

**Predella** journal of visual arts, n°34, 2014 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Direttore scientifico aggiunto** / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

**Comitato scientifico** / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Coordinatore della redazione** / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

**Impaginazione** / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*In the surroundings of Florence, among the hills of San Casciano, lies the Villa Poggio Torselli, which in 1892 Guido Carocci defined «delle più vaste ed eleganti». The article aims to explain the history of the villa and its architectonic and artistic renewal during eighteenth century. In particular the article shows, for the very first time, the works of art still preserved outside and inside the villa, in particular the inner frescoes decoration (due to Matteo Bonechi, Rinaldo Botti and some others yet not identified masters) and the sculptures (on plaster and terracotta), mainly due to Lorenzo Merlini.*

«Fra le ville che popolano i colli di S. Casciano, quella di Poggio Torselli è certo una delle più vaste e più eleganti. Un lungo e comodo viale di cipressi, staccandosi dalla via Romana mette sul piazzale della villa, la quale serba quel carattere sfarzosamente grandioso, proprio delle ville del XVII e XVIII secolo»<sup>1</sup>. Con queste parole, o meglio con questa premessa, Guido Carocci introduce nel 1892 il primo profilo storico-critico sulla villa di Poggio Torselli, definita, nel corso dei secoli e a pieno diritto, «regina delle ville del Chianti»<sup>2</sup>.

Antico podere della famiglia Da Casavecchia, il luogo dove sorge attualmente la villa ospitava in origine una modesta «chasa da signore», divenuta nel 1434 proprietà degli Angiolini. Ricostruita ex-novo tra il 1451 e il 1457, in seguito a gravi danni riportati durante un temporale, la dimora passò ai Mecalli e nel 1608 ai Machiavelli, per poi giungere per successione ereditaria, nel 1658, a Pietro Girolami e a Giovan Battista Corsini. In seguito alla morte di Girolami, Corsini, al nome della cui casata era stato aggiunto per motivi dinastici quello degli appena estinti Orlandini<sup>3</sup>, dedicò notevole interesse alla tenuta, riversando, soprattutto, particolari attenzioni alla villa, riedificata dalle fondamenta nei primi decenni del Settecento. Passata in eredità nel 1722 agli Orlandini Del Beccuto<sup>4</sup>, che promessero ampliamenti e miglione, la dimora, che nel 1804 ospitò papa Pio VII e il suo seguito du-

rante il viaggio di questi a Parigi per l'incoronazione di Napoleone, passò nel corso dell'Ottocento a vari proprietari, fino a giungere nel 1864 agli Antinori. Altrettanto frequenti sono stati i passaggi di proprietà della villa nel Novecento, acquisita nel 1999 dalla Società Poggio Torselli Srl, il cui unico amministratore è il noto antiquario Gianfranco Luzzetti<sup>5</sup>.

Riportata al settecentesco splendore originario dopo un lungo e accurato intervento di restauro durato tre anni, la villa mostra un impianto architettonico comune a molte residenze patrizie tardobarocche presenti nelle campagne toscane. Affine nell'assetto strutturale, semplice e lineare, alle dimore nobiliari progettate da Antonio Ferri, l'architetto fiorentino più importante e apprezzato al tempo degli ultimi Medici, la villa di Poggio Torselli, come apprendiamo dall'*Autobiografia* di Lorenzo Merlini e dalle memorie di Francesco Maria Niccolò Gabburri<sup>6</sup>, fu edificata nel primissimo Settecento da Merlini, rinomato scultore e architetto fiorentino appena rientrato in patria dopo un prolungato e proficuo soggiorno operativo a Roma<sup>7</sup>. Proprio grazie a queste documentazioni veniamo a conoscenza che Merlini «nel 1702 tornato a Firenze fece dai fondamenti il Palazzo della Villa a Poggio Torselli per il Sig.e Gio. Batista Orlandini, restato imperfetto per la morte di quel Gentiluomo»<sup>8</sup>. In base a queste informazioni è possibile stabilire che i lavori di costruzione della villa dovettero procedere piuttosto lentamente, se alla morte di Giovan Battista Orlandini, avvenuta nel 1722, l'edificio, come riportato da Gabburri, rimase «imperfetto». È da sottolineare comunque che prima della morte del committente i lavori di costruzione o di rifinitura dell'edificio dovettero essere affidati a un altro architetto, al momento sconosciuto, in quanto Merlini nel 1715 si trasferì definitivamente a Roma, dove morì nel 1745<sup>9</sup>.

Seppur eretta integralmente «dai fondamenti», la villa di Poggio Torselli conserva oggi come unico ricordo della dimora precedente la cappellina, posta all'estremità sinistra rispetto alla facciata, sulla quale compare ancora l'arme della famiglia Machiavelli, proprietaria dell'immobile, come già indicato, dal 1608 al 1658. All'interno di questa, dove è visibile sopra la mensa dell'altare una bella e inedita tela seicentesca con la *Presentazione della Vergine al tempio* di Jacopo Vignali (fig. 1)<sup>10</sup>, sono presenti interessanti interventi decorativi tardobarocchi, eseguiti, come possiamo dedurre da un'attenta lettura stilistica, da Lorenzo Merlini<sup>11</sup>. Come decorazione ideale alla cornice architettonica contenente la pala vignaliana, Merlini ha disposto nella parte superiore, sopra un timpano spezzato e una piccola vetrata arcuata, un gruppo festante di angioletti e cherubini in stucco bianco e un fascio di raggi, in stucco dorato, sopra i quali compare la colomba dello Spirito Santo (fig. 2). Da questa esplosione paradisiaca alcuni raggi scendono verso il basso e lambiscono sinuosamente due fiabeschi angeli simili a sirene piumate danzanti,

con le braccia alzate sopra la testa e lunghe ali poste in sostituzione delle gambe, sopra i quali compaiono due paffuti cherubini colti in un profondo e appassionato bacio, conturbante e non privo di malizia (fig. 3). Databile entro il primo decennio del Settecento, l'apparato in stucco presente nella cappella, ossequente ai noti prototipi ornamentali romani di matrice berniniana, presenta nell'originale formulazione delle figure, caratterizzate per lo più da volti dai tratti espressivi e dai corpi agili e scattanti pieni di vitalità, affinità stringenti con gli stucchi eseguiti da Merlini, più o meno nello stesso tempo, in palazzo Da Bagnano a Firenze, menzionati con dovizia di dettagli nell'autobiografia dell'artista<sup>12</sup>. Sensibili stilisticamente al linguaggio decorativo diffuso a Firenze in epoca tardobarocca in ambito foggiano, gli stucchi Da Bagnano e quelli nella cappella a Poggio Torselli trovano accordi nella descrizione delle figure, simili ma mai ripetitive, soprattutto con le opere di Giovan Battista Ciceri e di Giovan Martino Portogalli, plasticatori in stucco a quel tempo tra i più apprezzati in terra toscana<sup>13</sup>.

Alla mano di Lorenzo Merlini, così come appare da una valutazione di carattere stilistico, spettano sicuramente altre opere scultoree presenti nella villa, ancora da esaminare nella loro interezza e qualità, tra le quali spicca una raffinata serie di quattro busti in terracotta dedicati alle Stagioni, tema ricorrente anche in alcune pitture all'interno dell'edificio e in varie statue in marmo del giardino. Posizionati suggestivamente sulla balaustra del terrazzo che immette nel giardino interno della villa, i quattro busti, condotti con notevole perizia esecutiva e con originali licenze tematiche e interpretative<sup>14</sup>, mostrano un linguaggio intrigante e spigliato conciliante, soprattutto, le novità della scultura fiorentina del tempo legata al classicismo barocco, la raffinatezza descrittiva del mondo romano e le tendenze più *à la page* dell'arte francese, di impronta prevalentemente accademica, gravitante intorno alla corte di Versailles. Un posto d'onore all'interno di questo gruppo di terrecotte è da assegnare sicuramente, per la raffinatezza descrittiva della figura e per l'alta qualità esecutiva, alla statua allusiva alla *Primavera* (fig. 4), nella quale si armonizzano, in modo magistrale, echi della statuaria antica rivisitati in chiave barocca e attenzioni edonistiche rivolte alle sinuose *femmes fatales* degli scultori fiorentini del tempo, in particolare Giovan Battista Foggini e Giuseppe Piamontini. Riferibile all'ultimo tempo trascorso dall'artista in Toscana, la terracotta, così come le altre che fanno parte della stessa serie, presenta affinità lessicali e tipologiche dirette soprattutto con la raffinata statua marmorea con la *Purità* nella Cappella Orlandini in Santa Maria Maggiore a Firenze, documentata intorno al 1715, ultima opera certa di Merlini eseguita prima della sua partenza per Roma<sup>15</sup>.

Come gran parte delle ville appartenenti a famiglie di alto rango legate alla nobiltà fiorentina anche Poggio Torselli presenta, all'interno dei suoi ambienti, sale

adornate, oltre che con stucchi, con pitture ispirate in gran parte alla vita agreste. Dal salone da ballo, caratterizzato da una volta affrescata lungo i bordi con ornati a *grisaille* e con quattro dipinti ancora in monocromo inseriti in finte porte simboleggianti le *Stagioni*<sup>16</sup>, si accede a una delle prime due sale dove compaiono le pitture più belle dell'edificio, ovvero due sfondati illusionistici dedicati alla *Primavera* e all'*Estate*.

Inseriti in spettacolari quadrature dipinte a monocromo con finti bassorilievi dorati, elementi ornamentali di vario tipo, vasi e mazzi di fiori riferibili alla mano di Rinaldo Botti, maestro fiorentino tra i più apprezzati in questo genere artistico tra Sei e Settecento, gli sfondati dedicati alle due stagioni presentano formule compositive analoghe, dove le figure, racchiuse illusionisticamente in spazi circolari, risultano disposte con garbata eleganza per lo più lungo i bordi. Raccolti in gruppi differenziati, i personaggi inseriti nelle due pitture sono descritti, in modo suggestivo, all'interno di ameni paesaggi campestri digradanti verso campi coltivati e colline, aperti su cieli solcati da soffici nubi eburnee e rosate dove volteggiano, quasi a ritmo di danza, putti e figure mitologiche o allegoriche.

Caratterizzato nella parte centrale del cielo dalla presenza della dea Flora accompagnata da Zefiro e da gruppi di putti descritti per lo più con fiori multicolori, l'affresco con la *Primavera* (fig. 5) presenta una scena, dominata in gran parte da figure di giovani e giovinette dall'aspetto malizioso e seducente, nella quale si alternano brani descrittivi legati alla coltivazione dei campi e all'allevamento degli animali da pascolo a rappresentazioni omaggianti la serenità e la spensieratezza della vita pastorale. Insieme a contadini che potano delle viti, a una giovane donna che munge una mucca e a un uomo che tosa il vello di una pecora sono presenti, tra le altre figure, le tre Grazie danzanti, gruppi o singole donne che intrecciano ghirlande, una fanciulla che suona cembali e, ancora, un giovane uomo in atto di essere incoronato con una ghirlanda e un personaggio alato con elmo, di non facile identificazione iconografica. Per alludere alla stagione di riferimento compaiono, come in molte pitture dedicate allo stesso tema, i segni zodiacali corrispondenti, ovvero l'Ariete, il Toro e i Gemelli, indicati da un montone accasciato che sembra giocare con due putti e da un toro, molto più simile a un manzo, descritto con alcune pecore.

Perfettamente in linea con questo dipinto, l'*Estate* (figg. 6-7) presenta dati interpretativi analoghi. Al centro presenziano Cerere con un vento estivo accompagnati da putti e in basso compaiono gruppi o singole figure, tra le quali alcune ninfe in atto di fare un bagno nei pressi di una fontana, uomini che mietono e setacciano il grano, personaggi che conversano e un vecchio ebbro seduto al suolo con una fiasca di vino. Anche in questo caso compaiono i segni dello zodiaco

corrispondenti alla stagione: il Leone, il Cancro e la Vergine.

Cifrati su un lessico narrativo armonioso intriso poeticità interpretativa, i due affreschi, sprigionanti frizzante *joie de vivre*, alludono, idealmente, a un felice e primevo mondo arcadico, non ancora corrotto o contaminato dai mali dell'uomo, dove convivono in perfetta simbiosi personaggi mitologici e allegorici, esseri umani e animali di varia specie, comprese fiere e uccelli esotici, ovvero pappagalli provenienti dall'America del Sud.

Frutto di eruditi ed eterogenei interessi culturali, le due opere, già assegnate in via propositiva a Pier Dandini<sup>17</sup>, mostrano, a un esame particolareggiato, orientamenti artistici di vario tipo, indirizzati in prevalenza verso la pittura tardocortonesca fiorentina, la corrente accademica emiliana legata soprattutto agli insegnamenti di Carlo Cignani e Marcantonio Franceschini, il marattismo romano e le novità diffuse nel capoluogo toscano alla scadenza del Seicento da Luca Giordano. La forte dipendenza soprattutto dalle opere cortonesche di Pier Dandini e di altri artisti toscani come Antonio Franchi e Antonio Puglieschi unita ai ricordi giordaneschi consentono di poter ascrivere i due dipinti, databili entro il primo decennio del Settecento, al pennello di Niccolò Francesco Lapi, autore apprezzato di favole idilliche e boscherecce e di episodi sacri o storici trattati con brio e feroce fantasia inventiva<sup>18</sup>. Parametri di raffronto che consentono di poter certificare le due opere come autografe di Lapi si evincono dall'esame di dipinti di questo artista come l'affresco con *Peregrinis bonis Floram auget Mercurius* in Palazzo Del Sera a Firenze, il *Mosè e il serpente di bronzo* in San Jacopo Sopr'Arno sempre a Firenze, l'*Adorazione dei Magi* nel Palazzo Vescovile di Arezzo e l'*Allegoria della Fertilità della terra italiana* in collezione privata<sup>19</sup>. Seppur affini a questi dipinti per la resa tipologica di gran parte delle figure e per la stesura pittorica definita per lo più ad ampie campiture, i due sfondi di Poggio Torselli evidenziano al contempo caratteri più corsivi e classicheggianti, abbastanza insoliti ma non assenti nelle opere dell'artista, indirizzati, in prevalenza, verso il mondo cortonesco del tardo Ciro Ferri e di Franchi e la pittura emiliana di fine Seicento di matrice accademica legata, come già indicato, a Cignani e Franceschini.

Dentro un piccolo ambiente affacciato sul giardino interno, un tempo adibito a bagno<sup>20</sup>, è presente un'altra importante realizzazione ad affresco, che, ricoprendo per intero le pareti, rappresenta un vero e proprio gioiello artistico nel suo genere. Si tratta di una stanza dipinta quasi per intero con finte architetture e scenografici elementi di contorno, riferibili alla mano di Rinaldo Botti (fig. 8), nella quale sono presenti brani figurati eseguiti da Matteo Bonechi e da un suo collaboratore al momento sconosciuto<sup>21</sup>. Posizionati al centro del soffitto e inquadrati da un finto terrazzino in pietra, scorciato prospetticamente dal basso verso l'alto, compaiono

alcuni putti alati e una giovane donna, seduta su vaporose nubi dalle tonalità madreperlacee, sostenente una corona di alloro e la punta di una piramide, simile a un obelisco. In base a un'attenta lettura iconografica è stato possibile identificare nell'avvenente figura muliebre l'allegoria della *Gloria dei Principi* (fig. 9). Attraverso questa simbologia, desunta in parte dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, si vuole alludere alla grandezza delle famiglie nobili, «che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi, colle quali si mostra essa gloria»<sup>22</sup>.

Insieme al gruppo di figure disposte nella volta sono da riferire al pennello di Bonechi, sempre nella stessa saletta, anche i putti sostenenti l'arme Corsini-Capponi (fig. 10), allusiva al matrimonio tra Girolamo Corsini, fratello di Giovan Battista Orlandini Corsini, e di Elisabetta Capponi, celebrato nel 1698<sup>23</sup>. Questo affresco, eseguito come sovrapporta e posizionato di fronte a una pittura analogica assegnabile a un artista al momento sconosciuto dove compare lo stemma Orlandini-Patrizi<sup>24</sup>, trova comparazioni compositive dirette in varie realizzazioni artistiche fiorentine del tempo, eseguite anche in stucco o in marmo, tra le quali appare sufficiente menzionare, per importanza storica, il gruppo con una coppia di putti che sorreggono l'arme Capponi, eseguito nel 1711 dallo scultore Giocchino Fortini per lo scalone di Palazzo Capponi a Firenze<sup>25</sup>.

Collocabili nel momento aureo dell'attività di Bonechi, allievo e collaboratore di Giovan Camillo Sagrestani e rappresentante di spicco della corrente anti-academica in Toscana al tempo degli ultimi Medici<sup>26</sup>, le pitture presenti in questo piccolo ambiente mostrano nella scioltezza delle pennellate dagli effetti quasi acquarellati, nella selezione in chiaro delle tinte ricche di velate trasparenze e nella vivacità descrittiva delle figure analogie con molte delle opere più importanti licenziate del pittore nel secondo decennio del Settecento, tempo di realizzazione anche dei dipinti in esame. Tali affinità si evidenziano essenzialmente dal confronto con gli affreschi con *l'Aurora* e *le Divinità dell'Olimpo* in Palazzo dei Visacci a Firenze, documentati al 1713 e al 1715<sup>27</sup>, caratterizzati, come i dipinti di Poggio Torselli, da interessi verso le novità della corrente artistica veneziana legata a Sebastiano Ricci, artista documentato nel capoluogo toscano nel primo decennio del Settecento in commissioni di vario tipo, connesse in prevalenza alla famiglia granducale medicea e a Casa Marucelli.

L'interno della villa di Poggio Torselli, insieme ai dipinti esaminati, conserva un interessante ciclo di affreschi raffiguranti vedute paesistiche, oscillanti, in via interpretativa, tra realtà e fantasia (fig. 11)<sup>28</sup>. La presenza in una di queste pitture dell'iscrizione "I.B (...) Pinx. 1768", oltre a fornire dati importanti sulla sigla del nome e del cognome dell'autore e sull'anno di esecuzione dell'intera serie, consente di riferire, con sicurezza, la commissione di queste opere al tempo nel quale

l'edificio era proprietà degli Orlandini Del Beccuto, eredi, dal 1722, di Giovan Battista Orlandini Corsini. Tipici delle pitture ad affresco con paesaggi realizzate in quel tempo in Toscana, questi dipinti, ognuno dei quali caratterizzato da vedute diverse, presentano schemi simili, con ampi orizzonti inquadrati da quinte introduttive con alberi in primo piano, nei quali confluiscono debiti compositivi dalle pitture di paesaggio legate alla tradizione artistica più corrente e caratteri descrittivi di sapore classicheggiante memori della lezione emiliana. Silvia Blasio, alla quale devo insieme a Clarissa Morandi importanti informazioni per le letture storica e stilistica di queste opere, suggerisce di sottolineare, in questa serie, l'aspetto veridico e puntigliosamente descrittivo delle composizioni, derivato, senza dubbio, dalla conoscenza delle opere di Giuseppe Zocchi. Alla capacità di descrivere con precisione minuziosa gli edifici, tipica del mondo fiorentino di ascendenza zocchiana, si assommano ricordi delle pitture di stampo arcadico evocanti, in parte, i dipinti di Francesco Zuccarelli. Insieme ai maestri citati l'anonimo autore di questi paesaggi, che potremmo definire al momento "Monogrammista I.B.", sembra attestare, nella definizione certamente non perfetta delle strutture architettoniche e nella resa sapida e schizzata delle figure, interessi rivolti anche ad artisti "minori", specializzati, anch'essi, a metà Settecento in Toscana nel genere delle vedute paesistiche. Tra questi ricordiamo soprattutto Niccolò Pintucci e Pietro Giarrè, autori, rispettivamente, di opere affini alla serie di Poggio Torselli come gli affreschi presenti nella Villa di Broncigliano a Scandicci e nella Villa Medicea a Buti<sup>29</sup>.

Insieme agli affreschi, Poggio Torselli conserva ancora, seppur in minima parte, alcune opere su tela che costituivano la quadreria originaria dell'edificio. Tra queste una posizione di tutto rispetto, per l'alta qualità esecutiva e il perfetto stato conservativo, spetta a una coppia di dipinti, dedicati a episodi del Vecchio Testamento, conservati nel salone da ballo.

Raffiguranti rispettivamente *Rebecca nasconde gli idoli* e il *Sacrificio di Isacco*, le due tele (figg. 12-13), rivelano, a un attento esame stilistico e filologico, una cultura artistica sofisticata e raffinatamente erudita nella quale convivono, in perfetta simbiosi, eredità cortonesche fiorentine dandiniane, riflessioni sulle correnti romane e venete tardobarocche legate a maestri come Benedetto Luti e Francesco Trevisani ed echi giordaneschi reinterpretati in chiave toscana alla fine del Seicento sull'esempio di Alessandro Gherardini.

Seppur affini anche ai linguaggi di maestri fiorentini come Niccolò Francesco Lapi e Tommaso Redi, le due opere, dai caratteri esecutivi in parte diversi ma in ogni caso riferibili alla stessa mano, sono da assegnare convincentemente al pennello di Antonio Puglieschi, allievo di Pier Dandini e Ciro Ferri, autore di dipinti orientati in prevalenza verso il mondo accademico di matrice classicista, stretta-

mente dipendenti dagli insegnamenti di maestri fiorentini di fine Sei e inizio Settecento come Antonio Franchi e Anton Domenico Gabbiani<sup>30</sup>.

L'attribuzione delle due opere a Puglieschi si evince dalla lettura analitica delle singole figure nelle quali appaiono evidenti richiami ad alcuni personaggi presenti in dipinti eseguiti da questo maestro in periodi diversi della sua attività, a partire dalla coppia con il *Sacrificio di Isacco* e *Agar e Ismaele con l'angelo* in collezione privata, firmata e datata 1693, per poi passare all'ovale con la *Sacra Famiglia* in Santa Verdiana a Castelfiorentino, del 1719, fino a giungere alla *Santissima Trinità* nel conservatorio delle Montalve alla Quiete, documentata al 1728<sup>31</sup>.

Databili con probabilità tra il primo e il secondo decennio del Settecento, le due opere rappresentano un'acquisizione interessante al catalogo autografo di Puglieschi, artista, decisamente versatile, in grado di realizzare a pochi anni di distanza dipinti improntati su caratteri stilistici e qualitativi diversi, come dimostra, ad esempio, il confronto tra la convenzionale e abbastanza modesta pala d'altare con la *Crocifissione con la Vergine e santi* nella Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo alla Ferruccia (Pistoia), del 1712 circa, e l'intenso e raffinatissimo *Sant'Ignazio di Loyola benedice gli infermi* in San Giovannino degli Scolopi a Firenze, databile intorno al 1718<sup>32</sup>.

*\* Per questo studio desidero ringraziare tutti coloro che mi sono stati di aiuto, in particolare l'amico Gianfranco Luzzetti che mi ha concesso cortesemente l'accesso alla Villa di Poggio Torselli e lo studio delle opere in essa contenute. Un ringraziamento ulteriore va a Silvia Blasio, a Clarissa Morandi e a Stefano Renzoni con i quali ho discusso la serie di affreschi con paesaggi e, infine, a Claudio Giusti, autore di molte delle foto presenti in questo saggio.*

- 1 G. Carocci, *Il Comune di San Casciano in Val di Pesa. Guida-Illustrazione storico artistica*, Firenze 1892, p. 63.
- 2 G. Luzzetti-D. Marchi, *Storia e Restauro di Villa Poggio Torselli*, in *Due Restauri. 2003*, a cura di P. Pietrogrande, Firenze 2003, p. 72.
- 3 *Ibidem*. In questo testo il nome di Corsini viene indicato come Ottavio. Dalle notizie dinastiche sulla famiglia e dai ricordi tramandati dal biografo Francesco Maria Niccolo Gabburri apprendiamo, invece, che il proprietario di Poggio Torselli e di palazzo Orlandini a Firenze si chiamava Giovan Battista. Questi, nato Corsini, aveva acquisito il nome Orlandini in esequito all'estinzione di questa famiglia avvenuto nel 1664. Nel 1679 sposò la marchesa Olimpia Patrizi di Roma (L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1985, vol. I, p. 261).
- 4 Giovan Battista Orlandini Corsini morì nel 1722 e la villa e il palazzo di Firenze passarono, per successione ereditaria, a un ramo di Casa Del Beccuto, poi divenuto Orlandini Del Beccuto (Ginori Lisci, *Palazzi*, cit., vol. I, p. 261).

- 5 Per le notizie storiche qui riportate si veda essenzialmente Carocci, *Il Comune di San Casciano*, cit., p. 63 e Luzzetti-Marchi, *Storia e Restauro*, cit., pp. 61-78.
- 6 F.M.N. Gabburri, *Vite di artisti*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. E.B.9.5, III, c. 1755; all'interno dello stesso volume compare anche l'*Autobiografia* di Merlini a c. 1756. Entrambi i testi sono pubblicati in K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743*, München 1962, p. 228 n. 25 e p. 239 n. 50.
- 7 Per il profilo biografico-critico sull'artista si veda S. Bellesi, *Merlini Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma 2009, pp. 705-708 (con bibliografia precedente).
- 8 F.M.N. Gabburri, *Vite di artisti*, cit., III, c. 1756; pubblicato in Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, cit., p. 228 n. 25.
- 9 Oltre che nella Villa di Poggio Torselli la presenza come architetto di Merlini nella Val di Pesa è testimoniata da alcuni lavori, legati in prevalenza alla ristrutturazione di edifici, svolti nel primo decennio del Settecento nell'antico Castello di Montegufoni, su cui si veda S. Sasso, *Lorenzo Merlini e la grotta di Montegufoni*, in «Antichità Viva», 1-2, 1995, pp. 43-51 (con bibliografia precedente).
- 10 Ignorata, oltre che nelle memorie storiche, nelle fonti biografiche e in tutti gli studi dedicati a Vignali, la pala, databile probabilmente agli anni venti del Seicento per la stretta dipendenza stilistica da Matteo Rosselli e dalla sua scuola, arricchisce il *carnet* di opere dell'artista, oggi note, conservate a San Casciano Val di Pesa, ovvero la *Circoncisione* e la *Madonna del Rosario* nell'Oratorio della Misericordia.
- 11 Un intervento di Merlini come stuccatore all'interno della villa era già stato avanzato in Bellesi, *Merlini Lorenzo*, cit., p. 707.
- 12 A tale riguardo si veda soprattutto quanto precisato da Riccardo Spinelli in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Firenze 2005, *ad indicem*.
- 13 Cfr. Bellesi, *Merlini Lorenzo*, cit., p. 707.
- 14 Sovvertendo un po' la tradizione iconografica più corrente, l'artista ha dato sembianze femminili alle allegorie dell'*Inverno* e della *Primavera* e maschili a quelle dell'*Estate* e dell'*Autunno*.
- 15 Sulla statua, commissionata per Giovan Battista Orlandini come le opere in Poggio Torselli, si veda soprattutto F. Baldassari, *Cappella Orlandini in Santa Maria Maggiore*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1990, pp. 47, 49 e 51 (con bibliografia precedente). La resa fluida del panneggio della veste, evocante piccole onde smosse da una leggera brezza marina, trova analogie palmari nelle *Erme femminili* in stucco eseguite da Lorenzo Merlini, tra il 1692 e il 1695 circa, nella Villa Le Maschere a Barberino di Mugello: R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003, pp. 106-109.
- 16 Se le *Stagioni*, oggi non tutte leggibili nel modo migliore in seguito a probabili ridipinture effettuate nel corso del tempo, risultano da riferire per caratteri di stile a Rinaldo Botti (o al suo *entourage*) e appaiono databili ai primi decenni del Settecento, più tardi risultano, invece, gli affreschi a monocromo visibili nella volta, collocabili, con probabilità, alla seconda metà del secolo XVIII. Di incerta datazione, ma in ogni caso da contenere sempre all'interno dello stesso secolo, sono gli stemmi e i busti di imperatori romani eseguiti in stucco bianco, presenti nello stesso ambiente.
- 17 S. Bellesi, *I rapporti di collaborazione tra Pier Dandini e Andrea Scacciati: le tele con le 'Allegorie delle Stagioni'*, in «Paragone», 469, 1989, p. 92 nota 27 (su segnalazione di Silvia Meloni

- Trkulja); Luzzetti-Marchi, *Storia e Restauro*, cit., p. 65.
- 18 Per il profilo biografico e per l'elenco delle opere oggi note di Lapi si veda S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009, vol. I, pp. 175-176; vol. III, pp. 23-30.
- 19 *Ivi*, vol. III, pp. 23-25, 29.
- 20 In origine si trattava di un ambiente di passaggio, ovvero un corridoio, con due porte di accesso. La trasformazione di questo vano in bagno, riferito erroneamente da Carlo Del Bravo al tempo della costruzione (C. Del Bravo, *Per Matteo Bonechi. Una disposizione alla lettura*, in *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, München 1976, p. 359), avvenne in epoca oggi non precisabile.
- 21 Per l'opera si veda Del Bravo, *Per Matteo Bonechi*, cit., pp. 359-362. Sicuramente non autografe di Bonechi risultano le figure dei due putti che sorreggono lo stemma Orlandini-Patrizi. Alla mano dello stesso anonimo pittore spettano, per analoghe formule lessicali e stilistiche, le parti figurate visibili in un piccolo bagno situato in un'ala della villa al primo piano: ambiente anche in questo caso adornato per intero con quadrature e ornati floreali di Rinaldo Botti.
- 22 C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992, pp. 163-164. Nel testo compaiono, comunque, alcune indicazioni non seguite alla lettera dal pittore nella realizzazione della figura. Tali variazioni si rilevano soprattutto nell'assenza di un cerchio d'oro intorno alla testa della donna, sostituito, invece, a una corona di alloro sostenuta nella mano sinistra della stessa. Il collegamento della figura al testo di Ripa si deve a Claudio Pizzorusso (C. Del Bravo, *Per Matteo Bonechi*, cit., p. 362, nota 2).
- 23 Per la lettura dello stemma si veda C. Pizzorusso in Del Bravo, *Per Matteo Bonechi*, cit., p. 262, nota 1.
- 24 L'arme allude all'unione matrimoniale tra Giovan Battista Orlandini Corsini e Olimpia Patrizi, avvenuta nel 1679: C. Pizzorusso in Del Bravo, *Per Matteo Bonechi*, cit., p. 363, nota 1. Alla mano dell'anonimo pittore, autore dei due putti presenti in questo affresco, spettano anche le parti figurate di un piccolo vano al primo piano della villa, interamente affrescato da Rinaldo Botti con quadrature e ornati floreali (si veda *supra* la nota 21).
- 25 Per l'opera, realizzata in marmo bianco e marmo nero, si veda S. Bellesi in S. Bellesi-M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, Firenze 2008, vol. II, pp. 111-113 (con bibliografia precedente).
- 26 Per l'artista si veda Bellesi, *Catalogo*, cit., vol. I, pp. 87-89 (con bibliografia precedente). Per gli Orlandini, Matteo Bonechi eseguì anche un affresco nel loro palazzo di famiglia a Firenze. Ciò si desume dalla foto di un particolare di un dipinto murale raffigurante il *Giudizio di Paride*, sicuramente autografo dell'artista, pubblicato come anonimo in Ginori Lisci, *I palazzi*, cit., vol. I, p. 260, fig. 212.
- 27 S. Bellesi, *Affreschi di Matteo Bonechi nel Palazzo dei Visacci a Firenze*, in «Nuovi Studi», 3, 1997, pp. 93-94 e figg. 136-141.
- 28 Gran parte degli edifici e degli scorci paesistici o cittadini presenti in questi dipinti risultano frutto della fantasia, a eccezione di pochi casi. Questi ultimi consistono, soprattutto, nella presenza, in una delle opere, di una veduta di Pisa e della Certosa di Calci (ringrazio Stefano Renzoni per quest'ultima precisazione).
- 29 Per gli affreschi eseguiti da Pintucci nella Villa di Broncigliano si veda S. Bellesi, *La committenza artistica di Giuliano Dami*, in A. Bruschi, *Giuliano Dami. Aiutante di Camera di Gian Gastone de' Medici*, Firenze 1997, pp. n.n., tavv. II-III; per i paesaggi di Giarrè cfr. invece C. Bay, "Presto

*imbarco e mai più ritorno" in viaggio tra Otto e Novecento, in Viaggio pittorico a Bientina e dintorni, a cura di L. Carletti, Ospedaletto (Pi) 2007, pp. 122-123.*

- 30 Sull'artista si veda S. Bellesi, *La formazione artistica e la prima attività del pittore Antonio Puglieschi*, in «Critica d'Arte», 5/6, 1991, pp. 63-75; S. Bellesi, *La maturità artistica e l'ultimo tempo di attività del pittore Antonio Puglieschi*, in «Arte Cristiana», 722, 1996, pp. 37-50; Bellesi, *Catalogo*, cit., vol. I, pp. 233 e vol. III, figg. 1334-1348.
- 31 Per i dipinti citati si veda F. Guidi, *Pitture fiorentine del Seicento ritrovate*, in «Paragone», 297, 1974, p. 61 e tavv. 35a-b; M.C. Improta, *La Chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Pisa 1986, p. 134; S. Casciu, *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, in «Arte Cristiana», 739, 1990, pp. 254, 257.
- 32 Per le due tele si veda *Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo alla Ferruccia. Museo di Arte Sacra*, a cura di M.C. Masdea, Prato 2000, pp. 64-65, n. 4 e S. Bellesi, *La maturità artistica*, cit., pp. 42-44.



Fig. 1: JACOPO VIGNALI, *Presentazione della Vergine al tempio*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli, cappella



Fig. 2: LORENZO MERLINI, *Gloria di angeli e cherubini*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli, cappella



Fig. 3: LORENZO MERLINI, *Angelo e coppia di cherubini*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli, cappella



Fig. 4: LORENZO MERLINI, *Primavera*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 5: Niccolò Francesco Lapi, *Allegoria della Primavera*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 6: NICCOLÒ FRANCESCO LAPPI, *Allegoria dell'Estate*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 7: NICCOLÒ FRANCESCO LAPI, *Allegoria dell'Estate* (particolare), San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli

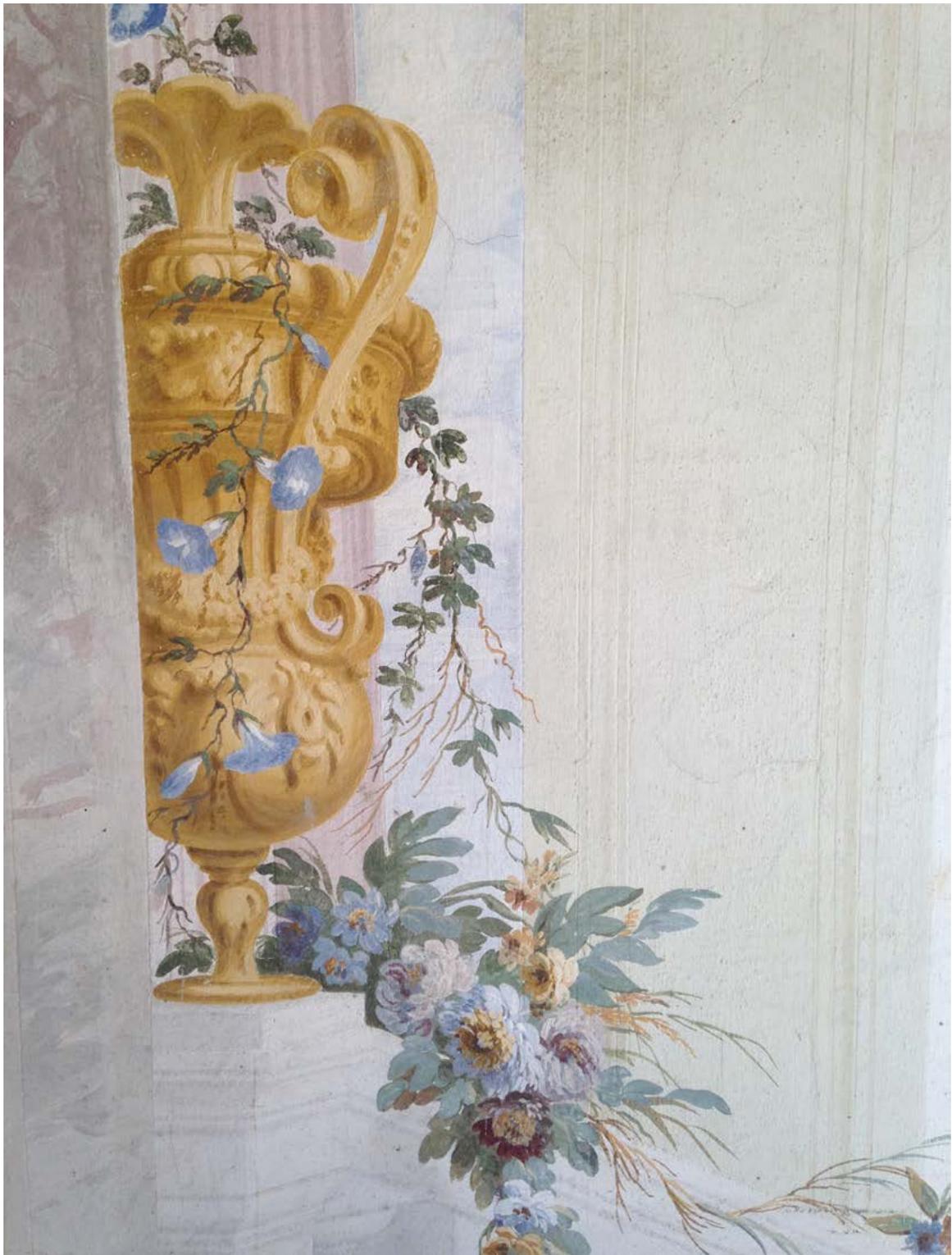


Fig. 8: RINALDO BOTTI, *Quadratura architettonica con vaso di fiori*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 9: MATTEO BONECHI, *Allegoria della Gloria dei Principi* (particolare), San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 10: MATTEO BONECHI e RINALDO BOTTI, *Coppia di putti sostenenti l'arme Corsini – Capponi in quadratura prospettica*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 11: MONOGRAMMISTA I.B., *Veduta paesistica*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli



Fig. 12: ANTONIO PUGLIESCHI, *Rebecca nasconde gli idoli*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli

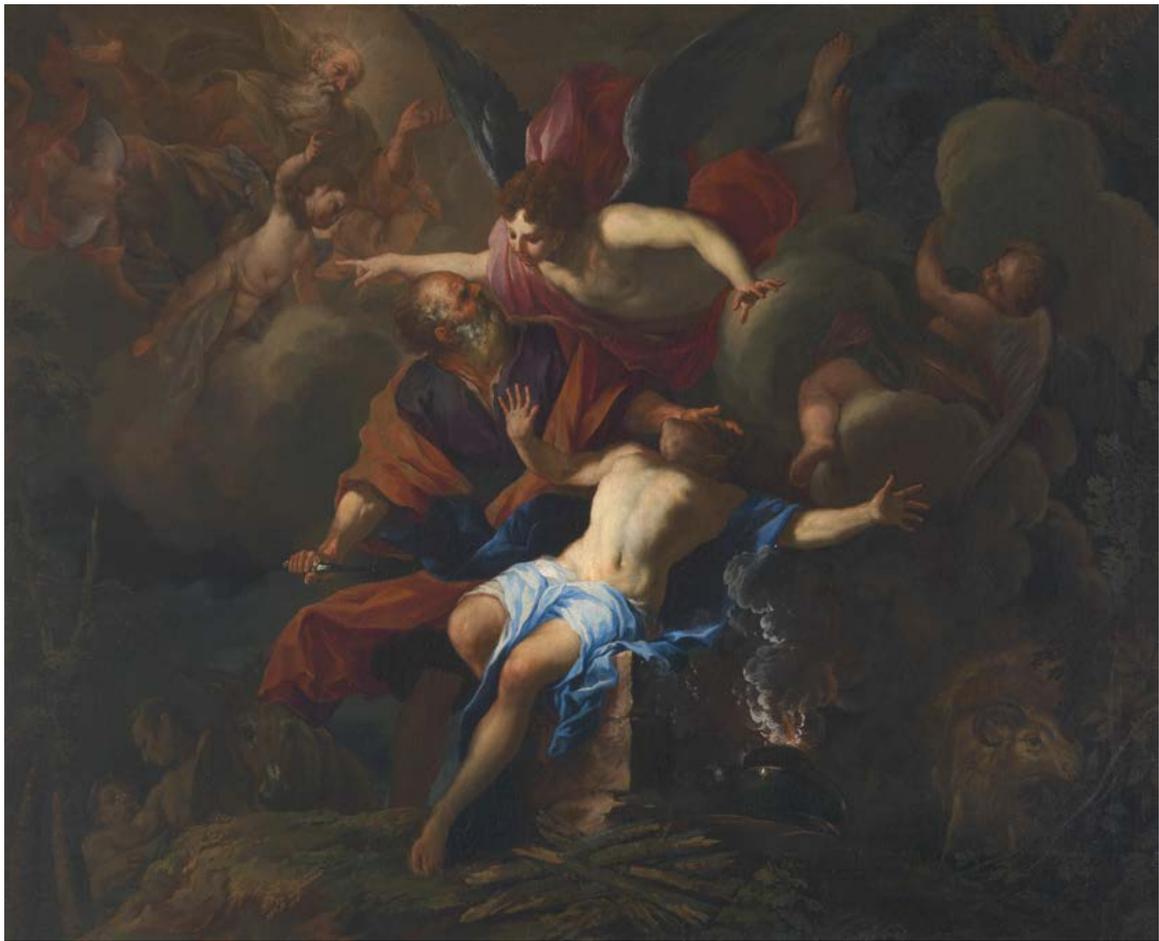


Fig. 13: ANTONIO PUGLIESCHI, *Sacrificio di Isacco*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Villa di Poggio Torselli