


Predella journal of visual arts, n°56, 2024 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, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Dalla voliera all'officina di un frescante. Un libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni

This article sets out to analyze the volume by Giovanni da san Giovanni, a rare and precious testimony to the heritage of a seventeenth-century Florentine workshop, containing a series of plates depicting birds, a monkey and a squirrel. It lends itself to being related not only to the tradition of entrusting drawing books with the function of collecting, preserving and handing down creative and design material of the master and his atelier, but also to the continuity and evolution of wall decoration on the ceilings of city palaces and villas in the transition between the 16th and 17th centuries.

Rara e preziosa testimonianza del patrimonio di una bottega fiorentina seicentesca, il volume rilegato di cui ci andiamo a occupare¹, contenente trenta tavole raffiguranti volatili, una scimmia e uno scoiattolo, si presta a essere messo in relazione non solo con la tradizione di affidare ai libri di disegni la funzione di raccogliere, conservare e tramandare materiale creativo e progettuale del maestro e del suo atelier, ma altresì con la continuità e l'evoluzione della decorazione parietale sui soffitti di palazzi cittadini e ville nel passaggio tra XVI e XVII secolo.

Taccuini o libri di modelli utilizzati come repertori di motivi iconografici e prototipi stilistici si trovano già all'interno delle officine artistiche medievali: tra i più celebri, il raffinatissimo esemplare di Giovanni de' Grassi – poliedrico artista lombardo attivo presso la Fabbrica del Duomo di Milano dal 1389 sino alla morte avvenuta nel 1398 – conservato nella Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo dove, oltre a eleganti dame musicanti tipiche del gotico cortese, hanno trovato posto animali e piante che documentano le nuove tendenze naturali dell'arte accolte, qualche decennio dopo, da Pisanello (ante 1395-1455 circa) i cui studi faunistici, probabilmente presi direttamente dal vero, sono stati eseguiti per avere un prontuario di modelli cui attingere in occasioni e tempi diversi².

Anche spostandoci all'interno delle botteghe artistiche fiorentine troviamo la consuetudine di custodire su materiale cartaceo rilegato in volumi il proprio patrimonio figurativo per scopi didattici e funzionali. Smembrato oggi tra vari musei è il taccuino della bottega di Benozzo Gozzoli (1420-1497) che racchiudeva tra studi di teste, figure nude e copie anche animali, dipinti con estrema efficacia nel suo più celebre affresco, la *Cavalcata dei Magi* nella cappella di Palazzo Medici Riccardi a Firenze³. Saltando più avanti nel tempo, le tavole di Francesco Morandini detto il Poppi (1544-1597) – considerate parte di uno stesso taccuino⁴ – ci forniscono prova di come nel Cinquecento oltre al fondamentale studio

dell'anatomia del corpo umano ci si soffermasse anche con matita e carta a studiare elementi naturali⁵ che trovano sempre più spazio tra le decorazioni all'interno di ville e palazzi. Francesco Bachiacca (1494-1557) aveva portato a termine nel 1552 gli affreschi con uccelli, racemi vegetali, pesci e altri animali sul soffitto dello scrittoio di Cosimo I all'interno di Palazzo Vecchio⁶ dove, un paio di decenni dopo, Francesco I fa eseguire nel suo Studiolo, da una serie di artisti tra cui l'appena menzionato Poppi, un programma assai articolato con protagoniste natura e scienza, incoraggiando inoltre lo sviluppo dell'illustrazione scientifica di gusto nordico: per lo stesso signore, Jacopo Ligozzi (1547-1627) sarà infatti il magistrale artefice della straordinaria serie di 129 fogli sciolti che costituiscono un archivio della flora e della fauna toscana, del Nuovo Mondo, dell'Africa e dell'Asia, ammirato e utilizzato per la sua accuratezza da Ulisse Aldrovandi, celebre naturalista legato ai granduchi medicei da un fitto scambio di lettere e materiale scientifico⁷.

Il nostro libro si inserisce pertanto nel prosperare dell'illustrazione naturalistica strettamente connessa al lavoro artistico ma anche all'editoria scientifica che inizia a proliferare dalla seconda metà del Cinquecento: l'arte del disegno e del colorire sono i mezzi più importanti utilizzati anche da naturalisti e botanici⁸. Quale strumento della bottega di un frescante innesca, a latere, alcune riflessioni sulle trasformazioni tipologiche e stilistiche della pittura parietale in atto a partire dalla fine del XVI secolo quando il dilagante gusto cinquecentesco della decorazione a grottesca⁹, che in Toscana trova soluzioni assai originali proprio all'interno del già menzionato Studiolo di Francesco I (1571 circa) e sui soffitti degli Uffizi¹⁰, si intreccia a realizzazioni dove la natura e la narrazione diventano progressivamente protagoniste.

Uccelli tra le pagine di un libro

Il volume si presenta rilegato in pelle con impressioni in oro e mantiene all'interno i suoi rivestimenti originali in carta cerulea (fig. 1). Il frontespizio rivela un'iscrizione a penna di mano del suo primo collezionista e possessore (fig. 2) che dichiara l'artefice delle tavole e dove lo ha acquistato.

«Questo libro di 30 carte d'Uccelli fatti al Naturale / da Giovanni da San Giovanni quando dipinse nel / Palazzo de Pitti in Firenze l'ho comprato io / Atto Fabroni da suoi eredi in Bottega / d'Antonio dell'Orso in / Firenze 1640»: a distanza di quattro anni dalla morte di Giovanni Mannozi, meglio conosciuto come Giovanni da San Giovanni (1592-1636)¹¹, Atto Fabroni dichiara di aver comprato questa raccolta dagli eredi del Mannozi – attraverso la mediazione di Antonio dell'Orso – e che

le raffigurazioni sono state eseguite durante la realizzazione degli affreschi a Palazzo Pitti, tra il 1635 e il 1636, quando il pittore è al lavoro nella prima sala dell'appartamento d'estate per volere di Ferdinando II (oggi Museo degli Argenti).

Nonostante non si possa averne certezza, è verosimile che Atto Fabroni (1609-1692) sia da identificare con il nobile pistoiese, appartenente a un'illustre casata legata ai Medici, che si dedicò all'arte scultorea, riuscendo a mettere insieme una discreta quadreria soprattutto di pittori suoi conterranei e contemporanei¹². Dall'inventario redatto dallo stesso Fabroni nel 1670 – tra cui si contano tredici dipinti di Francesco Desideri, sette di Francesco Leoncini, cinque di Domenico Salvi, uno di Giacinto Gimignani e due attribuiti ad Andrea Del Sarto, oltre a opere descritte come di «buonissima mano» – si scopre che nella sua dimora pistoiese era presente uno «studio dove sono i libri», una sorta di biblioteca doveva poteva essere custodito il nostro volume. Tra quadri e «quadretti», molti dei quali di soggetto sacro, spiccano poi «tre tavolette con uccelli al naturale del Leoncino bellissimi», unico indizio dell'interesse del padrone di casa per il mondo animale, realizzate da un pittore pistoiese che, a giudicare da alcune delle sue realizzazioni pittoriche, raccoglie la vena narrativa di Bernardino Poccetti con il quale pare essersi formato e i cui spunti naturalistici e narrativi furono tenuti bene a mente anche da Giovanni da San Giovanni. Singolare quanto vivacemente descritta, è la presenza di un cagnone dalla folta pelliccia che dal primo piano della lunetta con *San Francesco che dona il saio ai conti di Montacuto* affrescata da Francesco Leoncini nel chiostro del convento di Giaccherino – poco fuori Pistoia – guarda verso l'osservatore¹³.

Il titolo manoscritto di Atto sul frontespizio della nostra raccolta di volatili sottolinea guarda caso che gli animali lì raffigurati sono stati eseguiti dal naturale, dato che ben si sposa al fare artistico di Giovanni da San Giovanni, apprezzato dalla corte medicea proprio per questa caratteristica del suo linguaggio pittorico. Tra il 1630 e il 1633 l'artista fiorentino era stato al lavoro nel Santuario della Madonna di Fontenuova a Monsummano e nella cappella privata di Palazzo Rospigliosi nel centro di Pistoia, non lontano da Palazzo Fabroni, lasciando, nel primo caso, saggi della sua capacità di restituire i fatti sacri con grande ironia, cogliendo talvolta anche con un occhio piuttosto caustico gli aspetti più veraci della realtà quotidiana, cimentandosi invece in un linguaggio più prezioso ma sempre briosamente narrativo nella residenza nobiliare dove ritrasse anche «al vivo» alcuni componenti della famiglia¹⁴.

Giovanni da San Giovanni era dunque ben noto a Pistoia ma altresì era riconosciuta la sua posizione alla corte medicea: Fabroni nella sua nota rileva proprio il fatto che il pittore stava lavorando a Pitti quando si cimentò a ritrarre i

volatili sull'album. Al pari del Rospigliosi il nobile pistoiese parrebbe, acquisendo il nostro libro, volersi allineare ai gusti del Granduca mediceo.

Per quanto riguarda Antonio dell'Orso si può ipotizzare fosse il titolare di una bottega fiorentina dedita anche al commercio di opere, frequentata da Fabroni probabilmente per la sua attività di collezionista e di scultore, e in questo caso mediatore per gli eredi del Mannozi¹⁵.

Non si conosce un inventario relativo ai singoli beni conservati all'interno delle proprietà passate alla moglie e al figlio del pittore – Giovanni Garzia, che cerca di percorrere le orme del padre – tra cui la casa con corte e orto in via Romana dove presumibilmente era stato allestito anche lo studio con materiali e strumenti¹⁶.

Dall'altra parte della città, nel palazzetto dove Santi di Tito (1536-1603) aveva allestito il suo laboratorio pittorico tra «centonovantasei disegni al naturale in mezzi fogli» e «dugentottanta schizzi di storie in più stracciafogli» vi era anche «un libro di quarto di foglio di disegni d'architettura e storie et figure finite, et non finite», un album dunque che doveva fungere da repertorio¹⁷. Il già menzionato Poccetti pure custodiva secondo il resoconto di Filippo Baldinucci «un libro di disegni di sua mano»¹⁸ e numerosi taccuini di artisti attivi a Firenze nel Seicento sono giunti smembrati sino a noi¹⁹. Se pur raramente conservati integri si può affermare con certezza che compilare e conservare libri e quaderni di schizzi e modelli costituiva anche all'aprirsi del nuovo secolo una pratica piuttosto diffusa all'interno degli *ateliers* fiorentini.

Così come la legatura è da considerare originale o comunque del XVII secolo, e la scritta è senz'altro di mano del possessore seicentesco del volume, i fogli sono pienamente compatibili per caratteri strutturali e di filigrana con i supporti utilizzati da Giovanni da San Giovanni. Sfogliando le carte si incontrano tre diverse filigrane tra cui il santo nimbato inginocchiato recante la croce entro uno scudo, relativamente frequente in fogli seicenteschi centro italiani²⁰.

Le carte, illustrate solo al recto, con evidente uniformità stilistica e pertanto verosimilmente illustrate da una sola mano -- quella di Giovanni da San Giovanni a giudizio del Fabroni e per Odoardo Giglioli, autore della prima monografia dedicata al pittore -- mostrano ventotto volatili (figg. 3 – 6), preceduti da una scimmia e seguiti da uno scoiattolo, e recano in alto a destra un numero progressivo a penna, probabilmente vergato in un momento successivo alla loro realizzazione – quando da strumento di bottega sono diventate grazie al Fabroni libro – così come il tentativo di identificazione del volatile in basso, scritto con grafia incerta e a volte con errori ortografici. Una traccia a pietra nera, visibile solo in prossimità dei contorni, ha permesso al pittore di delineare la forma dell'animale via via descritto nelle sue articolazioni e nel piumaggio attraverso più o meno liquide

stesure di acquarello. Preso di profilo o colto in un tipico movimento, il ritratto è quasi del tutto privo di contesto e ambientazione, come nell'illustrazione naturalistica, tenuta senz'altro presente dall'artefice ma dalla quale si distingue per una minore nitidezza del segno che va a braccetto con un minore rigore nella restituzione mimetica della specie faunistica.

Se si accosta lo storno alla carta 13 (fig. 7) o il fringuello poco più avanti (fig. 8) a quelli ritratti da Jacopo Ligozzi attraverso stesure attentissime alla resa delle variazioni cromatiche e delle sfumature e pennelli finissimi per i dettagli più minuti (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, d'ora in avanti GDSU, inv. 1985 O e 19789 O) emerge con tutta evidenza la tecnica più compendiaria adottata sul nostro libro dove le forme sono costruite con maggiore rapidità attraverso un uso molto grafico del pennello. Gli animali, talvolta un po' goffi per l'accorciamento delle loro proporzioni dovuto anche all'adattamento alle dimensioni della pagina (fig. 9), sprigionano però una maggiore vivacità e familiarità. Il fine è, del resto, differente: non si tratta di uno strumento di indagine scientifica ma siamo, nel nostro caso, dinnanzi a un repertorio di specie diverse di volatili che vuole essere aderente al vero in modo che ciascuno di essi possa essere riconoscibile con facilità senza tuttavia arrivare a una descrizione lenticolare delle loro particolarità, similmente a ciò che accade con quelli che volano tra graticci e rami fioriti nelle decorazioni realizzate da Poccetti all'interno delle grotte progettate dal Buontalenti nel giardino di Boboli, o pochi anni dopo nella grotticina del Museo degli Argenti, spazio adiacente al salone poi affrescato da Mannozi per Ferdinando II, dove è stato ipotizzato l'intervento della bottega di Michelangelo Cinganelli che raccoglie l'eredità poccettiana divenendo negli anni venti Venti regista di numerose imprese decorative con fregi all'antica, grottesche, pergolati di verzura, emblemi e allegorie²¹.

Uccelli (e altri animali) negli affreschi di Giovanni da San Giovanni

Sul frontespizio Atto Fabroni sottolinea come Giovanni da San Giovanni avesse realizzato questa sorta di voliera su carta mentre era al lavoro a Palazzo Pitti²². La presenza animale in questi magnifici affreschi commissionati da Ferdinando II in occasione delle sue nozze con Vittoria Della Rovere è limitata al pavone che accompagna Giunone nel riquadro centrale del soffitto dove la divinità, affiancata da Venere con due colombe, dalle tre Parche e da una pletora di amorini che volano tra le nuvole, sancisce il nuovo legame tra la famiglia Medici e i Della Rovere. Troviamo poi l'aquila di Giove che insieme al leone di Firenze sta sopra una delle porte in compagnia delle personificazioni della Toscana e della Munificenza (fig. 10).

Se pur «le franche pennellate di giallolino, di verde chiaro e di nero»²³ che restituiscono il cangiante delle penne del pavone dimostrano la conoscenza e l'attitudine al naturale del pittore, ci si aspetterebbe qualche volatile in più da chi contemporaneamente ne stava ritraendo ventotto su carta!

Giorgio Vasari restituisce la testimonianza di come Giovanni da Udine (1487-1564) si diletasse sommamente «di fare uccelli di tutte le sorti, di maniera che in poco tempo ne condusse un libro tanto vario e bello, che egli era lo spasso et il trastullo di Raffaello»²⁴: uno dei più abili artefici e dei maggiori diffusori della decorazione a grottesche aveva pertanto formato un proprio repertorio di volatili e, quasi sicuramente, non solo per diletto ma anche per l'esecuzione delle sue decorazioni che davvero gareggiavano con la natura per la varietà di specie vegetali e animali che le costituivano e animavano²⁵.

Nonostante non si possa escludere che la realizzazione delle nostre tavole sia stata fine a sé stessa, opera di un pittore che come racconta Baldinucci amava «andare con la civetta»²⁶ – ovvero cacciare con tale animale notturno per attirare gli uccelli – si è portati a pensare che si tratti di una raccolta di modelli pronti all'uso, come nelle botteghe quattro e cinquecentesche, per far fronte all'esecuzione ad affresco di estese superfici. Proseguendo tale ragionamento si tenderebbe, in prima istanza, a legare il libro a cantieri precedenti rispetto a Pitti, a partire da quelli in cui Giovanni da San Giovanni scopertamente raccoglie l'eredità di Bernardino Poccetti e di Cinganelli creando decorazioni murali che comprendevano scene narrative all'interno di cornici architettoniche ed elementi ornamentali secondo il gusto affermatosi nell'ultimo quarto del Cinquecento²⁷.

Nel 1616, utilizzando motivi a grottesche dove, oltre a fantastiche figure alate, uccelli su volute incorniciano ovali con la Mansuetudine, la Purezza e la Castità, Giovanni da San Giovanni decorava la cappella di villa Tosini del Casale, situata su una collina che domina la pianura sottostante tra Castello e Firenze²⁸: il suo precoce rapporto con la bottega di Poccetti, posto in evidenza da Maria Pia Mannini in un articolo dedicato alla decorazione in villa²⁹, nella ripresa di strutture ornative dove si ripetono analoghi motivi, conduce effettivamente a immaginare l'utilizzo di un patrimonio figurativo da cui il pittore e i suoi aiutanti potevano facilmente attingere per procedere sui ponteggi con uniformità stilistica e velocemente. Negli affreschi perduti eseguiti nel 1621 circa nel monastero di Santa Elisabetta delle Convertite lo affianca Benedetto Piccioli³⁰, pittore di grottesche – collaboratore anche di Poccetti e a Cinganelli – che lo seguirà anche a Roma³¹.

Tuttavia, anche affrontando una scena maggiormente narrativa come il *Carro della Notte* nell'appartamento dei principi Pallavicini nel Palazzo Pallavicini Rospigliosi di Roma (1624)³², *alter ego* del *Carro dell'Aurora* di Guido Reni, sul

quale Baldinucci tesse una storia di aneddoti divertentissimi, la padronanza delle fattezze di alcune specie di uccelli notturni era del resto d'obbligo: gufi e civette accompagnano infatti il volo di questo mezzo di trasporto straordinario (fig. 11). L'intenzione di Giovanni che affiora a partire dagli affreschi romani è di dare un'impronta differente alle sue decorazioni, ibridando l'evento straordinario o miracoloso con la normalità e la casualità della quotidianità e raccontandolo attraverso il suo occhio irriverente: gli animali presenti nei suoi affreschi non sono solo moduli ornativi ma dimostrano una loro "personalità" divenendo anche portatori di significato. Già quasi ai suoi esordi da frescante aveva dato prova di ciò nelle figure allegoriche realizzate sulla facciata del palazzo dell'Antella in piazza Santa Croce – cantiere decorativo del 1619-1620³³ – con la *Fedeltà* «con un cane in collo»³⁴ o la *Continenza* con uno scoiattolo in mano, proseguendo poi, negli affreschi successivi, nell'intento di voler inserire nelle composizioni mitologiche, adottando soluzioni più naturali possibile, la presenza animale che fa da spia e al contempo da cassa di risonanza al significato dell'immagine. Decisamente protagonisti in espressività, al pari o addirittura più delle figure, il bue, il delfino e i cavalli dei *Ratti* affrescati nel già menzionato Palazzo Pallavicini Rospigliosi: il delfino in particolare colpisce per la sua stramba veemenza che poi non è altra che quella del dio del mare.

Rilevante per il nostro discorso, oltre che gustosissimo, è il racconto fatto da Baldinucci di quando il pittore attendendo alla commissione di un quadro con la *Carità*, decide di dipingere «due asini tutti affaccendati in grattarsi l'un l'altro la rognà»³⁵: in questo caso la figura dell'animale funge addirittura da simulacro dell'uomo quasi parodiando la profonda consonanza che lega il mondo animale a quello umano messa in evidenza nella trattatistica cinquecentesca dedicata alla fisiognomica e all'emblematica (da cui lui stesso attingeva a piene mani).

Altresì osservando gli affreschi con scene religiose quali i miracoli dipinti nel santuario di Monsummano, i se pur pochi animali presenti riflettono, amplificandolo, il *mood* della storia: il cane e il gatto che stanno per azzuffarsi nella lunetta dove un bambino durante una cena familiare casca nel fuoco, per poi essere miracolosamente salvato dall'immagine della Madonna appesa al muro, partecipano all'eccitazione che riempie la stanza.

Significativa è poi la presenza di una gru con gli attributi della *Vigilanza* nel disegno conservato al GDSU raffigurante *Aurora e Titone* (fig. 12), probabile tentativo di rivestire la favola di un valore più ampio³⁶ come del resto farà nel suo capolavoro, i già più volte menzionati affreschi nel Salone di Palazzo Pitti, che conferma la dote del Mannozzi più apprezzata da Baldinucci, saper raccontare «materie che tenevano del poetico»: a suo agio nell'interpretazione dei testi

eruditi, Giovanni da San Giovanni è con gran disinvoltura in grado di tradurli con grande immediatezza trasformando la narrazione in una coinvolgente scena teatrale quasi sempre dalle sfumature tragicomiche. Il ridicolo leone che dovrebbe impersonare Firenze pronta ad accogliere i poeti cacciati dal Parnaso è evidente spia dell'irriverenza del suo occhio e del suo pennello (fig. 10).

Un repertorio di animali era dunque necessario all'interno della bottega di Giovanni da San Giovanni, animali sostanzialmente umanizzati che contribuissero al proposito dei suoi affreschi: raccontare e intrattenere fino anche a sorprendere.

Uccelli in bottega

Baldinucci racconta che quando in «un quarto d'ora, e non più» Giovanni dipinge la testa della lupa che accompagna l'allegoria di Siena di Matteo Rosselli in difficoltà nella realizzazione dell'animale sui ponteggi della facciata del palazzo dell'Antella in piazza Santa Croce, seguito da Passignano che chiede medesimamente aiuto al Mannozi per il leone da mettere di fianco alla personificazione di Firenze: «facelo egli, e tanto bene, che sembra fatto dal naturale» sentenza a tal proposito sempre Baldinucci nella vita del pittore nato a San Giovanni Val d'Arno e che a Firenze aveva iniziato il suo percorso pittorico proprio all'interno della bottega di Rosselli³⁷.

Se certificata dunque dallo storiografo fiorentino è la bravura di Giovanni da San Giovanni nel ritrarre animali, confermata per altro dai suoi affreschi, non altrettanto documentato è il suo cimentarsi sulla carta in tale attività: la nostra raccolta si configura come il primo esempio noto in tal senso, da considerarsi ancora più eccezionale per il fatto che nemmeno degli altri protagonisti della decorazione murale tra Cinque e Seicento si conoscono disegni di animali di questa tipologia.

Stabilire con certezza l'autografia del libro è impresa ardua proprio per la mancanza di confronti, tuttavia, se si accosta la civetta alla carta 9 (fig. 13) con il medesimo volatile presente nell'affresco firmato con la *Notte e l'Aurora*, oggi conservato presso il Museo Bardini di Firenze (fig. 14) ma proveniente dal palazzo della famiglia Pucci³⁸, dove Giovanni era al lavoro negli stessi anni in cui era impegnato nel Salone degli Argenti, si scopre come l'utilizzo del pennello nella definizione dello stralunato uccello sia del tutto simile.

Si può affermare che tali animali fossero eseguiti dal vivo come sentenza per esempio Giglioli per il cane che assiste al *Giudizio di Paride*³⁹ in un'altra pittura murale eseguita da Mannozi per i Pucci?

Sappiamo, come già accennato, che Giovanni da San Giovanni amava andare

a caccia e per questo doveva essere conoscitore dei volatili e delle loro fattezze; era poi ospite del granduca Ferdinando nella villa di Pratolino⁴⁰ – dove gli era stata anche affidata la decorazione del soffitto di un salone con «un'istoria di Diana» ora perduta⁴¹ – che custodiva la grande voliera, una sorta di museo ornitologico con ogni specie di uccello, altra fonte di osservazione dal vero⁴². Senz'altro fondamentale, se non determinante, doveva però essere il materiale figurativo, illustrazioni di animali dipinte, disegnate e incise da cui attingere, complementare alla visione diretta non sempre agevole dinnanzi ad animali in movimento. Si pensi all'eccezionale lavoro classificatorio del già menzionato Ulisse Aldrovandi, debitore anche del mecenatismo mediceo, o al *Canto degli Augelli* di Antonio Valli edito a Roma nel 1601 con all'interno tavole raffiguranti volatili eseguite da Antonio Tempesta che poi verranno riproposte da un altro *best seller* seicentesco a tema ornitologico, *l'Uccelliera, ovvero Discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli* di Giovanni Pietro Olina (Roma 1622), prima impresa editoriale di Cassiano Dal Pozzo, erudito collezionista di *naturalia*⁴³. Ritroviamo, tra gli altri, lo storno (fig. 15) presente anche tra le carte del nostro libro (fig. 7) che mostra un'impostazione, come già notato in apertura, assai simile alle illustrazioni scientifiche, con il protagonista animale che domina lo spazio semplicemente appollaiato su un ramo o su un accenno di terreno, affiancato in qualche caso da un piccolo e rapido schizzo dello stesso uccello in volo, ma con una vivezza e un affiorante impaccio del tutto originale.

Da considerare inoltre come la tecnica della tassidermia – l'arte di preparare, a scopo scientifico o di ornamento, le pelli e i piumaggi degli animali in modo da renderne possibile la conservazione – fosse in uso già dal secolo precedente e come la curiosità suscitata dall'arrivo di specie esotiche, grazie al fiorente mercato con le Indie e il Nuovo Mondo, avesse incrementato la presenza all'interno del collezionismo europeo di *naturalia* di esemplari animali montati su piedistallo o conservati all'interno di volumi⁴⁴. La goffaggine rilevata nei volatili esaminati potrebbe derivare dal fatto che il pittore prendesse a modello anche esemplari tassidermizzati la cui imbottitura che restituiva loro l'aspetto e l'atteggiamento di quelli vivi ne poteva falsare le proporzioni. Anche in questo caso il collezionismo granducale doveva aver costituito un'importante fonte per Giovanni da San Giovanni così come è già stato rilevato per Jacopo Ligozzi⁴⁵.

Citato in più occasioni ma mai approfonditamente studiato è un album conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Giornale d'animali 1876 O-18973 O)⁴⁶, dalla rilegatura tardo cinquecentesca o primo seicentesca e contenente alcune carte filigranate risalenti allo stesso periodo (testa umana coronata inscritta in un cerchio; aquila inscritta in un cerchio), che

custodisce sulle sue pagine numerosi ritagli con disegni acquarellati di animali, spesso identificati da una scritta. Alcuni di questi, per lo più uccelli, radunati nella seconda parte del volume, sono assai simili ai volatili del nostro libro (figg. 16-17) nel modo di definire i contorni attraverso un tratto molto mobile condotto con la punta di un pennello, soprattutto per descrivere la testa, il becco e le zampe o nella sovrapposizione a fluide stesure colorate di veloci tocchi a definire il piumaggio.

La sua non omogeneità stilistica è da imputare al fatto di essere una raccolta, costituita probabilmente anche in un ampio arco temporale ma, sfogliando la prima parte, è di estremo interesse imbattersi anche in studi di figura, di volti e di mani, tipiche esercitazioni e modelli di una bottega fiorentina di primo Seicento. In particolare l'uomo a figura intera nell'atto di indicare (GDSU 18839 O; fig. 18) trova un calzante confronto nello studio preparatorio a matita rossa per san Francesco in atto di esorcizzare una donna indemoniata dipinta da Giovanni da San Giovanni in una delle lunette del chiostro di Ognissanti a Firenze⁴⁷ e, medesimamente, il giovane tunicato seduto, inserito poco prima (GDSU 18832 O), ricorda da vicino quello delineato su un altro foglio del fondo medico lorenese e classificato come di mano dell'artista della Valdarno⁴⁸. Alcuni di questi studi di figura a matita rossa conservati tra le pagine dell'album presentano al verso ulteriori studi delineati con la pietra nera su carta preparata, suggestivamente lumeggiati a biacca o gesso bianco per la definizione delle luci dei drappaggi come era in uso negli ateliers fiorentini di fine Cinquecento, in primis quello cigolesco, pratica poi sistematicamente impiegata da Matteo Rosselli: il giovane caratterizzato da folti baffi e colto in un atteggiamento di sorpresa (GDSU 18832 O) può essere ancora accostato per eloquenza espressiva e conduzione lineare a esercitazioni grafiche del Mannozi⁴⁹. Ci si imbatte poi in un profilo eseguito con la tecnica delle due matite e sfumato con il gesso bianco e pastello rosso e ocra (GDSU 18870 O; fig. 19) che è del tutto parente di uno dei più celebri fogli della produzione disegnativa di Mannozi, la testa della Vergine preparatoria per l'*Annunciazione* nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie eseguita nel 1621⁵⁰.

Ritroviamo però anche disegni non riferibili al linguaggio del Mannozi, che sembrano invece ispirarsi ad altre botteghe artistiche come nel caso di un'allegoria della Fortuna a matita rossa (GDSU, 18852 O), prossima allo stile disegnativo di Francesco Morandini detto il Poppi o di un progetto per la decorazione di un soffitto (GDSU 18860 O) che richiama da vicino le soluzioni adottate all'interno della residenza di Pitti da Michelangelo Cinganelli, sulla volta della sala esotica del Museo degli Argenti o in quella delle Porcellane cinesi. Si segnala infine un costume da maschera (GDSU 18841 O) assai simile a quello delineato su un foglio restituito a Giulio Parigi (GDSU 6050 S) – maestro di Giovanni nella sua

educazione di decoratore⁵¹ –, una copia dal celebre disegno michelangiolesco con la Crocifissione (GDSU 18869 O) e disegni dall'antico tra cui un torso di Venere visto da dietro (GDSU 18842 O) ancora affine a fogli del Buonarroti, modello sempre tenuto ben a mente in ambito accademico⁵².

Si tratta di un eccezionale repertorio figurativo – parte del fondo medico lorenese e trasferito insieme alle altre raccolte di animali (le tavole di Ligozzi e i pesci e gli uccelli attribuiti al Pordenone) tra il 1769 e il 1779 nel Reale Gabinetto di Fisica e nel 1866 riunite nel Corridoio vasariano – che getta luce, parimenti al nostro libro di uccelli, sul patrimonio cartaceo di una bottega artistica fiorentina primo seicentesca, con ogni probabilità quella manozziana per entrambi i casi, che affonda le sue radici nella cultura manierista e nella tradizione della grottesca con un nuovo interesse però nell'osservazione della natura.

Significativo poi come, soprattutto alla luce della difformità stilistica del volume conservato presso il GDSU dove alcuni dei disegni mostrano una conduzione piuttosto impacciata, sfogliando queste pagine si possa ben visualizzare il costante esercizio disegnavivo che quotidianamente il capo bottega e i suoi allievi svolgevano al suo interno, combinando arte, natura, scienza e tecnica. Si cimentavano con matite, pastelli e inchiostri colorati copiando manufatti artistici appartenenti alla tradizione passata e immediatamente precedente, traendo ispirazione e correggendosi per il tramite dell'osservazione del naturale e degli strumenti a loro disposizione; al contempo il maestro, mettendo a disposizione le proprie realizzazioni, cercava di dare continuità al linguaggio da lui messo a punto, materializzazione della sua visione della natura e della storia.

- 1 L'album oggi in collezione privata, transitato presso la casa d'aste Pandolfini di Firenze (asta a tempo 1156, 4 luglio 2022, lotto 11), era già stato incluso nella sezione dei disegni autografi all'interno della monografia dedicata a Giovanni da San Giovanni di Odoardo Giglioli (O.H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozi, 1592-1636): studi e ricerche*, Firenze, 1949, p. 170) dove è localizzato nella collezione del conte Carlo Gamba a Firenze. Successivamente è stato segnalato con ubicazione ignota in: M.P. Mannini, *Alcune lettere inedite e un ciclo pittorico di Giovanni da San Giovanni*, in «Rivista d'arte», 4, 1986, pp. 191-216.
- 2 Per una storia dei taccuini, dalle origini al Novecento, con nutrita bibliografia relativa a ogni esempio discusso si veda E. Pellegrini, *La memoria in tasca. Taccuini, immagini, parole*, Roma, 2021.
- 3 F. Ames-Lewis, *Training and practice in the early Renaissance workshop: observations on Benozzo Gozzoli's Rotterdam sketchbook*, in *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, a cura di S. Currie, Aldershot, 1998, pp. 26-44.
- 4 A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi. I disegni. I dipinti di Poppi e Castiglion Fiorentino*, Poppi, 1991, p. 15; *id.*, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze, 1995, p. 13

- 5 Si veda in particolare gli studi di animali sui fogli conservati al GDSU (nn. 4282F; 4285F; 4287F e 4288F), pubblicati in Giovannetti, *Francesco Morandini*, cit., ed. 1995, catt. D39-41.
- 6 V. Zucchi, *Le grottesche di Palazzo Vecchio*, Milano, 2023 a cui si rimanda per la bibliografia precedente.
- 7 Si veda il catalogo della mostra *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, a cura di A. Cecchi, L. Conigliello, M. Faietti, Livorno, 2014.
- 8 Alcune riflessioni su questo argomento si trovano in *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di paesi. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di G. Mangani, L. Tongiorgi Tomasi, Ancona, 2013.
- 9 Il gusto della decorazione a grottesca – definizione che deriva dal cercare spunti nei resti decorativi dell'antichità romana nelle grotte – si diffuse a Roma a partire dalla fine del Quattrocento in seguito alla scoperta delle pitture della Domus Aurea Neroniana intorno al 1480-1481. La sua diffusione si deve ai seguaci di Raffaello, in primis Giovanni da Udine, divenendo una vera e propria moda nel Cinquecento. Tra la considerevole bibliografia sulle grottesche si ricordano: N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra, 1969; C. Acidini, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1982, vol. III, 4, pp. 161-200; P. Morel, *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi, 1997; D. Acciarino, *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Roma, 2018.
- 10 Si veda V. Conticelli, *Le grottesche degli Uffizi*, Firenze, 2018 a cui si rimanda per la bibliografia precedente.
- 11 Sulla vita e sull'attività artistica di Giovanni dai San Giovanni – oltre al fondamentale profilo in F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, 6 voll. ed. a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1847, 5 voll., IV, 1846, pp. 191-278 – si vedano le due monografie a lui dedicate, Giglioli, *Giovanni*, cit., e A. Banti, *Giovanni da San Giovanni pittore della contraddizione*, Firenze, 1977, e da ultimo il catalogo della mostra "Bizzarro e capriccioso umore". *Giovanni da San Giovanni. Pittore senza regola alla corte medicea*, a cura S. Benassai, C. Gnoni Mavarelli, V. Zucchi, Firenze, 2023.
- 12 BNCF, Rossi Cassigoli, Cassetta XII, III, A. Fabroni, *Stima di tutti li quadri di pittura che si trovano nella nostra casa. Fatta da me Atto Fabroni questo dì 15 maggio 1670*, cc. 1-4. Pubblicato in C.G. Romby, *Nobili dimore del barocco. Spazi pubblici e ambienti segreti nei palazzi pistoiesi del '600 e del '700*, Pistoia, 2005, pp. 162-167. Sulla figura di Atto Fabroni: A. Agostini, M.C. Pagnini, *Atto Fabroni e il Crocifisso di Sant'Ignazio*, Firenze, 2013.
- 13 P. Cappellini, *Gli affreschi del chiostro di S. Francesco a Giaccherino*, in *Chiostri Seicenteschi a Pistoia*, a cura di F. Falletti, Firenze, 1992, pp. 154-155.
- 14 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 244. Per il Santuario della Madonna di Fontenuova si veda inoltre: Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 86-89, 159-162, 187-191; Banti, *Giovanni*, cit., pp. 28-29, 65-67, tavv. 70-73; *Giovanni da San Giovanni a Monsummano*, a cura di G. Cantelli, Empoli, 1987. Per Palazzo Pallavicini Rospigliosi a Pistoia: Baldinucci IV, p. 244; Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 90-94; Banti, *Giovanni*, cit., pp. 30-31, 67-68, tavv. 74-82.
- 15 Per il testamento del pittore: Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 13-15.
- 16 La zona d'oltrarno comincia a essere considerata con maggiore attenzione da pittori, scultori e architetti a partire dalla fine del Cinquecento, in relazione con lo stabilirsi della corte medicea a Pitti. In via Maggio all'angolo dell'attuale via Marsili c'era la casa di Buontalenti (diventata poi l'abitazione di Gherardo Silvani), quasi di fronte quella di Foggini

- (per una panoramica sulle case d'artisti in toscana: R.P. Ciardi, "Locus ingenio": una casa per l'immagine, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 9-27).
- 17 J. Brooks, *Santi di Tito's studio: the contents of his house and workshop in 1603*, in «The Burlington Magazine», 144, 2002, pp. 279-288. Vedi commento nota 13
 - 18 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. 146.
 - 19 C. Monbeig-Goguel, *Taccuini di artisti fiorentini tra Cinquecento e Seicento*, in *Libri e album di disegni 1550-1800*, a cura di V. Segreto, Roma, 2018, pp. 67-76. La studiosa cita per esempio i casi di Andrea Boscoli (ca. 1560-1607), Cristofano Allori (1577-1621) e Giovanni Battista Vanni (1599-1660).
 - 20 Si segnalano poi altre due filigrane presenti, il pellegrino in un ovale e un'altra solo parzialmente visibile.
 - 21 E. Acanfora, *La pittura ad affresco fino a Giovanni da San Giovanni*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2001, pp. 45-60.
 - 22 La decorazione del salone dell'attuale Museo degli Argenti, iniziata nel 1635, vede l'intervento del Mannozi, conclusosi con la sua morte nel 1636, nella parete meridionale suddivisa in tre lunettoni raffiguranti *La distruzione della civiltà classica*, *La cacciata dei poeti dal Parnaso*, *La virtù che conduce i poeti in Toscana*, e nel soffitto dove al centro di una quadratura architettonica si vede *l'Allegoria delle nozze di Ferdinando II de' Medici con Vittoria della Rovere*. Su questo importante complesso decorativo: E. Acanfora, *Palazzo Pitti, piano terreno, appartamento degli Argenti: le decorazioni di Giovanni da San Giovanni nel Salone*, in *Fasto di corte. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628 - 1670)*, vol. 2, a cura di M. Gregori, Firenze 2006, pp. 40-60, a cui si rimanda per la bibliografia precedente.
 - 23 Giglioli, *Giovanni*, cit., p. 128.
 - 24 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. Barocchi Bettarini 1971, III, pp. 328, 384; 1976, IV, pp. 66, 528; 1984, V, pp. 432-33, 447, 466, 517.
 - 25 Su Giovanni da Udine: N. Dacos, C. Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987.
 - 26 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 129.
 - 27 Acanfora, *La pittura ad affresco*, cit., pp. 45-60.
 - 28 Si tratta di un ciclo di affreschi datato ma non segnalato da Baldinucci. Cfr. Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 19-21, tavv. II-IV. Su questo affresco: M. P. Mannini, *La decorazione in villa tra Sesto e Castello nel XVI e XVII secolo: grottesche, allegorie, emblemi*, Sesto Fiorentino, 1979.
 - 29 Maria Pia Mannini sottolinea inoltre gli interessi di Giovanni per il paesaggio e per il gusto nordico: cfr. Mannini, *La decorazione*, cit., pp. 24-25.
 - 30 Si veda A. Grassi, *Giovanni da San Giovanni a Volterra: un nuovo affresco e alcune considerazioni*, in «Predella», 50, 2021, p. 11.
 - 31 Baldinucci, *Notizie*, cit., IV, p. 154; Mannini, *La Decorazione*, cit., p. 23.
 - 32 Sul soggiorno romano di Giovanni M.G. Aurigemma, *Francesco Furini e Giovanni da San Giovanni a Roma*, in «Paragone», LX, 87-88, 2009, pp. 25-43.
 - 33 Su tale cantiere decorativo che vide al lavoro una numerosa squadra di pittori: 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.

- 34 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 123.
- 35 *Ivi*, p. 166.
- 36 Sull'argomento C. Pizzorusso, "La Quiete": *Giovanni da San Giovanni e Alessandro Adimari*, in «Artista», 1, 1989, pp. 86-97.
- 37 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 123.
- 38 L'affresco è ricordato da Baldinucci «nello spazio della camera che chiamano della cappella, colori la figura della Notte, con varie altre figure; ed in quest'opera pure scrisse il suo nome» (Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 275). Nel cielo sopra la Notte, l'Aurora e cupido volano pure due pipistrelli e una civetta. Si veda la scheda di Silvia Benassai in *Quiete, invenzione, inquietudine. Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2011), a cura di M. Visonà, S. Benassai, Firenze, 2011, pp. 56-59, cat. 5b, alla quale si rimanda per la precedente bibliografia.
- 39 «Accanto a lui è un cane accucciato su nuvole che l'artista ha certamente copiato dal vero, tale è la sua viva naturalezza». Giglioli, *Giovanni*, cit., p. 119; tav. 91.
- 40 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 167.
- 41 *Ivi*, p. 252.
- 42 L. Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze, 1987, vol. I, pp. 153-154.
- 43 Ed. consultata a cura di F. Solinas, Firenze, 2000.
- 44 Se il più antico esemplare montato tuttora esistente risale all'inizio del Settecento, diverso destino hanno avuto i volumi con preparazioni tassidermiche. Nella collezione della Biblioteca Reale di Torino (Varia 229) è conservato un album di uccelli rappresentati con le loro penne risalente all'inizio del Seicento, nonostante l'attuale allestimento su di un fondo di raso di seta non sia quello originale. Cfr. P. Passerin d'Entrèves, *Le meraviglie della natura, in Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino 2016-2017) a cura di A.M. Bava, E. Pagella, Genova, 2016, p. 134, saggio a cui si rimanda anche per altre considerazioni sull'argomento, e pp. 136-137, cat. 51, a cura dello stesso autore.
- 45 M.E. De Luca in *Trésor des Médicis*, catalogo della mostra (Parigi 2010) a cura di M. Sframeli, P. Nitti, Parigi, 2010, p. 151.
- 46 L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica nelle antiche raccolte degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, atti del convegno internazionale, Firenze, 1982, pp. 21-22; Mannini, *Alcune lettere*, cit., p. 199, n. 24, dove la studiosa sostiene sia probabile che vi siano contenuti all'interno disegni del Mannozi.
- 47 Firenze, GDSU 9089F. Lungo il margine inferiore reca le iscrizioni antiche «G. Mannozi da S. Giovanni» e «dal chiostro d'Ognissanti». Il disegno è stato messo in relazione con l'affresco in Giglioli, *Giovanni*, cit., pp. 165-166.
- 48 Firenze, GDSU 9069F.
- 49 Si veda per esempio GDSU 9059F.
- 50 Firenze, GDSU 9079 F: cfr. *Giovanni da San Giovanni. Disegni*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 1994), a cura di I. Della Monica, Napoli, 1994, pp. 46-47.
- 51 Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. IV, p. 111.
- 52 Lo stesso torso di Venere visto da dietro si trova, visto da angolazioni differenti, su almeno un paio di fogli di studio di Morandini detto il Poppi (Firenze, GDSU 14797F e 4275F).

Alessandra Giovannetti notava che tale modello, presumibilmente michelangiolesco, dovette godere nel Cinquecento di una certa fama dato che compare in un disegno del Louvre attribuito a Beccafumi e su alcuni fogli di Girolamo da Carpi e di Giovanni Ambrogio Figino mentre una copia di un bozzetto in terracotta con una figura molto simile, eseguita dallo stesso Michelangelo, appare nell'incisione di Pierfrancesco Alberti del 1600 con *l'Accademia dei pittori* a Roma. Cfr. Giovannetti, *Francesco Morandini*, cit., 1991, cat. 17, p. 31.



Fig. 1: *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, volume rilegato in pelle, mm 285x215. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).

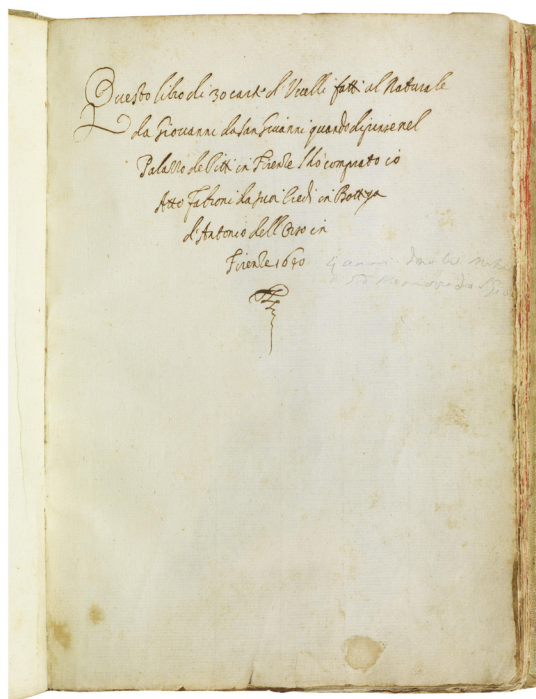


Fig. 2: Frontespizio del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1640 (iscrizione), penna e inchiostro su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig.3: Giovanni da San Giovanni, *Pappagallo*, c. 2 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig. 4: Giovanni da San Giovanni, *Ghiandaia*, c. 4 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig. 5: Giovanni da San Giovanni, *Gufo*, c. 5 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig. 6: Giovanni da San Giovanni, *Airone*, c. 6 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig. 7: Giovanni da San Giovanni, *Sturno*, c. 13 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata.



Fig. 8: Giovanni da San Giovanni, *Fringuello e verdone*, c. 16 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata.



Fig. 9: Giovanni da San Giovanni, *Picchio*, c. 11 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata (courtesy Pandolfini Casa d'Aste).



Fig. 10: Giovanni da San Giovanni, *La Toscana e la Munificenza con l'aquila (Giove) e il leone* (Firenze), 1635-1636, affresco. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.



Fig. 11: Giovanni da San Giovanni, *Il Carro della Notte*, 1624, affresco. Roma, palazzo Pallavicini Rospigliosi (© Fototeca Zeri).



Fig. 12: Giovanni da San Giovanni, *Aurora e Titone*, 1634-36, matita rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro su carta, mm 290x200. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 9097F (su concessione del Ministero della Cultura).



Fig. 13: Giovanni da San Giovanni, *Civetta*, c. 9 del *Libro di uccelli di Giovanni da San Giovanni*, 1625-1636, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Collezione privata.



Fig. 14: Giovanni da San Giovanni, *La Notte e l'Aurora* (part.), 1635-36, affresco staccato. Firenze, Museo Bardini (© Kunsthistorisches Institute in Florenz).



Fig. 15: Storno da Giovanni Pietro Olina, *Uccelliera, ovvero Discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli*, 1622, incisione su rame, mm 240 x 175. Collezione privata.



Fig. 16: Bottega di Giovanni da San Giovanni, *Uccelli da Giornale d'animali*, 1630-1640, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Firenze, GDSU 189190, 189200, 189210.



Fig. 17: Bottega di Giovanni da San Giovanni, *Gufo* da *Giornale d'animali*, 1630-1640, pietra nera, pennello e inchiostro colorato su carta. Firenze, GDSU, 189250 (su concessione del Ministero della Cultura).



Fig. 18: Bottega di Giovanni da San Giovanni, *Studio di figura in piedi che indica*, 1630-1640, pietra rossa su carta. Firenze, GDSU, 188390 (su concessione del Ministero della Cultura).



Fig. 19: Bottega di Giovanni da San Giovanni, *Studio di testa di profilo*, 1630-1640, pietra nera e rossa, gesso bianco, pastello ocre su carta azzurra. Firenze, GDSU, 188700 (su concessione del Ministero della Cultura).