*, op. cit., 1958, p. 280.

¹¹¹ La prima, datata 1584, proviene dal Convento della Crocetta (cfr. *Richa*, Notizie storiche delle chiese fiorentine cit., II, p. 273: „Il Crocifisso che incontrasi dipinto alla cappella a mano sinistra entrando in chiesa [del convento suddetto], come leggesi nella tavola stessa è di Francesco Poppi, e non del Balducci, come scrisse il Baldinucci, mirabili essendo in questa tavola le attitudini di Maria svenuta e delle pie Donne che la vogliono sollevare, siccome commendate sono le figure di tre soldati che si giuocano le vesti del Cristo“; *Follini-Rastrelli*, Firenze antica e moderna illustrata cit., IV, p. 21; *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402; *Paatz*, op. cit., I, pp. 706, 709). Per la seconda cfr. *Borghini*, III, p. 226, e *G. Carocci*, I dintorni di Firenze, Firenze 1906, p. 4 s.

¹¹² Cfr. *Del Vita*, Castiglion Fiorentino cit., p. 34, e *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 402, che la datano 1594 c.

¹¹³ Cfr. anche il disegno di Lilla n. 329 (*Pluchart*, Musée Wicar. Notice des dessins cit., p. 72), talmente povero da far pensare ad una copia. Un altro studio di „Crocifisso“ si trova agli Uffizi (n. 6401F), ma è probabilmente anteriore.

¹¹⁴ Lo stesso possiamo ripetere per la pala di San Domenico di Prato, col solito Crocifisso sopra un altare, adorato da Santi (*F. Tolomei*, Guida di Pistoia per gli amatori delle belle arti, Pistoia 1821, p. 134 nota 1; *Gherardi*, Cinque lettere di Francesco Morandini cit., p. 22; *Venturi*, op. cit., IX, 6, p. 403), per i ritratti del Museo di Palazzo Medici („Pierfrancesco di Lorenzo de' Medici“ e il „Cardinale Ippolito“, 1586; cfr. *G. Poggi*, Di alcuni ritratti dei Medici, „Rivista d'Arte“, VI, 1909, p. 321 ss.), e per „Sant'Antonino“, di Santa Maria del Fiore (cfr. *Paatz*, op. cit., III, p. 370).

¹¹⁵ Cfr. *Voss*, Die Malerei der Spätrenaissance cit., II, p. 315 s.

¹¹⁶ Cfr. le descrizioni e le stampe di tutto l'apparato in *R. Gualterotti*, Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile città di Firenze per la venuta e per le nozze della serenissima Madonna Cristina di Lorena, moglie del serenissimo Don Ferdinando Medici, terzo Gran Duca di Toscana, Firenze 1589. Devo la conoscenza di questo disegno alla generosità del prof. Ulrich Middeldorf.

¹¹⁷ Cfr. *L. Lanzi*, Storia pittorica della Italia, Bassano 1795-96, secondo l'ediz. Milano 1824-25, I, p. 243.

¹¹⁸ Cfr. nota 4.



30 Francesco Morandini, *Allegoria granducale*. New York, Collins Collection.

OPERE PERDUTE

Adriani Giovambattista, v. RITRATTI : di Giovambattista *Adriani*.

Amicizia, v. *Liberalità, con la Fortuna e l'Amicizia*.

Angeli e Santi, nell'Ospedale degli Innocenti, v. *Madonna incoronata*.

Annunciazione, v. CASTELFIORENTINO, Santa Verdiana.

—, per la cappella in casa di Bianca Cappello, cfr. BORGHINI, III, p. 228, e il disegno n. 748F degli Uffizi.

Battesimo del popolo di Firenze, tela per il battesimo di Filippo de' Medici, cfr. BORGHINI, III, p. 227 : "In Pratolino due tele, l'una il Battesimo di Costantino e l'altra quello del popol di Firenze rappresentanti, che furono fatte per lo battesimo del Gran Principe D. Filippo Medici, felicissima memoria"; BALDINUCCI, III, p. 531.

Battesimo di Costantino, v. *Battesimo del popolo di Firenze*.

Battesimo di Cristo, v. *Cristo battezzato*.

Biffoli Niccolò, v. RITRATTI : di Niccolò *Biffoli*.

BOLOGNA, casa Ercolani, v. *Cristo morto*.

CAMALDOLI, Eremito, v. *Madonna del Rosario*.

Carità, dell'orefice Regolo Coccapani, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

—, di Francesco del Nero, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

—, di Antonio Serguidi, cfr. BORGHINI, III, p. 227s. : "Un bellissimo quadro di una Carità

- ha di suo M. Antonio Serguidi, cavaliere di S. Stefano e segretario, per li suoi meriti favoritissimo, del Granduca Nostro¹¹⁹
- CASTELFIORENTINO, Santa Verdiana, *Annunciazione*, cfr. BORGHINI, III, p. 227, e il disegno n. 748F degli Uffizi.
- CERTOMONDO, convento di San Francesco, *Tre Santi*, cfr. BORGHINI, III, p. 226.
- Conti Ottaviano, v. RITRATTI: di Ottaviano *Conti*.
- Cristo battezzato*, di Braccio de' Ricasoli, cfr. BORGHINI, III, p. 230.
- Cristo crocifisso*, di Vincenzio di Ambra, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , di Pandolfo Bardi di Vernio, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , di Niccolò Biffoli, cfr. BORGHINI, III, p. 229.
- , di Simone Corsi, senatore fiorentino, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , di Francesco della Fonte, cfr. BORGHINI, III, p. 228; BOCCHI-CINELLI, op. cit., p. 350: "Evvi ancora un quadretto piccolo ov'è effigiato un Crocifisso con la Maddalena a' piedi, di mano del Poppi, bellissimo".
- , di Stefano Galli, "che è oggi appresso al serenissimo Carlo Duca di Savoia", BORGHINI, III, p. 229.
- , di Antonmaria Malespina, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , di Cesare Nati, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , di Francesco Rondinelli, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- Cristo morto*, di Pandolfo Bardi di Vernio, cfr. BORGHINI, III, p. 228, BALDINUCCI, III, p. 531.
- , in casa Ercolani, a Bologna, cfr. la lettera di L. Crespi a I. Ansaldo del 5.VIII.1770, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi, Milano 1822-25, VII, p. 100: "[In casa Ercolani] una bellissima Pietà in figure grandi al naturale e d'una forza di colorito maravigliosa, dipinta in tela da Francesco di Ser Francesco Morandini... vedendovisi in un canto della tela la sua marca".
- , a Faenza, cfr. BORGHINI, III, p. 227: "A Faenza una tavola non molto grande d'un Cristo morto in braccio alla madre ed alcuni santi".
- , in Francia, cfr. P. BAUTIER, *Le opere d'arte italiane nella Francia invasa*, in "Rassegna d'Arte", XIX, 1919, p. 160.
- , di Ottaviano Malespina, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- , con altre figure, di Girolamo Minucci, cfr. BORGHINI, III, p. 231.
- Età dell'oro*, del Granduca Francesco, cfr. BORGHINI, III, p. 227: "Ha di sua mano il Granduca Francesco un quadro in cui sono figurati gli anni dell'oro".
- Età prima dell'uomo*, di Piero Nasi, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- FAENZA, *Cristo morto*, v. *Cristo morto*.
- Fortuna*, v. *Liberalità, con la Fortuna e l'Amicizia*.
- Fortuna e Virtù*, di Francesco Rucellai, cfr. BORGHINI, III, p. 228.
- FRANCIA, *Cristo morto*, v. *Cristo morto*.
- Giudizio di Paride*, di Giulio de' Nobili, cfr. BORGHINI, III, p. 229, G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti, di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 169, che sotto l'anno 1651 registra a Perugia: "Un quadro in tavola del Poppi, fiorentino, alto circa piedi cinque, largo 3 1/2, Paride con tre donne, poco minore del naturale. Sc. 150".

¹¹⁹ Due di queste „Carità“ sono probabilmente identificabili con quelle dell'Accademia di Firenze e dell'Accademia di Vienna (cfr. note 77 e 78).

Giuseppe e la moglie di Putifarre, di Vittorio Cappello, cfr. BORGHINI, III, p. 229: “Al signor Vettorio Cappello dipinse un bellissimo quadro in tela dell’istoria di Giuseppe, quando fugge dalla innamorata donna”.

Incoronazione della Madonna, v. *Madonna incoronata*.

Leone papa, v. RITRATTI: di papa *Leone*.

Liberalità, con la Fortuna e l’Amicizia, di Lodovico da Diacceto, cfr. BORGHINI, III, p. 226: “In Francia, appresso al signor Lodovico da Diacceto un quadro in tela, in cui è la Liberalità colla Fortuna e coll’Amicizia”.

Madonna annunciata, v. *Annunciazione*.

Madonna incoronata, nell’Ospedale degli Innocenti, cfr. BORGHINI, III, p. 226: “una tavola della Incoronazione della Madonna e quattro quadretti con angeli e santi che sono nello spedale degli Innocenti dove stanno le donne”; BALDINUCCI, III, p. 531.

Madonna del Rosario, di Camaldoli, Eremo, cfr. BORGHINI, III, p. 227.

— — —, della Badia di Poppi, cfr. BORGHINI, III, p. 226, BALDINUCCI, III, p. 531.

Madonna e Santi, di monsignor d’Altopascio, cfr. BORGHINI, III, p. 227: “A Sanminiato, in casa monsignor d’Altopascio, una tavola della Vergine con più Santi”.

— — —, di Pandolfo de’ Bardi, cfr. BALDINUCCI, III, p. 531.

— — —, di Angiolo Biffoli, cfr. BORGHINI, III, p. 228s.

— — —, di Francesco de’ Medici, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

Madonna: Sposalizio, di Vincenzo di Ambra, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

Marchese di Pescara, v. RITRATTI: del *Marchese di Pescara*.

Mosè che mostra le leggi, di Lionardo Alessandrini, cfr. BORGHINI, III, p. 231.

Natività, di Niccolò Biffoli, cfr. M. A. VASARI, in FREY, II, p. 886: “Una tavola per i Biffoli di Napoli in San Giovanni de’ Fiorentini [iniziata dal Vasari] finì Francesco da Poppi, suo allievo, entrovi la Natività di Nostra Donna”; BORGHINI, III, p. 230: „una gran tavola in tela, entrovi la Natività di Cristo, condotta con gran diligenza, fatta per Niccolò Biffoli, che la vuol mandare a Napoli”.

Nobili de’, Giulio, v. RITRATTI, di Giulio de’ *Nobili*.

Paride, v. *Giudizio di Paride*.

Piccolomini Silvio, v. RITRATTI: di Silvio *Piccolomini*.

POPPI, Badia, v. *Madonna del Rosario*.

PRATOLINO, v. *Battesimo di Costantino e Battesimo del popolo di Firenze*.

Primavera, di Piero Nasi, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

RITRATTI: di Giovambattista *Adriani*, cfr. BOCCHI-CINELLI, op. cit., p. 365: “[In casa di Baccio Valori in un] quadretto molto piccolo di mano di Francesco Poppi si vede un ritratto di M. Giovambattista Adriani, scrittore della Storia Fiorentina. E di vero, come che sia in penna, è riuscito così bene, e così è cavata la somiglianza dal vero felicemente, che con parole esprimere non si potrebbe”.

— — —: di Niccolò *Biffoli*, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

— — —: di Ottaviano *Conti*, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

— — —: di papa *Leone*, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

— — —: del *Marchese di Pescara*, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

— — —: di Giulio de’ *Nobili*, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

— — —: di Silvio *Piccolomini*, cfr. BORGHINI, III, p. 230.

— — —: di Francesco *Rucellai*, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

— — —: di *Solimano*, imperatore de’ Turchi, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

Rosario, v. *Madonna del Rosario*.

Rucellai Francesco, v. RITRATTI: di Francesco *Rucellai*.

Santi, v. CERTOMONDO, convento di S. Francesco.

SANTI: *Maddalena*, di Francesco Rucellai, cfr. BORGHINI, III, p. 228.

— —: *Verdiana*, di Cammillo Attavanti, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

Santi e Angeli, nell'Ospedale degli Innocenti, v. *Madonna incoronata*.

Solimano, v. RITRATTI: di *Solimano*.

Venere, di Ottaviano Conti, cfr. BORGHINI, III, p. 229.

Virtù, v. *Fortuna e Virtù*.

ZUSAMMENFASSUNG

In der zweiten Ausgabe der „Viten“ Vasari's sucht man vergeblich nach den Namen von Mitarbeitern an den grossen Bilderzyklen des Aretiners (bis auf Doceno); dieser Mangel wird besonders auffällig beim Appartement der Grossherzogin und beim Tesoretto. Die Reihe der Arbeiten Francesco Morandini's beginnt bei den kleinen Freskenmedaillons im Tesoretto (1559-1562), wo er sich stark an Naldini anlehnt. Die Nachricht seiner Mitarbeit im Hause Vasari's im Borgo Santa Croce ist mit Vorsicht aufzunehmen, sein Anteil nicht klar zu scheiden. Wahrscheinlicher und augenfälliger ist jedoch die Zusammenarbeit zwischen Stradano und Morandini in der „Stanza di Penelope“. Das Wechselspiel zwischen Naldini und Morandini wird am Schönsten an dem Beispiel der Fresko-Probe des Naldini für V. Borghini (einer „Pietà“ Florenz, Innocenti) deutlich, die — heute nicht mehr vollständig erhalten — die Komposition Morandini's in S. Simone exakt wiederholt. Bei dem Altar für Boscomarengo beschränkte sich Morandini's Mitarbeit sicherlich nicht nur auf die Predella (wie Vasari 1567 schreibt); der hier erworbene Erfahrungsschatz kam Morandini dann für solche Werke wie „Die Vision des Markgrafen Hugo“ oder die „Geburt Mariä“ (beide Palazzo Pitti) zugute. Am Engsten berührt sich unser Künstler mit Vasari in den vier Allegorien und einem „Opfer Isaac's“, welche sich einst im Ospedale Serristori in Figline Valdarno befanden. Zu den Höhepunkten der künstlerischen Karriere Morandini's gehören Werke wie die beiden Versionen von „Tobias und der Engel“ in Prato und Florenz (mit Studienblättern in den Uffizien), der „Luzifer und Michael“, sowie die beiden spielerischen Versionen einer „Caritas“ in Wien und Florenz. Der Aufsatz schliesst mit einer Liste der aus den Quellen und durch Studienblätter bekannten, heute verschollenen Werke.