

Predella journal of visual arts, n°50, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

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

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - 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

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Giovanni da San Giovanni a Volterra: un nuovo affresco e alcune considerazioni

Recent restorations in the cathedral of Volterra have brought to light some fragmentary frescoes in the right transept, referable to a decoration carried out between 1621 and 1622, in occasion of the consecration of the chapel of San Carlo. Some stylistic comparisons make it possible to attribute the ornamental and architectural part to the Florentine workshop of Michelangelo Cinganelli, who was very active for the Medici court, and the figurative compartment with the Creation of Eve to Giovanni da San Giovanni who at the same time was painting the Inghirami chapel in the left transept, before settling for a few years in Rome.

Durante la recente campagna di restauri nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Volterra, tesa prevalentemente al consolidamento e alla pulitura del soffitto, della facciata esterna e delle pareti delle navate laterali, sono state portate alla luce non poche novità, fra cui alcuni lacerti pittorici nel transetto destro, nella porzione di muro fra la porta d'ingresso della cappella di San Carlo e la finestra superiore, riemersi sotto una scialbatura stesa nel Settecento e la successiva tinteggiatura a finte fasce di marmo verde e bianco, operata – come nelle altre pareti del duomo – nel 1842, ovvero lo stesso anno in cui qui venne collocata anche la tela della *Crocifissione* di Francesco Curradi, già nella chiesa di Sant'Agostino (fig. 1). Come mi informano gentilmente i restauratori Cecilia Gabellieri e Sandro Sirigatti, questi frammenti sono condotti non nel tradizionale “buon fresco” bensì a “mezzo-fresco” – o pittura a bianco di calce, tecnica che ebbe ampia diffusione soprattutto nel XVII secolo – con largo utilizzo di oro in foglia applicato sulle decorazioni architettoniche, il cui disegno principale è stato tracciato mediante incisioni indirette sull'intonaco.

Dalla conformazione dei lacerti si evince che tutta la parete doveva esser ricoperta di pitture, a partire dal soffitto: anche le finestre presentano resti di decorazione negli sguanci ed erano illusionisticamente circondate da cortine scostate, come mostra qualche superstite nappa pendente attorno a quella di sinistra. Al di sotto, è tornata alla luce un'alta trabeazione tripartita in color pietra serena, la cui profilatura è impreziosita da rialzature in foglia d'oro: un kyma lesbio trilobato nella gola rovesciata superiore; motivi a perline e fusarole o sole perline nei due astragali mediani; protomi leonine alternate a gruppi di tre elementi a forma di piccoli vasi o balaustri rovesciati nella fascia inferiore.

Sotto questa trabeazione e in asse rispetto alla finestra sinistra, entro una campitura bianca costellata da forme ellittiche e rettangolari alternate a puntini

dorati, è riemerso il frammento d'una complessa incorniciatura rettangolare che presenta, dall'esterno, un kyma lesbio trilobato in bicromia bianco-oro, una campitura a finte tessere musive triangolari in bicromia vinaccia-oro, con angolo convesso, e infine un kyma lesbio continuo, parimenti in bianco e oro, bordato da un astragalo a perline; al centro del lato superiore del rettangolo, inoltre, la campitura esterna dà luogo a una cartella raccordata a un nastro celeste che sembra coprire parte delle modanature interne. A sinistra di questo scomparto e oltre una finta lesena con basso capitello ionico su collarino scanalato – sotto il quale è una cartella dorata con un mascherone, da cui si diparte un festone parimenti dorato – un'analoga campitura chiara circonda una cornice a kyma lesbio trilobato bianco e oro, al cui interno un partito a finto mosaico in verde e oro delimita, in alto e in basso, la doppia centina d'un pannello istoriato con la *Creazione di Eva*. È plausibile che questo registro si estendesse per tutta la larghezza della parete, fin sotto la seconda finestra e che, inferiormente, fosse marcato da un'altra trabeazione che doveva "appoggiarsi" al capitello d'imposta dell'arcone della cappella Serguidi e correre fin sopra l'arco della navata laterale. Ancora più in basso, la superficie rimanente della parete doveva esser ragionevolmente regolarizzata, sulla destra, da una fascia verticale scandita da specchiature mistilinee, testimoniata da un lacerto vicino al peduccio d'imposta dell'arco della navata.

Sovrastando la porta d'ingresso della cappella di San Carlo, questo ricco apparato viene a coincidere con la posizione in cui le fonti antiche, a partire da Filippo Baldinucci, ricordano la presenza d'un affresco eseguito dal fiorentino Cosimo Daddi, che «fu [...] dal Vescovo Serguidi condotto a Volterra, ove s'accasò, e fecevi molte opere, fra le quali fu una facciata nel Duomo sopra la cappella di S. Carlo, che oggi è quasi del tutto guasta, dove aveva rappresentata la Probatica Piscina»¹. Al tempo del Baldinucci, infatti, il termine "facciata" poteva indicare una decorazione murale composita che comprendesse scene narrative all'interno di orditi architettonici ed elementi ornamentali, secondo un gusto affermatosi nei prospetti esterni di palazzi cittadini e talvolta di edifici sacri, soprattutto nell'ultimo quarto del Cinquecento². Anche il Daddi si cimentò in tal genere: sebbene sia da rifiutargli l'assegnazione della perduta facciata della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, detta "della Scala"³, prospiciente piazza Santa Maria Novella – giacché i documenti la ricordano eseguita da un altro e più quotato specialista del settore, Michelangelo Cinganelli⁴ –, sembra degno di fede il suo intervento (con l'apporto di Ludovico Cigoli) nel cortile interno della villa medicea della Petraia presso Castello, intorno al 1589, per volere della granduchessa Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I⁵. In effetti, tanto sulle facciate principali quanto sui parapetti delle

logge laterali, alcuni riquadri presentano delle cornici con risvolti di tendaggi collegati a *cartouches* che hanno qualche vaga analogia con la facciata di Volterra; ma le affinità si fermano qui e nell'altra impresa ad affresco che si conosce del Daddi – ovvero la volta del sottocoro della chiesa volterrana di San Lino (1597) – se ne riscontrano ancora meno (fig. 2). Anzi, pur con la cautela dovuta alle ridipinture ottocentesche che hanno innegabilmente appesantito l'effetto d'insieme⁶, vi si distingue – al di là di un generico uso delle grottesche – un gusto estraneo alla definizione rigorosa dell'architettura, e un sostanziale disinteresse alla descrizione delle modanature.

Pertanto, volendo dar credito alle testimonianze circa l'intervento del Daddi su questa parete del duomo di Volterra, occorrerà circoscriverne il raggio d'azione alla sola scena della *Probativa piscina* e ammettere, almeno per l'apparato decorativo, la partecipazione di uno o più pittori dotati d'un bagaglio stilistico differente. Seguendo tale ragionamento, l'impaginato generale e i singoli lemmi – quali le morfologie dei festoni dorati o le cornici con angoli convessi – ci risulteranno allora accostabili, pur nell'impoverimento del loro stato conservativo, a soluzioni messe a punto a Firenze verso lo scadere del secondo decennio del Seicento: ad esempio, nella facciata di Palazzo Dell'Antella in piazza Santa Croce, disegnata dall'architetto granducale Giulio Parigi e lavorata da un'affollata *équipe* fra il 1619 e il 1620⁷, o nei cicli a carattere dinastico che si approntarono di lì a poco in diverse residenze medicee, a seguito della morte del granduca Cosimo II nel 1621, quando il governo fu assunto temporaneamente dalla granduchessa madre, Cristina di Lorena, e dalla consorte Maria Maddalena d'Austria. Quasi tutte queste imprese vennero affidate, almeno per l'organizzazione unitaria della struttura e degli ornati, al già rammentato Cinganelli che, coadiuvato da una variegata bottega, riusciva a garantire la buona riuscita di molteplici cantieri simultanei, in tempi rapidissimi. Com'è stato rilevato, egli «corrispose pienamente al gusto delle reggenti e insieme a Giulio Parigi, in una cooperazione che appare senza dubbio serrata, fu il regista delle grandi imprese decorative commissionate dalla corte negli anni Venti»⁸.

Con l'eccezione della porzione intorno alla finestra – giacché il tendaggio violaceo con bordo azzurro e nappe dorate si dichiara un evidente e quasi obbligato elemento di raccordo all'analoga decorazione svolta nel 1591 da Giovanni Balducci sulla parete contigua, intorno all'arcone della cappella Serguidi⁹ – il resto della facciata di Volterra offre confronti eloquenti proprio con tali cantieri medicei, a partire dalle grottesche affrescate negli sguanci della finestra stessa (fig. 3). Tanto per la loro impaginazione – un ovale centrale rappresentante una figura monocroma oca contro un fondo azzurro, circondato da un bordo violaceo

e da girali arricchiti dalla presenza di farfalle svolazzanti e nastri pendenti con nappe – quanto per l'esecuzione sciolta e dal sapore lieve e brioso, tali decorazioni possono esser avvicinate, a mio sentire, a quelle che si ritrovano in molti ambienti lavorati dal Cinganelli e dai suoi aiutanti nella prima metà degli anni Venti, sia nella cosiddetta Loggetta dei Mestieri e nel Tesoretto dei Mezzanini di Palazzo Pitti (fig. 4)¹⁰, sia nella Villa del Poggio Imperiale, specialmente nella volta della Sala delle Sante Martiri, caratterizzata da una «trama ornamentale notevolmente diradata», dove «gli elementi della grottesca sono risolti con soluzioni particolarmente minute e leggere»¹¹.

Similmente, il partito dispiegato sotto la finestra, a Volterra, riecheggia «la più robusta impaginazione architettonica» della Sala delle porcellane giapponesi nei Mezzanini di Pitti¹², la cui lunetta di fondo presenta una trabeazione curvilinea percorsa da astragalo a perline e fusarole, e scandita verticalmente da lesene dipinte a guisa di pietra, con decorazioni dorate e festoni dalla forma piuttosto rigonfia (fig. 5); o, ancora, le finte mostre lapidee con lucceggiate in oro che incorniciano le scenette di battaglia, nella Sala delle porcellane cinesi (fig. 6). In questi e in altri cantieri coordinati dal Cinganelli negli stessi anni – la Sala delle Udienze al Poggio Imperiale, affrescata fra il 1622 e il 1623 con l'apporto di figuristi quali Ottavio Vannini, Matteo Rosselli e altri¹³; la coeva cappellina terrena di Palazzo Pitti¹⁴; le sale e la cappella del Casino Mediceo, licenziate fra l'ottobre del 1621 e il luglio 1623, con le figure ad opera di Filippo Tarchiani¹⁵; la cappellina di Casa Buonarroti, decorata anch'essa nel 1622¹⁶ – ritornano infine alcuni elementi ornamentali che caratterizzano la facciata di Volterra. Mi riferisco in particolare al kyma lesbio trilobato in bianco e oro e al partito a finto mosaico con l'inconfondibile conformazione triangolare delle tessere musive, in oro alternato al rosso vinaccia o al verde, affermatosi un poco più tardi rispetto ai formati rettangolari stretti e lunghi, disposti per orizzontale, che denotano alcuni ambienti di Palazzo Pitti lavorati nel primo decennio, come la Sala di Bona o le Sale delle Virtù¹⁷.

Tutto, dunque, sembra suggerire che lo schema decorativo della facciata del transetto destro del duomo di Volterra sia stato eseguito da specialisti gravitanti nella bottega del Cinganelli, in questo scorcio temporale. È probabile che per coinvolgerli, importando in patria il gusto in voga nelle residenze medicee, si fosse adoperato qualche notevole volterrano ben introdotto a corte: come Attilio Incontri, che nel 1610 aveva sposato in seconde nozze la nobildonna Lisabetta di Philipp von Stein, cameriera maggiore della granduchessa Maria Maddalena d'Austria, la quale, in segno di eccezionale benevolenza, volle far celebrare i festeggiamenti nel salone di Palazzo Pitti¹⁸; oppure Giulio Inghirami, già

ambasciatore medico in Spagna e poi influente segretario di Cristina di Lorena¹⁹, che era fratellastro di Bernardo, allora vescovo di Volterra.

Come nei cantieri medicei, anche qui doveva presentarsi una suddivisione del lavoro fra ornatisti e figuristi, fra i quali ultimi poté comparire il Daddi con la sua perduta *Probatica Piscina*, ma non in maniera esclusiva. Infatti, l'unica scena che ci è giunta, ovvero la *Creazione di Eva* (fig. 7), non può assolutamente essergli assegnata²⁰ e spetta senza equivoci alla mano di Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, abilissimo narratore e assai pratico nella tecnica del mezzo-fresco²¹. Come vedremo fra poco, la scena trova confronti stringenti con opere da lui licenziate proprio fra il 1621 e il 1623, vale a dire coeve alle imprese fiorentine sopra rammentate, alle quali però non prese parte nonostante il suo antico maestro Parigi lo avesse indicato a Maria Maddalena d'Austria come «il migliore di quanti a quel tempo dipignessero a fresco»²² e, pertanto, quale candidato ideale per la Sala delle Udienze al Poggio Imperiale. Ma il Mannozi non poteva garantire una presenza continuativa a Firenze perché almeno dalla tarda primavera del 1622 si trovava a Roma, dove, il 5 giugno, stipulò l'accordo per la decorazione della cappella di San Carlo Borromeo alla Madonna dei Monti²³ e, nel 1623, avrebbe avviato l'affrescatura della tribuna e del catino absidale della basilica dei Santi Quattro Coronati²⁴, supplicando a tale scopo il Parigi perché gli inviasse un aiutante²⁵.

Lottenimento di tali incarichi fu probabilmente preparato – com'è stato proposto²⁶ – da più soggiorni nella città papale a partire dal 1619, alternati però a rientri in Toscana. In questa fase in cui Giovanni coprì diverse volte la tratta Roma-Firenze, percorribile in pochi giorni di viaggio, si collocano infatti alcuni punti fermi del suo catalogo: dopo aver eseguito le tele per l'apparato funebre di Cosimo II, morto il 28 febbraio 1621, il 24 aprile egli riscosse il saldo degli affreschi della cappella Calderini in Santa Croce²⁷ e, l'8 maggio, incassò il compenso di altri affreschi (perduti) lavorati nel monastero di Santa Elisabetta delle Convertite, assieme all'assistente Benedetto Piccioli, specialista in grottesche²⁸; nello stesso mese risulta poi documentato a San Giovanni Valdarno, dove dipinse due lunette con *Storie della Vergine* nell'atrio d'ingresso della basilica di Santa Maria delle Grazie²⁹. Sempre al 1621 – a detta del Baldinucci, seguito dalla critica moderna³⁰ – risale la decorazione della cappella del convento fiorentino della Crocetta (oggi presso l'Accademia di Belle Arti); e ancora 1621 sono datati, con tanto di firma, gli affreschi della deliziosa cappellina nella villa Majnoni-Guicciardini a Vico d'Elsa (figg. 8-9)³¹.

In questa cronologia particolarmente densa si situa anche l'affrescatura della volta e dell'arcone esterno della cappella di San Paolo, di patronato Inghirami,

nella testata del transetto sinistro del duomo di Volterra, che impose a Giovanni di soggiornare in città per almeno qualche settimana. Al momento non è precisabile quando ciò avvenisse, ma un *terminus ante quem* è costituito da una lettera del 24 dicembre 1622, in cui Neri Papucci, scrivendo da Roma al vescovo Inghirami, parla degli affreschi come già compiuti³². Poiché Vico sorge nei pressi della via Francigena, non distante da San Gimignano e a circa metà strada tra Firenze e Volterra, non è fuori luogo ipotizzare che la cappellina Majnoni-Guicciardini e la cappella Inghirami siano state decorate in contiguità, durante una medesima trasferta fuori dalla città gliata, forse lungo uno dei viaggi del Mannozi da (o verso) Roma. Nella cappellina di Vico si ravvisano infatti freschissime suggestioni della città papale, e non solo nei paesaggini tremuli e ridenti che occhieggiano – oltreché a Filippo Napoletano – ad Agostino Tassi e all'Elsheimer, come ha notato la critica³³, ma anche nel finto bassorilievo col *Profeta Isaia* nel basamento, che, a mio sentire, è un'inattesa e combinata rielaborazione dei profeti scolpiti dal Lorenzetto per la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo: se il braccio che cinge la cartella ricorda l'*Elia*, la posa delle gambe aperte come in un'ampia falcata, con un piede sollevato e stagiato contro la falda in ombra del mantello, riprende in controparte quella del *Giona* sopra la bocca aperta del mostro marino (figg. 10-11).

Mi chiedo, a questo punto, se la data 1621 della cappellina di Vico non possa intendersi secondo il computo fiorentino e, in tal modo, arrivare a comprendere i primi tre mesi del 1622: se così fosse, e se accettassimo l'ipotesi di una contiguità cronologica, anche la decorazione della cappella Inghirami – e dunque la presenza di Giovanni a Volterra – verrebbe a collocarsi fra la fine del 1621 e l'inizio del 1622. Un periodo, questo, estremamente congruo anche con gli affreschi della facciata del transetto destro, i quali – sovrastando e inquadrando la porta della cappella di San Carlo, costruita con elemosine dei fedeli a partire dal novembre 1614³⁴ ma non ancora conclusa nel 1618³⁵ – furono eseguiti con ogni probabilità in vista della consacrazione del sacello da parte del vescovo Inghirami. Ciò avvenne appunto nel 1622, che è pure la data che compare nella lapide dedicatoria dell'altare, ornato di una pala raffigurante *San Carlo Borromeo orante* licenziata da Domenico Pugliani in quel medesimo anno³⁶.

La finestra cronologica proposta collima alla perfezione con i dati di stile, giacché la *Creazione di Eva* presenta fortissime analogie proprio con le opere condotte da Giovanni a Firenze e Vico, nonché con alcune eseguite subito dopo a Roma: le ravvisiamo nel taglio verticale dell'immagine e nella disposizione insolita delle figure, costruite – per quel che si può desumere nello stato conservativo in cui ci è giunta la pittura – con rapidità e in maniera semplificata, mediante un uso

insistito e quasi grafico delle pennellate, che in alcuni luoghi formano dei solchi di contorno. Riscontriamo soprattutto delle affinità morfologiche e fisiognomiche di cui, per non tediare i lettori, elenchiamo soltanto le più palmari, a partire dal volto barbuto di Dio Padre, con la testa calva illuminata dall'alto e le ombre risaltate nella zona degli occhi, che ricorda l'omologa figura tanto nella cappella Calderini quanto nel catino absidale dei Santi Quattro Coronati a Roma, e, in questa stessa basilica, anche uno dei carnefici nella scena del *Martirio dei santi scultori*; la mano aperta e sollevata di Dio Padre, per fare un altro esempio, è quasi un *tic* nella produzione del Mannozi e compare in innumerevoli opere, fra cui le scenette della cappella Inghirami o lo *Sposalizio della Vergine* di Vico (figg. 12-14).

In Eva, il tronco nudo e i seni piccoli e un poco appuntiti possono avere validi confronti non solo con la figura della Verità, sull'arcone esterno della cappella Inghirami, ma anche con le ninfe e le divinità dei sapidi "capricci" ad affresco su stuoie che si conservano agli Uffizi, o con l'*Orfeo ed Euridice* del Fogg Art Museum³⁷, mentre il profilo dall'inconfondibile nasino può essere accostato a quello della Vergine nell'*Annunciazione* di Vico – vi si noti, anche, il fluire compendiaro della chioma (figg. 15-17) – e di molte figure nella cappella di San Carlo Borromeo alla Madonna dei Monti a Roma e persino in opere più tarde, ad esempio negli affreschi nel refettorio di Santa Trinita a Firenze, del 1631-1632³⁸.

La posa abbandonata di Adamo, con la testa reclinata e le gambe piegate, pare invece una rimeditazione delle Virtù scorciate nella cappellina della Crocetta, in particolare della *Giustizia* (figg. 18-19); ma qualche eco si ritrova pure nel Progenitore dell'*Immacolata Concezione* a Vico (fig. 8) e poi nel Laocoonte morente della poco più tarda *Fuga di Enea da Troia* in Palazzo Pallavicini-Rospigliosi a Roma (databile al 1623-1624)³⁹, ambientata in uno scorcio urbano con una veduta laterale della Loggia della Signoria di Firenze pressoché identica a quella che ospita la *Fustigazione di san Paolo* nella cappella Inghirami.

Non possiamo dire se Giovanni si fosse limitato ad affrescare soltanto la *Creazione di Eva* o se invece avesse dipinto anche gli altri scomparti di quel registro della facciata; né come abbia interagito con gli ornataisti riguardo alla suddivisione del lavoro. In effetti, la scelta di ritagliare l'area di un rettangolo più grande, che contraddistingue la *Creazione di Eva*, è una soluzione che si ritrova, sì, nella bottega del Cinganelli – si veda la volta della cosiddetta Galleria del Poccetti a Palazzo Pitti, affrescata nel 1622 con figure di Ottavio Vannini, Matteo Rosselli e Filippo Tarchiani⁴⁰ – ma risulta adottata anche autonomamente dal Mannozi, ad esempio nella cappellina della Crocetta. Né va dimenticato che il formato oblungo a doppia centina della *Creazione di Eva* sembra essergli stato particolarmente caro, se lo adoperò similissimo non solo alla Crocetta, ma anche in una parete

della cappellina di Palazzo Pallavicini-Rospigliosi a Pistoia (affrescata con *Storie di santa Caterina d'Alessandria* firmate e datate 1633)⁴¹ e poi negli scomparti laterali della volta del Salone terreno di Palazzo Pitti⁴². A complicare le cose vengono infine quelle piccole forme ovali e rettangolari che si stagliano sui campi chiari esterni, alternandosi a sfere dorate e mostrando qua e là qualche lieve svolazzo: integrando mentalmente le cadute del colore, non si avrà difficoltà a riconoscerci i medesimi motivi a finte gioie e girali che contornano le scenette di Vico. È possibile dunque che, entro la griglia architettonica predisposta dagli specialisti, il Mannozi avesse dato libero sfogo al suo estro movimentando anche le cornici.

Quel che rimane senza risposta, al momento, è quale rapporto vi fosse fra tali figurazioni e la documentata *Probatica piscina* del Daddi, che ipotizziamo si trovasse nella porzione di muro sottostante. In attesa di eventuali chiarimenti documentari, è possibile avanzare due ipotesi. La prima è che Giovanni e Cosimo fossero stati precettati insieme, fin da subito, per completare la facciata nel minor tempo possibile: ma ciò stride con l'impronta fortemente "granducale" e aggiornata sul gusto del capoluogo, che sembra esser stata perseguita in maniera decisa. In alternativa si può supporre che, approfittando del suo momentaneo soggiorno a Volterra, l'unico figurista designato fosse proprio il Mannozi; e che egli abbia poi abbandonato il cantiere (non stupirebbe, dato il suo carattere proverbialmente impulsivo) forse per il concretizzarsi repentino delle commissioni promettenti che, con impazienza, aspettava d'ottenere in Roma. In tal caso, restando da completare la porzione inferiore della facciata, il coinvolgimento di Cosimo Daddi – residente a Volterra e titolare d'una bottega ben avviata, probabilmente già in rapporti con la famiglia Inghirami⁴³ – sarebbe stato la scelta più naturale e immediata.

Nel congedare questo scritto desidero ringraziare Cecilia Gabellieri e Sandro Sirigatti, autori del restauro di cui si parla, ed Amedeo Mercurio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, che lo ha diretto; quindi Andrea Falorni dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Volterra, Alessandro Furiesi, Umberto Bavoni, Annamaria Ducci, Guido Botticelli e, per i consueti scambi d'opinioni, Francesco Traversi; infine Irene Taddei, che ha effettuato le fotografie degli affreschi nella cattedrale.

- 1 F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [Firenze, 1681-1728], a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1847, vol. III, 1846, p. 486.
- 2 L'argomento sarebbe vastissimo, estendendosi anche fuori della Toscana (basti pensare alle "facciate" di Polidoro da Caravaggio a Roma). Per una veloce panoramica circoscritta al capoluogo toscano, vedi E. Pecchioli, *"Florentia picta". Le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo*, Firenze, 2005, *passim*.
- 3 Gli affreschi, perduti a seguito di rimaneggiamenti settecenteschi dell'edificio, erano stati attribuiti al Daddi da Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. III, p. 486.

- 4 Il pagamento è stato segnalato da K. Eisenblicher, *The boys of the Archangel Raphael: a youth confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto, 1998, p. 59; vedi poi A. Grassi, *Due confraternite laicali nel perimetro di Santa Maria Novella: l'Arcangelo Raffaello e San Benedetto Bianco*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3. *Dalla ristrutturazione vasariana e granducale a oggi*, a cura di R. Spinelli, Firenze, 2017, p. 305, per la proposta di identificare i soggetti degli otto scomparti della facciata affrescata dal Cinganelli in altrettanti disegni con *Storie di Tobia* oggi al Département des Arts graphiques del Louvre.
- 5 Sul ciclo, rimangono fondamentali le aperture di C. Acidini Luchinat, *Villa Petraia. La Gerusalemme dipinta: Tasso o Angèli?*, Firenze, 1990; vedi anche N. Bastogi, *La villa della Petraia. Il cortile*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, 1. *Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2005, pp. 105-109.
- 6 M. Burrese, F.A. Lessi, *Cosimo Daddi. Un pittore fiorentino a Volterra*, catalogo della mostra (Volterra 1994), Venezia, 1994, pp. 55-57, n. 10; U. Bavoni, *San Lino. La pittura*, in *Chiese di Volterra*, vol. III, a cura di U. Bavoni, Pontedera, 2008, p. 199.
- 7 Per un riepilogo, si veda E. Acanfora, *Le commissioni di Niccolò e Francesco dell'Antella nel palazzo di piazza Santa Croce (1618-1620)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B. W. Meijer, L. Zangheri, Firenze, 2015, vol. I, pp. 505-511.
- 8 E. Acanfora, *I mezzanini*, in *Fasto di corte*, cit., p. 167.
- 9 F.A. Lessi, *La chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo cattedrale di Volterra. La pittura*, in *Chiese di Volterra*, vol. I, a cura di P.G. Bocci, F.A. Lessi, Firenze, 2000, pp. 57-58.
- 10 Acanfora, *I mezzanini*, cit., pp. 169-171.
- 11 *Ead.*, *La villa del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte*, cit., p. 148.
- 12 *Ead.*, *I mezzanini*, cit., p. 169.
- 13 *Ead.*, *La villa del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 143-156.
- 14 *Ead.*, *La "cappellina al terreno" (o cappellina dell'appartamento del granduca)*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 162-164.
- 15 R. Spinelli, *Il Casino di San Marco*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 205-223.
- 16 U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milano, 1967, pp. 14-15 e 35 nota 49; E. Acanfora, *I mezzanini*, cit., pp. 169-171.
- 17 N. Bastogi, *Le sale delle Virtù* e *La Sala di Bona*, in *Fasto di corte*, cit., risp. pp. 76-87 e 87-97.
- 18 A. Bruschi, *Incontri. Genealogia e storia di una famiglia tra Volterra e Firenze*, in *Palazzo Incontri*, a cura di E. Barletti, Firenze, 2007, p. 54.
- 19 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. V, p. 143.
- 20 Per un profilo stilistico dell'artista, oltre al già rammentato lavoro di Lessi, Burrese, *Cosimo Daddi*, cit., vedi anche A. Grassi, *Spigolature sulla pittura volterrana del Seicento: Cosimo Daddi, Baldassarre Franceschini e Giuseppe Arrighi*, in «Rassegna volterrana», XCV, 2018, pp. 119-155, in part. 119-126.
- 21 Cfr. le considerazioni di G. Botticelli, *Relazione tecnica del restauro della pittura a bianco di calce*, in «Critica d'arte», 37/38, 2009 (2010), pp. 113-116, in merito al restauro del *Miracolo di San Felice da Nola* del Mannozi sull'altare della famiglia Parigi, in San Felice in Piazza a Firenze.

- 22 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, pp. 234-235; nell'agosto del 1622, inoltre, il Parigi si adoperava come intermediario per far saldare alcuni crediti al Mannozi dall'amministrazione granducale (cfr. Acanfora, *La villa*, cit., p. 145 nota 72).
- 23 C.H. Wood, *Giovanni da San Giovanni and Innocenzo Tacconi at the Madonna dei Monti, Rome*, in «The Burlington Magazine», CXLIII, 2001, pp. 11-18 e appendice documentaria n. 1.
- 24 Su questa impresa, condotta fra il 1623 e il 1624, vedi J.A.F. Orbaan, *An unknown Giovanni da San Giovanni*, in «Apollo», 31, 1927, pp. 27-28; O.H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni*, Firenze, 1949, pp. 57-63; A. Banti, *Giovanni da San Giovanni pittore della contraddizione*, Firenze, 1977, pp. 15-18; M.P. Mannini, in *ivi*, pp. 58-59, n. 22.
- 25 Cfr. la lettera dell'ambasciatore mediceo Francesco Niccolini indirizzata alla granduchessa, pubblicata da Orbaan, *An unknown*, cit., p. 28.
- 26 M. Cicconi, *Giovanni da San Giovanni da Firenze a Roma*, in «Proporzioni», IV, 2003 (2004), pp. 98-114, *speciatim* 104-111. Sul soggiorno romano, vedi anche il contributo di M.G. Aurigemma, *Francesco Furini e Giovanni da San Giovanni a Roma*, in «Paragone», 87-88, 2009, pp. 25-43.
- 27 G. Poggi, *La Cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni*, in «Rivista d'Arte», 1910, pp. 38-41; Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 49-50; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., pp. 54-55, n. 13.
- 28 A. Toscanelli Altoviti Avila, *Un affresco perduto di Giovanni da San Giovanni e la vita interna di un asilo scomparso*, in «L'illustratore fiorentino», 1913, pp. 72-77; Cicconi, *Giovanni*, cit., p. 114 nota 58.
- 29 Giglioli, *Giovanni*, cit., p. 184; L. Berti, *Il Museo della Basilica a San Giovanni Valdarno*, Firenze, 1959, p. 19, n. 21; S. Benassai, in *Quiete invenzione inquietudine. Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, 2011) a cura di S. Benassai, M. Visonà, Firenze, 2011, pp. 51-52, n. 3.
- 30 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 53-54; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., p. 56, n. 16; N. Barbolani di Montauto, *La cappellina della Crocetta*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 115-118.
- 31 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 51-53; Banti, *Giovanni*, cit., pp. 12-13; M.P. Mannini, in *ivi*, p. 55, n. 15; S. Benassai, *Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni*, in *Quiete*, cit., p. 27.
- 32 Gli affreschi risultano conclusi entro il dicembre 1622: cfr. O.H. Giglioli, *La Cappella Inghirami nella cattedrale di Volterra*, in «Rivista d'Arte», 1930, p. 449. L'attribuzione del Giglioli al Mannozi, suffragata da una fonte manoscritta settecentesca e dai dati di stile, non fu pienamente accolta da Banti, *Giovanni*, cit., p. 12, secondo la quale gli affreschi «sebbene di buona qualità, non denunziano in modo determinante la mano del Valdarnese» (essi sono tuttavia inclusi nel *Regesto delle opere* curato da M.P. Mannini, in *ivi*, p. 57, n. 19); la critica successiva li considera, giustamente, autografi.
- 33 Banti, *Giovanni*, cit., p. 13.
- 34 G. Leoncini, *Illustrazione della cattedrale di Volterra*, Siena, 1869, p. 46; F.A. Lessi, *La chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo cattedrale di Volterra. Notizie storiche*, in *Le chiese di Volterra*, cit., vol. I, p. 31.
- 35 Una visita pastorale del 24 aprile 1618 – gentilmente segnalatami da Alessandro Furiesi – ricorda il sacello, benedetto solennemente da Lepido Gabrielli vicario generale

dell'Inghirami, come «piorum aere erectum, sed nondum terminatum», sebbene apparisse «laudabiliter ornatum» (Archivio Storico Diocesano di Volterra, *Visite pastorali*, n. 18, *Vescovo Bernardo Inghirami*, c. 14).

- 36 La corretta attribuzione al Pugliani del dipinto – che la letteratura locale, ripresa fino a tempi recenti, assegnava variamente a Matteo Rosselli o a Jacopo da Empoli – si deve a R. Spinelli, *La Compagnia della Madonna della Neve nella pieve di San Pietro a Vaglia e i suoi dipinti*, in *Dipinti del Seicento a Vaglia. Sei tele di Domenico Pugliani e Lorenzo Lippi restaurate*, a cura di M.M. Simari, Firenze, 1999, p. 24.
- 37 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 109-110; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., p. 76, n. 62.
- 38 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 95-98 e 192-193; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., pp. 68-29, n. 44; G. Leoncini, *Gli affreschi del refettorio*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, coordinamento di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze, 1987, p. 201.
- 39 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 66-67; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., p. 61, n. 28.
- 40 E. Acanfora, *La galleria detta 'del Poccetti'*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 156-160.
- 41 Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 90-94; M.P. Mannini, in Banti, *Giovanni*, cit., pp. 67-68, n. 42.
- 42 E. Acanfora, *Le decorazioni di Giovanni da San Giovanni nel Salone*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, 2. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2006, pp. 40-49.
- 43 Grassi, *Spigolature*, cit., pp. 121-126.



Fig. 1. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione architettonica*, e Giovanni da San Giovanni, *Creazione di Eva*, 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, transetto destro (con la *Crocifissione e santi* di Francesco Curradi).



Fig. 2. Cosimo Daddi (con ridipinture ottocentesche), Santa Maria Maddalena e decorazioni a grottesche, 1597, affresco su muro. Volterra, chiesa di San Lino.



Fig. 3. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione con grottesche*, 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, sguancio della finestra del transetto destro.



Fig. 4. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione con grottesche e paesaggio*, 1622-1625, affresco su muro. Firenze, Palazzo Pitti, Mezzanini, Sala del Tesoretto.

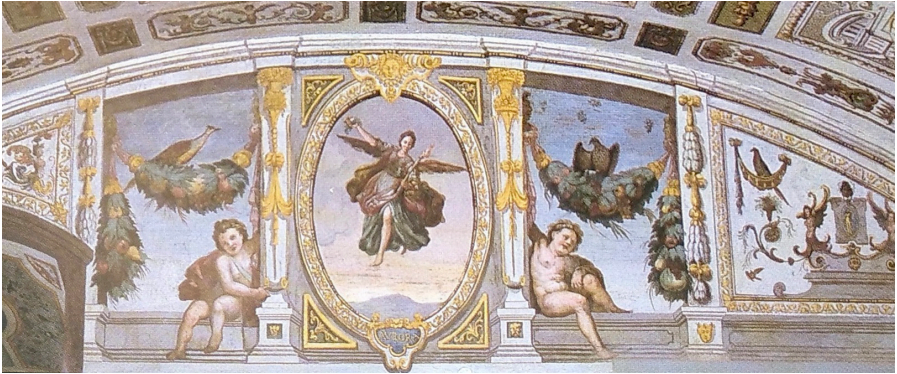


Fig. 5. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione architettonica*, 1622-1625, affresco su muro. Firenze, Palazzo Pitti, Mezzanini, Sala delle porcellane giapponesi.

Fig. 6. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione architettonica e scena di battaglia*, 1622-1625, affresco su muro. Firenze, Palazzo Pitti, Mezzanini, Sala delle porcellane cinesi.



Fig. 7. Collaboratore di Michelangelo Cinganelli, *Decorazione architettonica*, e Giovanni da San Giovanni, *Creazione di Eva*, 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, transetto destro.



Fig. 8. Giovanni da San Giovanni, *Immacolata Concezione*, 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Vico d'Elsa, Palazzo Majnoni-Guicciardini, cappellina.



Fig. 9. Giovanni da San Giovanni, *Annunciazione*, 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Vico d'Elsa, Palazzo Majnoni-Guicciardini, cappellina.



Fig. 10. Giovanni da San Giovanni, *Profeta Isaia* (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Vico d'Elsa, Palazzo Majnoni-Guicciardini, cappellina.

Fig. 11. Lorenzetto, *Profeta Giona* (part. in controparte), 1520 circa, marmo. Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Chigi.



Fig. 12. Giovanni da San Giovanni, *Creazione di Eva* (part.), 1621-1622, pittura a bianco dicalce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, transetto destro.

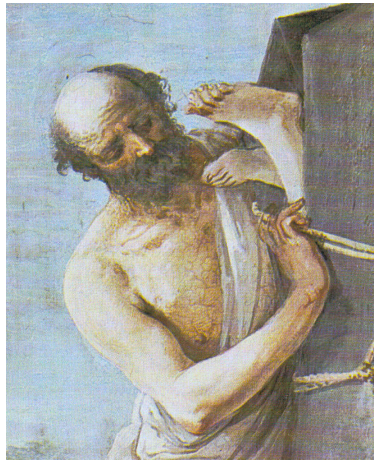


Fig. 13. Giovanni da San Giovanni, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Vico d'Elsa, Palazzo Majnoni-Guicciardini, cappellina.

Fig. 14. Giovanni da San Giovanni, *Martirio dei santi scultori* (part.), pittura a bianco di calce su muro. 1623-1624, Roma, basilica dei Santi Quattro Coronati, tribuna.

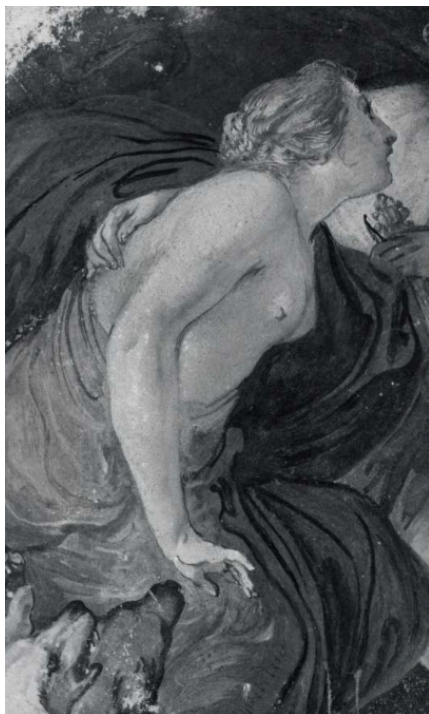


Fig. 15. Giovanni da San Giovanni, *Creazione di Eva* (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, transetto destro.

Fig. 16. Giovanni da San Giovanni, *Orfeo ed Euridice* (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su embrice intonacato, 65 x 56 cm. Cambridge (MA.), Fogg Art Museum.

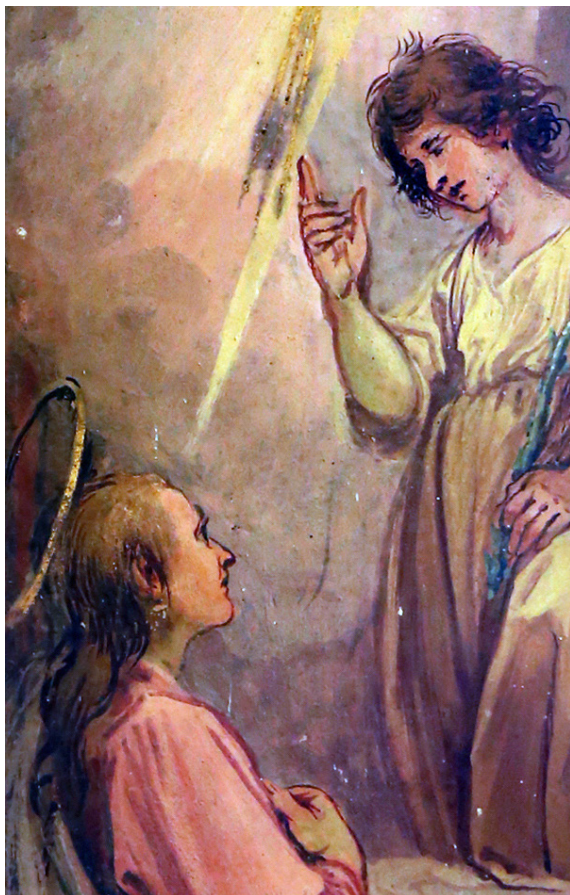


Fig. 17. Giovanni da San Giovanni, *Annunciazione* (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Vico d'Elsa, Palazzo Majnoni-Guicciardini, cappellina.



Fig. 18. Giovanni da San Giovanni, Creazione di Eva (part.), 1621-1622, pittura a bianco di calce su muro. Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, transetto destro.

Fig. 19. Giovanni da San Giovanni, Giustizia (part.), 1621, pittura a bianco di calce su muro. Firenze, Accademia di Belle Arti, cappellina della Crocetta.