

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Per una storia degli alberi genealogici dei fiorentini: incisioni, dipinti e documenti da Scipione Ammirato ad Alessandro Bonini

After the first publication of the Genealogical Tree of the Medici Family (1569), many Florentine families resorted to the same "inventor", the genealogist Scipione Ammirato, asking him for their family trees. Starting from a review of the engravings produced by Ammirato and his heir, Cristoforo del Bianco, this article explores their iconographic characteristics. It sheds light on the dynamics of production and diffusion. Unpublished documents demonstrate the entrepreneurial nature of Ammirato's activity, which involved professional designers and painters, sometimes tasked with the execution of paintings on canvas. The painted production will last much longer than the two Ammirato's activity throughout the Seventeenth century, when specialized painters worked for the Florentine patriciate and painted large genealogical trees on canvas, often indebted to Ammirato's inventions, or faithful copies. Among these painters, Alessandro Bonini – a painter completely overlooked by scholarship – will be presented as one of the most recognizable through analyzing four of his newly discovered works.

Fra note e appunti vari registrati da Scipione Ammirato il vecchio (1531-1601)¹ in un suo quadernone oggi diviso fra Archivio di Stato di Firenze e Biblioteca Nazionale di Firenze², al 1569 si legge: «11 giug[n]o partì di Napo[[i]. A 21 arrivai a fir[en]ze per far l'albero et famiglia de Medici»³. Il committente, Cosimo de' Medici (1519-1574), aveva appena ottenuto il titolo di Granduca di Toscana e forte di questo si avviava a chiudere la contesa sulla precedenza che lo opponeva da tempo ai duchi di Ferrara, gli Este, denigratori dei Medici e del loro stato per le giovani origini e per l'estrazione mercantile delle sue famiglie⁴. L'antichità delle origini era stata fino allora l'arma degli Este e Cosimo si era sempre smarcato da un confronto diretto sul tema. La commissione dell'albero genealogico, inciso eccezionalmente dall'olandese Cornelis Cort (fig. 1)⁵, giungeva a pareggiare i conti, ma solo in apparenza: l'invenzione di Ammirato sviolava dal problema dell'antichità dinastica, opponendogli un programma assai più complesso. Seguendo la crescita naturale dell'albero, la ricostruzione genealogica si sviluppa dal basso verso l'alto ma ha inizio solo nel XIII secolo, con Lippo de' Medici. La nobiltà dei Medici non è dunque rintracciata in un capostipite perso nel mito⁶ ma è fatta coincidere con l'antichità dello stato toscano, che è illustrata nella veduta di paesaggio ai piedi dell'albero: a sinistra, le sagome di Firenze e Fiesole e, più in primo piano, le personificazioni dell'Arno e del Mugnone, rappresentano l'antica origine delle famiglie toscane (romane ed etrusche) secondo quell'episodio spurio dell'«unione di Fiesole con Firenze» rappresentato pochi anni prima sul soffitto del Salone dei Cinquecento⁷. Al centro, i soldati a cavallo e i fanti dimostrano il valore militare dei cavalieri

fiorentini nelle campagne che avevano portato alla formazione dello stato moderno. A destra, un Parnaso di poeti, scienziati e artisti fiorentini assegna un ruolo cruciale alle arti nella dimostrazione della nobiltà dei Medici.

Nella chioma, la genealogia è rappresentata attraverso i nomi dei Medici entro tondi e, per ventisei di essi, attraverso ritrattini, che trasformano l'albero in una «galleria portatile» di effigi, esemplate, per le ultime generazioni, sui dipinti di Agnolo Bronzino.

Sfruttando la metafora vegetale dell'albero, secondo cui la sorgente della nobiltà coincideva col terreno da cui l'albero trae linfa per crescere, Ammirato elaborò una formula iconografica ricca di spazi supplementari alla semplice genealogia, che soddisfaceva le esigenze di rappresentazione tanto dei Medici quanto delle famiglie nobili fiorentine, attaccate al passato repubblicano (alla cosiddetta «nobiltà civile») e a virtù personali e familiari espresse pienamente nel mecenatismo artistico⁸.

Dell'incisione di Ammirato si conoscono tre stadi databili tra 1569 e il primo decennio del Seicento, con rispettivamente uno, quattro e sei tondi nell'ultima generazione⁹. Al tempo del granducato di Ferdinando II (1610-1670, regnante dal 1628) fu eseguita un'aggiunta a mia conoscenza ancora inedita (fig. 2), in cui compaiono i nomi e i ritratti del granduca in carica, dei fratelli e un'ultima generazione col solo nome del principe Cosimo (il futuro Cosimo III)¹⁰. L'esecuzione di una matrice nuova da innestarsi sull'albero cinquecentesco è una dimostrazione lampante della fortuna dell'incisione di Ammirato come immagine ufficiale della genealogia dei Medici ma non solo. Nelle pagine seguenti si cercherà di approfondire la fortuna del tema fuori da Palazzo Vecchio: partendo da una ricognizione degli alberi genealogici dei fiorentini, editi e inediti, si osserverà l'evoluzione iconografica con la crescente importanza della veduta di paesaggio. Verranno presentate quindi notizie inedite su disegni e incisioni, emerse dai documenti autografi di Ammirato, che consentono una riflessione sulla produzione come attività imprenditoriale. Seguiranno osservazioni sulla rappresentazione pittorica degli alberi, dalle origini alla produzione di fine Seicento, per cui le incisioni di Ammirato rimasero un modello imprescindibile. L'albero dipinto acquistò il carattere di un genere autonomo e fra gli artisti che vi si cimentarono spicca la figura di Alessandro Bonini, autore di un piccolo *corpus* di dipinti di grande formato che ne fa un esempio ancora unico di specialista.

L'«impresa Ammirato»: la produzione delle genealogie dei fiorentini

Ammirato giunse a Firenze preceduto dalla fama di esperto genealogista. Negli anni di permanenza a Napoli aveva ricostruito genealogie ed alberi di

molte famiglie nobili del Viceregno, con l'animo di redigere una storia universale di Napoli che le comprendesse¹¹. Il progetto naufragò per carenza di finanziatori e solo dopo il trasferimento a Firenze riuscì a pubblicarne una parte nel *Delle Famiglie Nobili Napoletane, Parte prima* (1580), dedicata al cardinale Ferdinando de' Medici¹².

Le commissioni di storie genealogiche ed alberi dalle famiglie nobili fiorentine si susseguirono rapidamente e, come nel caso napoletano, conobbero una circolazione autonoma, sebbene il modello della raccolta si imponeva quale esito ideale. Nella dedica ai lettori del *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*, uscito postumo nel 1615, leggiamo:

[...] come la mente del Signor Scipione fu di scrivere di tutte [le famiglie], e tutte stamparle, così in processo di tempo gli accaddero di quelle difficoltà che nel libro delle Napoletane, [...] Et stampato di queste quando una, e quando un'altra, e alla rinfusa di mano in mano chi prima ne lo richiedeva, era stato questo libro là per molti anni senza pensarci più. Et io che pur mi credevo d'averlo a ridurre in miglior forma [...] fattoci quelle diligenze, che ho stimate necessarie, mi son risoluto per non defraudar quei che hanno fatto la spesa delle stampe, essendone stato richiesto più d'una volta, di lassarlo vedere in questa maniera¹³.

La penna narrante è del curatore dell'edizione Cristoforo del Bianco (1583-1656), *alias* Scipione Ammirato il giovane, allievo ed erede dei manoscritti di Scipione *seniore*¹⁴. Con fatica e dedizione, questi dedicò gran parte della vita alla revisione e pubblicazione degli scritti del maestro ma del lungo elenco di genealogie ed alberi tutt'oggi reperibili nei volumi autografi della Biblioteca Nazionale di Firenze¹⁵, solo quelli di alcune famiglie – Abati, Albizzi, Ammannati, Anselmi, Arrighi, Cambi Importuni, Cancellieri, Carducci, Cattani da Diacceto, Concini, Donati, Guidalotti, Mazzinghi, Ricci, Rinucci, Risaliti, Soderini e Valori – rientrarono nell'edizione del 1615, mentre quelli di altre famiglie – Acciaiuoli, Alamanni, Aldobrandini, Bandini, del Bene, Boni, Borromei, Cavalcanti, Cerretani, Folchi, Guadagni, Guicciardini, Mannelli, Pucci, Ricasoli e Rucellai – benché «finiti» o «ridotti in buon termine»¹⁶, continuarono a circolare sciolti.

Dati interessanti sull'elaborazione e sull'incisione degli alberi si ricavano da note e postille a margine delle decine di fogli con abbozzi di genealogie, alberi e disegni preparatori conservati fra gli autografi. A margine di un abbozzo di albero dei Soderini si scopre il dettaglio delle spese dell'incisione finale (fig. 3), che fra lastra di rame (2 scudi), «intagliatura» (15 scudi), «stampatura» (4 scudi) e costi della carta (2,5 + 2,5 scudi), superò i 26 scudi fiorentini¹⁷. L'incisione entrò nella raccolta del 1615¹⁸ e, a ben considerare, l'abbondanza di elementi figurativi, l'elaborata veduta di paesaggio, i raffinati blasoni pendenti dai rami e gli otto ritrattini entro tondi – una piccola galleria di Soderini illustri sul modello mediceo

– ben giustificano l'entità della spesa, a prescindere dall'identità dell'incisore, che è purtroppo ignota; un conto analogo per l'albero della famiglia Arena non supera infatti 18 scudi, comprensivi delle spese d'archivio¹⁹.

Significativa è la sistematica esclusione dalle note e postille dei nomi di disegnatori, pittori e incisori che eseguirono gli alberi, anche in corrispondenza di disegni di qualità e originalità notevoli quali gli alberi Rucellai²⁰, Appiano²¹ (quest'ultimo accompagnato da uno studio della veduta di Piombino²²), Pico della Marmora²³, Saracini²⁴, Loffredi²⁵ e Pappagodi²⁶, tutti ancora inediti. Per gli alberi giunti alla stampa ci soccorrono le firme presenti sulle incisioni, seppure – come nel caso Soderini – non su tutte.

Prima ancora del trasferimento a Firenze, Ammirato aveva trovato nell'incisore senese Ottavio de Santis un interprete affidabile delle proprie genealogie. Le firme di questo artista ancora misterioso²⁷ compaiono sugli alberi Delli Monti (1563)²⁸, Monsorio (1568)²⁹ e Cabaniglia (1568)³⁰, antecedenti al trasferimento, e ancora sugli alberi Di Capua (1569)³¹, Mastrogiudice (1569)³², Piccolomini (s.d.)³³ e Milani (s.d.)³⁴.

Gli alberi di de Santis si caratterizzano per una struttura esile del fusto e per l'abbondanza di rametti da cui germogliano piccole foglie in ciuffi; i dettagli figurativi della chioma sono assai contenuti e gli attributi dei personaggi (corone, cappelli ecclesiastici, croci cavalleresche) appaiono più piccoli dei tondi su cui sono sospesi, lievemente scorciati verso l'alto, così da evitare un effetto incombente, proprio delle incisioni successive. Le chiome, organizzate per file orizzontali di tondi, hanno un aspetto arioso, rifuggente il riempimento. Ai piedi dell'albero le vedute di paesaggio si caratterizzano per una sostanziale pulizia, semplicità e genericità, con pochi edifici raramente connotati a sufficienza per una precisa identificazione.

Fra gli alberi non firmati, le stesse caratteristiche si ritrovano nell'albero degli «Attendoli detti poi Sforzeschi», noto in due versioni diverse, di cui una datata 1576³⁵, che potrebbe pertanto aggiungersi al catalogo dell'incisore.

Il rapporto di Ammirato con de Santis si interruppe subito dopo il trasferimento a Firenze; nessun albero delle famiglie fiorentine presenta la sua firma, né le caratteristiche sopra descritte. Nel giro di qualche anno Ammirato strinse un nuovo sodalizio con due incisori toscani: Don Vito Falcini (o Vito da Vallombrosa) e Don Epifanio d'Alfiano, entrambi monaci nel Monastero di Vallombrosa, dove aveva sede una scuola legata al disegno e all'incisione³⁶.

Da una ricognizione delle incisioni edite e inedite scopriamo che Don Vito lavorò assiduamente agli alberi delle famiglie fiorentine, firmando fra 1580 e 1585 gli alberi dei Valori (1580)³⁷, Monaci (1580)³⁸, Cancellieri (1581)³⁹, Mazzinghi (1581)⁴⁰, Risaliti (1582)⁴¹, Anselmi (1582)⁴², Concini (1583)⁴³, Ricasoli (1584)⁴⁴,

Baroncelli e Bandini (1585)⁴⁵ e, privi di date, gli alberi Baglioni⁴⁶, Della Casa⁴⁷ e Ruggieri⁴⁸. Don Epifanio firmò col confratello l'albero Ricasoli mentre, in proprio, quello dei Ricci (1591)⁴⁹.

Le incisioni di entrambi mostrano una marcata evoluzione stilistica e iconografica rispetto alle opere di de Santis. La ricerca di un maggior naturalismo si rivela nella descrizione dettagliata degli alberi, sempre diversi, le cui contorsioni determinate dal numero dei tondi, per quanto artificiose, rifuggono lo schematicismo di de Santis e tendono a forme arcuate – verso l'alto o verso il basso – “a ombrello”. Un autentico *horror vacui* ispira il riempimento delle chiome con foglie medio-larghe, attributi più proporzionati ai tondi – su cui poggiano fisicamente – e inserti di uccelli e altri animali, che conferiscono un senso di movimento assai vivace. Sul modello dell'albero Medici, i nomi di alcuni uomini illustri sono sostituiti da ritrattini. Si tratta quasi sempre di gonfalonieri della Repubblica Fiorentina che, parallelamente alle nascenti gallerie di ritratti – ma in un formato atto alla circolazione –, descrivono un aspetto irrinunciabile dell'idea di nobiltà dei fiorentini, la «nobiltà civile»⁵⁰. L'accentuazione di realismo e naturalismo contraddistingue pure le vedute di paesaggio alle radici degli alberi che, per le dimensioni cresciute delle stampe, sembrano ora ricercare un confronto con la pittura contemporanea di paesaggio, talvolta solo formale, altre reale, per l'esposizione a parete delle stampe insieme ad altre vedute, documentabile sin dal tardo Cinquecento⁵¹. Tuttavia, si tratta di paesaggi simbolici; spazi storici, non geografici, su cui sono rappresentati edifici entrati nella storia delle famiglie in tempi diversi e a cui era riconosciuto il valore di prove di nobiltà. Castelli, palazzi e ville di campagna, borghi e «città nobili» (*in primis* Firenze), edifici religiosi, compaiono per rappresentare l'antichità, la ricchezza, l'autorità giuridica ed ecclesiastica, la cittadinanza, le virtù personali e familiari, il mecenatismo architettonico, lo stile di vita aristocratico associato alla villeggiatura e alla caccia; insomma, tutti i valori ritenuti costitutivi della nobiltà.

Nel medesimo lasso di tempo (e ancora nel decennio successivo) l'attività di Falcini e d'Alfiano si estese all'incisione degli alberi «delle famiglie Reali de Cristiani, & di quelle de Principi d'Italia»⁵², il progetto più ambizioso di Ammirato per la visibilità internazionale cui ambiva, destinato tuttavia (pur esso) a non concludersi. In poco meno di un decennio Falcini incise gli alberi dei Duchi di Baviera (1579), Re di Portogallo (1579), Re d'Inghilterra (1584), Re di Francia (1586), Re di Macedonia (1586) e Re d'Egitto (1587); d'Alfiano gli subentrò eseguendo gli alberi dei Lorena (1591), Casa Lotaringia (1591), Duchi Elettori di Sassonia (1596) e Dodici Cesari (1603)⁵³. In tutti questi alberi l'iconografia è ancor più complessa, presentando molteplici intrecci dinastici – attraverso connessioni fra rami e/o più alberi affiancati – e, nelle vedute, vere e proprie scene di storia. Più dell'analisi di

questo repertorio – che esula dagli obiettivi di questo articolo – è importante sottolineare che allo sviluppo del progetto editoriale concorsero alcuni esponenti del patriziato fiorentino; gli stessi – o comunque membri degli stessi casati – che contemporaneamente commissionarono gli alberi delle famiglie: l'albero dei Re d'Egitto (1587) reca la dedica a Orazio Rucellai; quello dei Re di Persia (s.d.)⁵⁴ a Orazio Bandini; quello dei Re di Siria (s.d.)⁵⁵ a Baccio Valori; quello dei Re di Macedonia (1586) a Riccardo Riccardi; tutti personaggi attivi nei dibattiti culturali del tempo e che guardarono agli alberi genealogici non solo come strumento di promozione sociale del proprio casato, ma come mezzo per implementare i legami con la famiglia dominante, offrendo supporto economico a imprese calcografiche di più ampio respiro. Il ritrovamento di un prezzario a stampa seicentesco di questo corpus di stampe⁵⁶ (fig. 4) conferma la grande circolazione delle stesse e il carattere imprenditoriale del lavoro degli Ammirato.

Dalle incisioni più semplici di de Santis, passando per le interpretazioni più complesse di Don Vito e Don Epifanio, Ammirato aveva lanciato un'iconografia dell'albero originale, legandola indissolubilmente al proprio nome, con un evidente abbassamento del ruolo di disegnatori e incisori, considerati esecutori di invenzioni del genealogista. Mentre, infatti, i nomi degli incisori – quando presenti – vanno scovati nella vegetazione sul terreno e quelli dei disegnatori sono totalmente perduti, il nome di Ammirato è sempre ben visibile, inscritto su un masso posto lateralmente. Tale visibilità conferisce al nome del genealogista un valore simile a un moderno logo, dove il titolare del marchio non coincide con l'esecutore dell'opera. Una lettera inedita di Ammirato potrebbe offrire una spiegazione attendibile delle ragioni. Scrivendo a Jacopo Appiano, signore di Piombino, per annunciargli l'invio della storia genealogica e dell'albero della sua famiglia, Ammirato dichiarava:

Gradisca per questo V[ostra] E[ccellenza] quest'albero, et l'Istoria di esso da me scritta, non come cosa mia, anzi sua propria; et della quale io non sono altro che un semplice dipintore: il quale con poche linee, et senza ornamento di molti colorj habbia per hora fatto un ritratto se non ricco, et formoso, al meno schietto, et [*lacuna*] de fruttj, et successi de suoj maggiorj⁵⁷.

La similitudine fra il lavoro del genealogista e quello del pittore sembra attribuire alle "poche linee" il valore di un gesto creativo, che transitava dallo schema genealogico al prodotto artistico. Il diritto d'autore rivendicato da Ammirato si estendeva così dalla ricostruzione storico-genealogica alla traduzione grafica, che era infatti sorvegliata in ogni sua fase dal genealogista alla stregua di un prodotto imprenditoriale e come tale difesa da eventuali usurpatori. Eloquenti, a questo proposito, sono le parole di Ammirato il giovane in apertura del *Delle Famiglie Nobili Napoletane, Parte seconda*: egli dice di aver messo insieme la raccolta

«per gli obblighi che conservo all'Autore» e per evitare «che altri se ne faccia bello, come ha fatto quel tale della famiglia Acquaviva, et che poi sta abbaiaandogli dietro nella Carrafa, per non dire d'altri»⁵⁸. Diversi decenni erano trascorsi dall'elaborazione degli alberi Acquaviva e Carafa eppure tentativi di divulgazione non autorizzata continuavano a essere giudicati illegittimi.

Genealogie dipinte: da Ammirato alle tele di Alessandro Bonini

Nel corso degli anni una gran quantità di materiali grafici (abbozzi di alberi, studi e disegni preparatori), varie matrici e l'intero corpus delle incisioni si erano accumulate nell'abitazione degli Ammirato, creando un archivio unico nel suo genere. Ma non è tutto. Note e postille sui documenti autografi rivelano l'esistenza di disegni e dipinti su carta e su tela, montati in telaio e esposti a parete, a decoro forse di una sorta di *showroom* dell'«impresa Ammirato»⁵⁹. Menzioni sparse si rintracciano in cima alle prime pagine delle genealogie manoscritte: in una pagina bianca riferita ai Monaldeschi si legge «ne feci intagliar l'albero, et hollo in telaio in casa»⁶⁰; in altri due fogli riferiti rispettivamente ai Pio da Carpi e ai Manfredi troviamo l'identica annotazione «lo ne ho l'albero di mano del pittore»⁶¹. L'albero Pio da Carpi potrebbe ben corrispondere al disegno di ottima fattura oggi rilegato⁶² ma recante sul retro, lungo tutto il bordo, tracce di colla, una sostanza bianca (apparentemente gesso) e alcuni forellini da chiodi, che lasciano ipotizzare un antico montaggio su telaio⁶³. Ancor più interessante è un elenco di alberi frammisto ad annotazioni varie, in cui al nome della famiglia segue quanto fatto e posseduto:

Spini io n'ho l'albero in telaio / pitti io n'ho l'albero in telaio / Capponi nel mazzo lungo / Mannelli nel mazzo lungo / Ricasoli nel mazzo lungo, et ne donai uno in telaio di m[an]o del pittore a me[sse]r Ottaviano da Ricasoli / Neri [Del Nero] n'ho l'albero in casa di m[an]o del s[igno]r Tom[m]aso nel mazzo lungo, et fu intagliato / Buondelmonti se n'è intagliato l'albero, et hollo in telaio / Ruscellai io n'ho l'albero in casa di mano del pittore nell'inviluppo tondo⁶⁴.

Le grandi dimensioni dell'albero Buondelmonti (mm 730 x 920)⁶⁵ – uno dei primi, datato 1571 – sono compatibili col montaggio dell'incisione sul telaio e dell'albero Ricasoli – di cui conosciamo l'incisione di Don Vito e Don Epifanio – scopriamo l'esistenza di una versione dipinta o comunque disegnata da un anonimo pittore, che Ammirato donò all'illustre committente. Si è già accennato al disegno dell'albero Rucellai⁶⁶ e l'attribuzione alla «mano del pittore» (purtroppo anonimo) collima con l'eccezionale qualità del disegno, su cui compaiono tutte le gloriose commissioni architettoniche rinascimentali della famiglia. Ben nota è l'incisione con l'albero Del Nero, raffigurante il palazzo fiorentino della famiglia su Piazza dei Mozzi⁶⁷ e gli alberi Mannelli e Capponi conservati «nel mazzo

lungo» potrebbero ben corrispondere ai diagrammi genealogici fra gli autografi ammiratiani⁶⁸. Sappiamo, però, che una versione dipinta dell'albero Mannelli si trovava nella galleria del distrutto Palazzo Mannelli al Ponte Vecchio già nel 1623⁶⁹, ancora vivente Ammirato il giovane, e non si può escludere che un disegno più elaborato fosse stato preparato per cura del maestro, insieme alla genealogia. Similmente – ma più tardi – un albero Capponi su tela è documentato nella storica residenza della famiglia in via de' Bardi in un inventario del 1693⁷⁰.

Sin da subito, dunque, Ammirato era ricorso all'opera dei pittori non solo come supporto all'elaborazione delle incisioni, ma per la produzione di opere finite, pensate per una fruizione negli spazi residenziali. Il dono ad amici e committenti illustri è documentato in varie occasioni. Altri due esempi sono annotati nel primo foglio della genealogia manoscritta dei Colonna: «N'ho fatto l'albero all'altro lib[r] o. Ne donai l'albero dipinto in tela al s[ign]or Marcant[oni]o Colonna. Un altro in carta in telaio alla s[igno]ra donna leonora Tolledo. Vedi anche nel mazzo lungo»⁷¹. I rapporti di Ammirato con vari membri di casa Colonna sono ben documentati⁷² mentre il dono alla signora Leonora, per quanto inscrivibile in una dinamica di tipo cortigiano, ci trasporta dritti al cuore del discorso sulla fortuna delle genealogie di Ammirato.

Figlia di Don Garcia di Toledo – fratello della duchessa Eleonora e cognato di Cosimo I de' Medici – e di Vittoria di Ascanio Colonna (da cui il dono dell'albero Colonna); sposa nel 1571 del cugino Don Pietro de' Medici (che ne sarebbe diventato l'assassino, secondo la tradizione, nel 1576), Leonora di Toledo⁷³ fu una delle "donne Medici" più inserite nei circoli culturali del suo tempo e la prima donna ad essere ammessa, in via eccezionale, all'Accademia degli Alterati⁷⁴, un sodalizio di gentiluomini fondato nel 1568, nel quale Ammirato si distinse fra i principali animatori⁷⁵. Nei primi anni '70 le discussioni accademiche furono sovente incentrate sul modo di scrivere la storia, sulla vita civile e sul concetto di virtù⁷⁶. Nel novembre 1576 Ammirato tenne una lettura sui titoli nobiliari antichi e moderni, con particolare riferimento a quelli in uso nel Regno di Napoli⁷⁷. Fu dunque in seno agli Alterati – oltre che alla più nota Accademia della Crusca – che l'idea di nobiltà dei fiorentini si misurò con tradizioni diverse e crebbe quell'interesse per la genealogia che alimentò la produzione di alberi genealogici.

Nei primi decenni del Seicento nacquero sodalizi dediti principalmente alla ricostruzione delle origini familiari, quali l'Accademia dei Nobili di via San Gallo, animata dal celebre Michelangelo Buonarroti il giovane⁷⁸, e l'Accademia dei Virtuosi, fondata dallo stesso Buonarroti con Francesco Segaloni ed altri gentiluomini fiorentini⁷⁹. La celebrazione delle discussioni storico-genealogiche in sodalizi largamente partecipati dal patriziato e la moltiplicazione delle stesse accademie

furono determinanti perché la narrazione storico-genealogica uscisse dalle pagine della produzione documentaria e letteraria e trovasse espressione negli spazi residenziali, anche e soprattutto attraverso le tele con l'albero genealogico.

Per quei casati che erano riusciti a far incidere l'albero da Ammirato, la riproduzione dell'incisione diventava quasi obbligata; anzitutto per ragioni storiche e politiche: l'attività di Ammirato era coincisa con la formazione della corte granducale e la presenza dell'albero del proprio casato nel catalogo del genealogista certificava la sua immediata inclusione nella nascente società di corte, o comunque la sopravvivenza nell'élite fiorentina al passaggio da Repubblica a principato. L'identità di un nuovo ceto era come fotografata nelle incisioni di Ammirato e a distanza di tempo – quando nessuno discuteva più la coincidenza fra nobiltà e società di corte, ma anzi se ne rivendicava il primato temporale – il ricorso al patrimonio iconografico di Ammirato assumeva un valore identitario e celebrativo.

Due esempi assai curiosi di riproduzione pittorica delle incisioni di Ammirato sono le tele con gli alberi Acciaiuoli e Albizzi, entrambe in collezione privata. L'albero Acciaiuoli⁸⁰ (fig. 5) è di dimensioni poco maggiori dell'incisione da cui è tratto, rimasta fuori dall'edizione del 1615 ma reperibile nel corpus della Biblioteca Nazionale⁸¹ (fig. 6). La sagoma dell'albero, miniata in oro, emerge come un oggetto di oreficeria da uno sfondo modulato di bruni e neri, con i piccoli inserti di rosso dei copricapi e delle croci cavalleresche assimilabili a gemme preziose. Più in basso, i due edifici storici della famiglia, la rocca di Montegufoni e la Certosa del Galluzzo, sono dipinti a monocromo sui toni dell'ocra, in un raffinato accordo cromatico con l'albero. Committente del dipinto fu il senatore Agnolo Acciaiuoli (1569-1654), facoltoso personaggio ai vertici dell'amministrazione granducale ma soprattutto amante della pittura e confidente di artisti, avendo ricoperto il ruolo di luogotenente dell'Accademia del Disegno⁸². L'albero è già stato accostato convincentemente all'ambito di Jacopo Ligozzi (1547-1626), per l'affinità con le interpretazioni oniriche dei paesaggi del ciclo *Descrizione del Sacro Monte della Verna* (1607)⁸³. La scelta di un pittore di vaglia non fu in contrasto con la riproduzione di un'immagine già esistente ma ebbe modo di esprimersi nell'originalissima interpretazione cromatica dell'incisione, trasformata in una scena notturna illuminata dall'oro⁸⁴.

L'albero Albizzi (fig. 7) riproduce l'incisione pubblicata nel *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*⁸⁵ (fig. 8), portandola però su una scala incommensurabilmente più grande (cm 400 x 300). Esso esemplifica il tipo di produzione destinata all'esposizione in cortili, logge, scaloni e "sale grandi" dei palazzi fiorentini, spesso in rapporto visuale con raccolte di ritratti di famiglia e armi gentilizie, per stimolare

una ricostruzione in senso narrativo della genealogia familiare⁸⁶.

Rispetto al modello, la struttura dell'albero (una quercia) è in parte modificata per passare da quattordici a venti generazioni. I tre ritrattini dell'incisione sono scomparsi ma di converso il dipinto si arricchisce di un numero assai maggiore di attributi di titoli e cariche, secondo un codice nuovo che ritorna in altre tele documentate allo stesso pittore: ai cappelli di gonfalonieri e alle croci cavalleresche dell'incisione (quest'ultime trasportate fuori dai tondi e distinte fra croci bianche dei Cavalieri di Malta e croci rosse dei Cavalieri di Santo Stefano) si aggiungono cappelli rossi dei priori della Repubblica, cappelli e manti rossi dei membri del Senato dei Quarantotto, elmi e cimieri dei detentori di titoli nobiliari, cappelli neri con nodi di vescovi e alti prelati, infine tre coroncine d'alloro sui poeti. Ne risulta un quadro aggiornato dei titoli di nobiltà, con una bilancia sostanzialmente equa fra storia repubblicana e storia granducale, che dà la misura dell'evoluzione del concetto di nobiltà nel corso del Seicento⁸⁷.

Nella veduta di paesaggio si manifesta la piena deferenza all'invenzione di Ammirato: disseminate sulle pendici di vari colli sono le principali possessioni degli Albizzi, rappresentate da antichi castelli e moderne ville con fattoria, solo aumentate in numero rispetto all'incisione (da sinistra: le tenute di Pozzo e Montefalcone, il castello di Nipozzano, le ville di Camerano e Pomino e altre ancora, oggi illeggibili per le cadute di colore). Il dipinto indugia su dettagli pittorreschi come la varietà della vegetazione e i vigneti, fondendo territori lontani in un'unica veduta di una valle fluviale; tuttavia è pure più didascalico dell'incisione, presentando i nomi delle località su ciascun gruppo di edifici.

In assenza di documenti⁸⁸, una datazione all'ultimo quarto del XVII secolo sembra compatibile tanto col numero di generazioni⁸⁹, quanto con le caratteristiche iconografiche dell'opera, che corrispondono a quanto osservabile su altre tele assegnabili con più certezza al pittore Alessandro Bonini (1613-1696).

Bonini nacque a Firenze nel popolo di San Felice da Matteo di Giovanni Battista e da Veronica di Matteo Rasi e fu battezzato il 20 agosto nel Battistero di San Giovanni⁹⁰. Il pittore non compare nei repertori della pittura fiorentina del Seicento⁹¹ e fino a tempi recenti era noto unicamente per via documentaria. Nei registri dell'Accademia del Disegno⁹² è attestato dal 1632, anno dell'immatricolazione, e successivamente con incarichi di festaiolo, fino al 1672, quando divenne "Accademico". Nel 1682 fu eletto Console e l'ultima sua menzione risale al 1692, quattro anni prima della morte (19 febbraio 1696)⁹³. Bonini fu innanzi tutto un esponente di quel microcosmo di pittori-frescanti anonimi attivi sui cantieri della grande decorazione accanto ad artisti di maggior fama. Sempre dalle filze dell'Accademia si scopre che collaborò con Jacopo Chiavistelli (1621-1698) e nel

processo che contrappose questi ad Andrea Ciseri (1620-1677) nel 1674, Bonini testimoniò a favore del primo, dichiarando familiarità e domestichezza con l'abitazione e coi cantieri del collega⁹⁴. Bonini dovette intervenire su parti minori degli affreschi, su cornicioni e brani di pittura araldica. Alla prima specializzazione rimanda l'unico pagamento noto di Bonini frescante per l'esecuzione di «cornicioni dipinti per i parati delle stanze nuove»⁹⁵ del celebre Palazzo Corsini in Parione (1672); all'esecuzione di stemmi gentilizi rimanderebbero pagamenti inediti per commissioni analoghe, ma su tela. Forse per fuggire la subalternità a botteghe maggiori e intercettare mercati più redditizi, Bonini si dedicò alla produzione di stemmi con armi inquadrate coniugali (i cosiddetti «targoni»), commissionati a Firenze ad ogni matrimonio fra famiglie nobili. La produzione di tele con l'albero genealogico si sviluppò contemporaneamente, richiedendo pur essa una buona familiarità con l'araldica e, a giudicare da opere e documenti rintracciati, raggiunse un livello di riconoscibilità foriero di un certo successo.

Fra 1660 e 1664 Bonini eseguì il primo albero finora documentabile per la famiglia Frescobaldi, rintracciato nella contabilità degli eredi del senatore Matteo di Gherardo, gli stessi committenti della serie di ritratti di uomini illustri Frescobaldi di Lorenzo Lippi e Virginio Zaballi⁹⁶. Un inventario del 1676 della storica residenza di via Santo Spirito lo descrive come «Un quadro grande con cornice nera dipintovi l'Albero della famiglia de' Frescobaldi»⁹⁷. L'albero era esposto nel «ricetto salita la scala», insieme a «Otto quadri di braccio con armi della famiglia»⁹⁸, pure di Bonini, stante i pagamenti contestuali all'esecuzione dell'albero⁹⁹. Scopriamo dalla contabilità che la stesura della genealogia aveva richiesto «due cartoni di 48 fogli»¹⁰⁰ – a conferma delle dimensioni – e che Bonini era stato coadiuvato dallo scrivano Filippo Scacciati, responsabile della vergatura dei nomi sulla chioma.

I pagamenti potrebbero ben riferirsi all'albero Frescobaldi tutt'oggi in proprietà della famiglia (fig. 9). La precocità della data farebbe di questo un esempio finora unico della prima produzione di Bonini e ciò spiegherebbe la povertà del repertorio simbolico di titoli e cariche rispetto all'albero Albizzi, esemplificativo al contrario della produzione matura. Escludendo le aggiunte più tarde (identificabili a un'osservazione ravvicinata), la ricostruzione genealogica è compatibile con la data dei pagamenti e nessuna commissione analoga emerge dallo spoglio delle contabilità Frescobaldi dei due secoli successivi. La deferenza alle incisioni di Ammirato appare financo ingenua nel mescolamento di modelli differenti: la forma a ombrello della chioma è quella di Falcini e d'Alfiano mentre i rametti terminati in ciuffi ricordano le incisioni di de Santis. La veduta di paesaggio accosta artificiosamente le fortezze di Montecastello e Malmantile, simboli dell'origine feudale dei Frescobaldi, ma l'amalgama rimane poco convincente.

Se – come parrebbe dall'assenza dei nomi di altri pittori nei registri contabili – le debolezze di questa veduta sono da attribuirsi a Bonini, non stupisce che in lavori successivi il pittore facesse ricorso alla collaborazione di paesaggisti di professione, di modo che la tela con l'albero genealogico funzionasse come un quadro di paesaggio nel luogo dell'esposizione. È questo il caso dell'albero Mannelli, eseguito fra 1691 e 1693 (fig. 10)¹⁰¹. Bonini è il primo intestatario dei pagamenti e fu responsabile dell'impianto generale, della sagoma dell'albero e di tutto l'apparato iconografico e araldico. Come nel caso precedente, uno scrivano, Lorenzo Pini, è ricompensato a parte «per sue fatiche in hauer scritto sopra l'Albero della nostra famiglia tuttj li nomj à Girello, e sopra tutte l'Arme». Diversamente dal caso precedente, il paesaggista Jona Ostilio compare nella contabilità «per due giornate che hà dipinto il Paese al'Albero di nostra Famiglia che fa il Boninj».

Jona Ostilio (o Ostiglio, 1620/30-post 1695), caso pressoché unico di pittore appartenente alla comunità ebraica di Firenze, è ad oggi un pittore senza catalogo, sebbene sia destinatario di una biografia di Giovanni Camillo Sagrestani che ne attesta la fortuna presso i contemporanei come imitatore delle tele di paesaggi di Salvator Rosa¹⁰². Nel 1687 Ostilio era già comparso nella contabilità Mannelli per l'esecuzione di quattro vedute di paesaggio, commissionate dallo stesso committente dell'albero, il senatore Jacopo Mannelli (1654-1720)¹⁰³. In quel 1687 anche Bonini lavorò per il senatore, eseguendo un targone con le armi Mannelli e Rucellai (famiglia della neosposa Leonora) e restaurando un vecchio targone con le armi Mannelli e Rondinelli dei genitori¹⁰⁴. È dunque possibile che la collaborazione fra Bonini e Ostilio fosse richiesta dal committente, il quale scelse un vedutista di fiducia compatibile con le proprie tasche. In via generale, la complessità iconografica delle tele con l'albero genealogico ne faceva una commissione potenzialmente aperta, con la possibilità per il committente di selezionare gli artefici a seconda del livello qualitativo che si voleva raggiungere.

La certezza della paternità rende l'albero Mannelli il miglior termine di paragone per la produzione matura dell'artista, e certamente un confronto probante per l'attribuzione a Bonini dell'albero Albizzi. La specie vegetale (una quercia), la conformazione dei rami, il modo in cui vi si attaccano i tondi, il repertorio di simboli di titoli e cariche con le loro specifiche conformazioni, sono identici in entrambe le tele e inducono a datare l'albero Albizzi agli stessi anni.

La sola grande differenza è la cornice araldica. La tela Mannelli simula una lastra di ardesia lievemente incassata rispetto a un doppio registro di stemmi (singolo sul lato superiore) corrispondenti alle famiglie imparentate, tutti legati da un nastro continuo rosa su cui sono vergati i nomi di ciascun casato. Tali presenze introducevano nel dipinto il tema della politica matrimoniale, garante

della prosecuzione del casato e del mantenimento dei privilegi. Molta produzione pittorica del XVII e XVIII secolo ne dà conto accurato, rappresentando gli stemmi in forme ordinate per lati speculari o per doppio ordine delle «donne entrate» e «donne uscite» dalla famiglia, a dimostrazione dell'importanza crescente dei titoli di nobiltà portati dalle donne.

L'idea della lastra di ardesia e della cornice araldica sporgente non è un *unicum* dell'albero Mannelli. Un'altra tela rappresentante l'albero dei Mazzei (fig. 11) fu eseguita da Bonini con l'aiuto di Lorenzo Pini intorno al 1689¹⁰⁵ e presenta il medesimo sistema di incorniciatura. Nello spazio centrale la somiglianza con l'albero Mannelli rasenta la sovrapposibilità: la sagoma del vegetale (ancora una quercia) sembra ripetuta in controparte nel motivo del primo ramo troncato e tutti i simboli di titoli e cariche corrispondono al repertorio di Bonini.

Negli alberi Mannelli e Mazzei è evidente l'elaborazione di un modello originale, che partendo dalle incisioni di Ammirato – talvolta copiandole (albero Albizzi), altre riproponendo gli elementi costitutivi (albero a tondini e veduta con edifici familiari) e aggiornando il repertorio simbolico dei titoli di nobiltà – ha acquistato una riconoscibilità propria, attraverso la ripetizione di elementi compositivi e iconografici come la lastra di ardesia incassata. Il censimento in corso dei dipinti con alberi genealogici delle famiglie toscane potrà aggiungere nuove opere al catalogo di Bonini, che va arricchendosi pure di riferimenti documentari, come l'albero della famiglia Bracci di cui è registrato il pagamento nel 1692¹⁰⁶. Esso potrà altresì rivelare i nomi di altri pittori specialisti, al fine di ricostruire la storia di un genere pittorico in grave pericolo di sopravvivenza, stante l'inappetibilità sul mercato, ma la cui perdita sarebbe un grave danno per la storia dei manufatti artistici.

- 1 Per un'introduzione alla vita e agli scritti di Ammirato vedi U. Congedo, *La vita e le opere di Scipione Ammirato (notizie e ricerche)*, Trani, 1901; R. De Mattei, *Ammirato, Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 1-4; più di recente, per un'utile rassegna storiografica, P. Andrioli Nemola, *I «Trasformati» di Scipione Ammirato: una commedia ripudiata?*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, atti del convegno a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo-P. Viti, Galatina, 2000, pp. 171-173; S. Ammirato, *I Trasformati*, a cura di P. Andrioli Nemola, Galatina, 2004.
- 2 Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Miscellanea medicea 636, fasc. 4; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Fondo Nazionale II.I. (d'ora in avanti semplicemente II.I) 259, cc. 42-51. I fogli, divisi per anni e con numerazione non progressiva, contengono appunti anagrafici e note su eventi legati alla dinastia Medici, in particolare sui ducati di Alessandro e Cosimo de' Medici, forse per un loro inserimento nelle *Istorie Fiorentine*.
- 3 ASFi, Miscellanea medicea 636, fasc. 4, c. 138v [num. moderna]. Sbagliava Congedo (*La vita e le opere*, cit., pp. 116-117) nel sostenere l'interruzione dei rapporti con Napoli tempo prima del trasferimento, frapponendovi il soggiorno romano.

- 4 Sul problema della precedenza fondamentale rimane V. Santi, *La precedenza tra gli Estensi e i Medici e l'Historia de' Principi d'Este di G. Battista Pigna*, in «Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», 9, 1897, pp. 37-122. Sui dibattiti accademici che l'accompagnarono vedi M. Plaisance, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586*, in *L'Academie et le prince. Culture et politique a Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, a cura di M. Plaisance, Manziana, 2004, pp. 375-391; D. Blocker, *Pro and anti- Medici? Political Ambivalence and Social Integration in the Accademia degli Alterati (Florence, 1569-c. 1625)*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, Cambridge, 2016, pp. 38-52.
- 5 B.W. Meijer, *Una commissione medicea per Cornelis Cort*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 31, 1987, pp. 168-176. Allo studioso spetta l'associazione dell'autore di questa incisione con quel «Cornelio Fiamengo» registrato nella contabilità medicea nel 1569. Ulteriori considerazioni sull'albero sono in H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge, 2006, pp. 132-134.
- 6 Sulla voga imperante delle genealogie spinte fino ai progenitori biblici vedi R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, 1995.
- 7 Sul programma decorativo del soffitto vedi E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, 1980, pp. 235-255; van Veen, *Cosimo I*, cit., pp. 54-80; A. Cecchi, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze, 2011, pp. 283-295; M. Privitera, *Absolutismo e nobiltà a Firenze attraverso un disegno vasariano*, in «Paragone.arte», 2011, 62, pp. 3-13.
- 8 L'originalità della formula di Ammirato emerge da tutti i fondamentali studi di Christiane Klapish-Zuber sulla nascita ed evoluzione iconografica dell'albero genealogico. Vedi in particolare C. Klapish-Zuber, *The Genesis of the Family Tree*, in «I Tatti Studies», 4, 1991, pp. 105-129, ead., *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, 2000; ead., *De la nature végétale de l'arbre généalogique*, in *Le monde végétal: médecine, botanique, symbolique*, a cura di A. Paravicini Bagliani, Firenze, 2009, pp. 433-446. Sulla peculiare idea di nobiltà dei fiorentini rimando al sempre valido C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, 1988, pp. 214-227, 240-244.
- 9 Meijer, *Una commissione*, cit., pp. 168-170.
- 10 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 123878, num. alta.
- 11 Congedo, *La vita e le opere*, cit., pp. 116-155.
- 12 S. Ammirato, *Delle Famiglie Nobili Napoletane, Parte prima*, Firenze, 1580. Una seconda raccolta fu pubblicata nel 1651 per cura di Scipione Ammirato il giovane: S. Ammirato, *Delle Famiglie Nobili Napoletane, Parte seconda*, Firenze, 1651.
- 13 S. Ammirato, *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*, Firenze, 1615, p.n.n., "A Lettori".
- 14 Sul personaggio rimando a R. De Mattei, *Scipione Ammirato «il vecchio» e Scipione Ammirato «il giovane»*, in «Archivio Storico Italiano», XXIX, 1961, disp. 1, pp. 63-76; più di recente, F. Salvestrini, *Scipione Ammirato il Giovane (1583-1656). Un segretario particolare*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», 1-2, 2013, 324-325, pp. 215-227.
- 15 BNCF, II.I. 255-259.
- 16 Così nelle parole di Ammirato in chiusura della dedica ai Lettori. Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., p.n.n.
- 17 BNCF, II.I. 259, lacuna nel foglio [c. 53r].

- 18 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., pp. 118-119.
- 19 BNCF, II.I. 255, c. 153r. L'incisione è risultata finora irrintracciabile ma un abbozzo di albero, seguito dalla storia genealogica, si conservano in BNCF, II.I. 257, pp. 201-210 [num. penna]
- 20 BNCF, II.I. 258, ff. 43-44 [num. timbro]. Salvo diversa indicazione, nelle note seguenti i numeri dei fogli di questo volume corrisponderanno sempre ai timbri moderni (non ai numeri a penna e/o a matita), essendo gli unici progressivi.
- 21 BNCF, II.I. 256, f. 38 [num. timbro]. Salvo diversa indicazione, nelle note seguenti i numeri dei fogli di questo volume corrisponderanno sempre ai timbri moderni.
- 22 *Ivi*, ff. 49-50.
- 23 *Ivi*, f. 187.
- 24 *Ivi*, ff. 221-222.
- 25 BNCF, II.I. 257, pp. 322-323.
- 26 *Ivi*, pp. 406-407
- 27 Non sono emerse finora informazioni biografiche sull'incisore, documentato unicamente sulle incisioni di Ammirato. Difficilmente fu imparentato col più noto Orazio de Santis, attivo a Roma negli stessi anni ma di documentate origini aquilane. Vedi V. Pagani, *Documenti per Orazio de Santis, incisore virtuoso*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XII, 2012, pp. 465-477 (con bibliografia).
- 28 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte seconda*, cit., pp. 176-177. Alcune copie sono in BNCF, II.I. 255 e 258 e una in Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in avanti BRF), Grandi Formati 33, n. 25.
- 29 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte prima*, cit., p. 46. Segnalo le copie in BNCF, II.I. 258, f. 64 e in BRF, Grandi Formati 33, n. 62.
- 30 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte prima*, cit., p. 39. Segnalo le copie in BNCF, II.I. 258, f. 65 e BRF, Grandi Formati 33, n. 16.
- 31 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte prima*, cit., p. 50-51. Segnalo le copie in BNCF, II.I. 255, cc. 347v-348r e BNCF, II.I. 258, ff. 21-22.
- 32 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte prima*, cit., pp. 162-163. Segnalo una copia in BNCF, II.I. 258, ff. 35-36.
- 33 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte seconda*, cit., pp. 266-267. Segnalo una copia in BNCF, II.I. 257, p. 372. Segue la storia genealogica manoscritta e incompleta, pp. 374-389. Varie altre copie sono in BNCF, II.I. 258.
- 34 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte seconda*, cit., p. 339.
- 35 La prima edizione, priva di dedica, si conserva in BNCF, II.I. 255, c. 215v [num. non progressiva]. Segue un albero disegnato a penna e la storia genealogica. La seconda edizione, su cui è la dedica «Al Sereniss. S.D. Fra[n]cesco De Medici Gran Duca di Toscana Il Suo Signore / Scipione Ammirato / Di Fiorenza / A XXV Di Marzo MDLXXVI Di Del Suo Feliciss. Natale», si conserva in varie copie, fra cui BNCF, II.I. 255, c. 5r e BNCF, II.I. 258, ff. 9-10.
- 36 Notizie puntuali su questi due incisori sono in F. Marchetti, D. Tognaccini, *Le più antiche immagini del Chianti. L'albero genealogico dei Ricasoli in una stampa del 1584*, Firenze, 2009, pp. 34-38, alla cui bibliografia si rimanda per ulteriori approfondimenti

- 37 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., p. 96 e BNCF, II.I. 258, ff. 45-46.
- 38 Rimasta inedita, non è reperibile fra gli autografi della Biblioteca Nazionale.
- 39 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., pp. 50-51 e BNCF, II.I. 258, ff. 86-87.
- 40 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., pp. 86-87.
- 41 *Ivi*, pp. 77-78 e BNCF, II.I. 258, ff. 55-56.
- 42 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., p. 192 e BNCF, II.I. 258, f. 57.
- 43 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., p. 138 e BNCF, II.I. 258, f. 92.
- 44 L'incisione, di grande formato, difficilmente fu pensata per figurare nella raccolta. Di essa si conserva una copia in proprietà degli eredi Ricasoli ed è illustrata ed analizzata nel dettaglio in Marchetti, Tognaccini, *Le più antiche immagini*, cit.
- 45 Rimasta inedita, una copia è in BNCF, II.I. 258, ff. 90-91.
- 46 Rimasta inedita, una copia è *ivi*, ff. 15-16.
- 47 Rimasta inedita, non è reperibile fra gli autografi della Biblioteca Nazionale.
- 48 Rimasta inedita, una copia è in BNCF, II.I. 258, ff. 58-59.
- 49 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, cit., pp. 134-135.
- 50 Cfr. Donati, *L'idea di nobiltà*, cit., pp. 214-227, 240-244.
- 51 Il tema dell'esposizione degli alberi genealogici è argomento di un altro saggio dello scrivente, in attesa di pubblicazione.
- 52 Così la serie è definita in Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte prima*, cit., p.n.n. [Dedica al Card. Ferdinando de' Medici].
- 53 Gran parte di questi alberi sono reperibili in BNCF, II.I. 258.
- 54 Un esemplare è conservato in BRF, Grandi formati 33, n. 43.
- 55 *Ivi*, n. 50.
- 56 Il foglio si trova in ASFi, Carte Stroziane, seconda serie, 49, c. 61r.
- 57 BNCF, II.I. 256, c.n.n. [25 agosto 1576]
- 58 Ammirato, *Famiglie Napoletane ... Parte seconda*, cit., p.n.n.
- 59 Nessun inventario generale dell'abitazione è emerso finora.
- 60 BNCF, II.I. 255, c. 118r.
- 61 *Ivi*, c. 37r (Pio da Carpi); *ivi*, c. 266r (Manfredi).
- 62 BNCF, II.I. 256, ff. 182-183.
- 63 La natura di questi materiali e i fori da chiodi mi sono confermati dal restauratore Alessandro Sidoti, che ringrazio per l'expertise.
- 64 BNCF, II.I. 255, c. 17r.
- 65 *Ivi*, 258, ff. 41-42. Le misure sono prese su questa copia, priva di margini.
- 66 Vedi nota 18.
- 67 L'incisione, di cui si conserva l'esemplare probabilmente qui evocato in BNCF, II.I. 255, Tav. 2, è pubblicata in L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze, 1972, II, p. 676; di essa si dà pure conto in V. Catalucci, *La famiglia del Nero di Firenze. Proprietà, patrimonio e collezioni: il Palazzo Del Nero (oggi Torrigiani) in piazza dei Mozzi, 1ª parte*, in «Studi di Storia dell'Arte», 24, 2013, p. 149.

- 68 Dell'albero Mannelli si conserva una versione in BRF, Grandi formati 33, n. 67. È già illustrata e discussa in Klapisch-Zuber, *The Genesis*, cit., pp. 110-111, fig. 6.
- 69 ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 144, fasc. 4, ins.n.n., f. 8. L'inventario è trascritto in P. Focarile, *I Mannelli di Firenze. Storia, mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana*, Firenze, 2017, pp. 450-475.
- 70 Archivio Capponi, XIV B, ins.n.n., c. 24v [num. moderna]. Gli alberi Capponi ricostruiti da Ammirato si conservano in BNCF, II.I. 256, f. 148r-v. Il secondo è mancante della parte inferiore ma la chioma possiede la tipica forma arcuata preparatoria per una trasposizione in incisione o pittura.
- 71 BNCF, II.I. 255, c. 17r [num. non progressiva]
- 72 BNCF, II.I. 257, pp. 221-223 (albero manoscritto); segue la genealogia a p. 225 (con num. assoluta pp. 1-38). Segnalo inoltre una missiva e un sonetto indirizzati al genealogista da membri di casa Colonna in BNCF, II.I. 255, cc.s.n.n.
- 73 Per un ritratto biografico completo rimando a V. Bramanti, *Breve vita di Leonora di Toledo (1555-1576)*, Firenze 2007.
- 74 *Ivi*, pp. 107-110.
- 75 Sul sodalizio rimane fondamentale D.M. Manni, *Memorie della fiorentina famosa Accademia degli Alterati*, Firenze 1748; vedi inoltre Blocker, *Pro- and anti- Medici?*, cit., con bibliografia ed il recente Blocker, *Le prince de plasir: esthétique, savoirs et politique dans la Florence des Médicis (XVIe-XVIIe siècle)*, Parigi 2022.
- 76 I temi discussi sono registrati nei diari del sodalizio, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 558, 1-2.
- 77 *Ivi*, 1, c. 74v.
- 78 Il sodalizio nacque nei primi anni '20 del Seicento e rimase in vita almeno per tutto il decennio successivo. Vari documenti si conservano nell'Archivio di Casa Buonarroti. Vedi J. Cole, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 voll., Firenze, 2011, I, pp. 83-85, 113-120.
- 79 L'Accademia fu attiva almeno dal 1609 e si riuni nelle abitazioni di Buonarroti e di Francesco Segaloni. Vedi F. Martelli, *Segaloni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC1, 2018, https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-segaloni_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 1 ottobre 2023).
- 80 Il dipinto è già pubblicato in D. Frescobaldi, F. Solinas, *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*, Firenze, 2004, pp. 306-307.
- 81 BNCF, II.I. 258, ff. 39-40. Segnalo che la storia genealogica manoscritta e incompleta si conserva in BNCF, II.I. 255, cc. 360r-365v.
- 82 Per un profilo biografico del personaggio vedi Frescobaldi, Solinas, *I Frescobaldi*, cit., pp. 228-23383 *Ivi*, pp. 306-307.
- 84 L'uso dell'oro andrebbe connesso ai colori araldici ed è documentato anche in altri alberi genealogici del periodo, fra cui, a titolo di esempio, si segnala l'albero della famiglia Minerbetti oggi custodito presso l'Oratorio dei Buonomini di San Martino, Firenze. Il dipinto è illustrato in G. Contini Bonaccossi, *I sei secoli dei Buonomini di San Martino*, in *La Congregazione dei Buonomini di San Martino*, a cura di L. Sebregondi, Firenze, 2018, p. 39, fig. 8.
- 85 Ammirato, *Famiglie Fiorentine*, pp. 22-23. Una copia dell'incisione è in BNCF, II.I. 258, ff. 47-48.

- 86 Su questo tema, con specifico riferimento alle residenze fiorentine, rimando a P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Torino, 2019.
- 87 Interessante è soprattutto l'inclusione dei priori, che riflette il contemporaneo allestimenti di elenchi detti *Prioristi*, frutto di spogli dei registri repubblicani, e che dimostra una riappacificazione col passato repubblicano, non più alternativo o minaccioso nei confronti dell'ordine sociale principesco.
- 88 Ogni ricerca nell'Archivio Frescobaldi di Remole, dov'è una parte dell'Archivio Albizzi, è finora risultata improduttiva.
- 89 Il numero di venti già segnalato esclude due generazioni chiaramente aggiunte nel XIX secolo e parzialmente cancellate in un tentativo di restauro conservativo purtroppo tardivo, che poco ha potuto sulle già estese cadute di colore.
- 90 Archivio dell'Opera di San Giovanni, Registro 29, maschi, Lettera A, f. 13.
- 91 Manca in G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole, 1983; *id.*, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 voll., Pontedera, 2009; F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Milano, 2009; S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009. Si segnala pure l'assenza dal celebre *Künstler-Lexikon* e dalla *Union List of Artist Names Online* del Getty Research Institute (CA).
- 92 L. Zangheri, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze, 2000, p. 43.
- 93 ASFi, Libro dei Morti, 261. Traggo questa informazione da M. Gregori, M. Visonà, *Fasto privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, I. *Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Firenze, 2012, p. 22.
- 94 ASFi, Accademia del Disegno 70, ins. 83, cc.n.n.
- 95 Vedi Gregori, Visonà, *Fasto privato*, cit., p. 22, nota 48.
- 96 «adi d[ett]o [25 agosto 1663] lire 70_ con[tant]i al sud[det]to Bonini Pitt[or]e a conto del quadro dell'Albero / E adi 7 sett[em]bre lire 28__ cont[ant]i a filippo Scacciati per haver scritto l'albero di casa, e lire 28 _ a Aless[and]ro Bonini Pittore a comple[men]to di scudi 14 per la dipintura di d[ett]o albero»; «E adi 31 Ott[obr]e [1663] lire 43.10._, che lire 4 a filippo scacciati scrittore dell'albero di casa per avere aggiunto a quello alcune sue fatiche, e lire 39.10._ al Bonini pittore per averci fatto quattro arme di casa con telaj, et tela di suo, compr[esov]i lire 4_ per alcune arme piccole fatte a detto albero». Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 436, cc. 59-LIX. Sulla serie di ritratti vedi Frescobaldi, Solinas, *I Frescobaldi*, cit., *ad indicem* (Lippi) e Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., pp. 28-68.
- 97 Archivio Frescobaldi di Remole, Serie II, 6, ins.n.n., «1676 / Inventario di Mobili della Casa del fu Senat[or]e Matteo Frescobaldi posta nel Fondaccio di S. Spirito», c.n.n.
- 98 *Ibidem*.
- 99 «E adi 25 Agosto [1663] lire 28_ con[tant]i a Ales[sand]ro Bonini per pagam[en]to di 4 arme de Frescobaldi» (Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 436, c. 59), in aggiunta al pagamento già trascritto nella nota 96. Nel 1660 il pittore era anche stato ricompensato «per la copia di due quadri uno di Monte Castello, e l'altro della piazza de Frescobaldi», a dimostrazione della sua versatilità. Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 435, c.n.n.
- 100 «A di detto [19 febbraio 1661] lire 17.6.8 cioè lire 10 a Carlo Guccianti scrivano alle Decime per diverse estratte di nomi della Famiglia, lire 2_ a Donzelli in più volte per trovare libri, e

lire 5.6.8 per due cartoni di 48 fogli per descrivervi l'albero». Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 435, c.n.n. Da questo pagamento, il primo in ordine cronologico, si deduce la lunga gestazione dell'albero, iniziata almeno dal 1660.

- 101 La corrispondenza di questa tela con i pagamenti è già discussa in Focarile, *I Mannelli*, cit., pp. 190-193, dov'è pure reperibile la trascrizione integrale dei pagamenti, rinvenuti in ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 19, cc. 137v.
- 102 A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», 22, 1971, pp. 198-199. Si segnala uno studio del pittore ancora in corso per cura di Pier Gabriele Mancuso con la collaborazione di Maria Sframeli che promette di pubblicare opere dell'artista conservate nelle raccolte delle Gallerie Fiorentine e provenienti dalle collezioni medicee.
- 103 ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 19, cc. 98v, 105v. Vedi Focarile, *I Mannelli*, cit., p. 186 per la trascrizione.
- 104 *Ivi*, pp. 186-187.
- 105 «Adi 9 sett[e]mbre 1689, lo Alessandro Bonini Pittore o riceuuto dal III[ustrissim]o Sig[nor] Ca[valie]re Mazzeo Mazzei [lire] settanta in questo modo c[io]e [lire] quarantasei contanti in dua partite e [lire] trentadue in dua some di vino che sommano in tutto [scudi] settanta e detti denari e vino li ricevo a conto dell'albero che io fo di sua famiglia a me detto contanti et in fede mano propria lire 70_ / Adi 12 novembre 1689, lo sopra detto oriceuuto dal detto sig[nor] Cavaliere [lire] sessanta quatro in diversi tempi e robe et in fede Alessandro sopra detto mano propria [lire] 64 / lo Lorenzo Pini hò riceuto dall'III[ustrissim]o S[igno]r Cav[alie]re Mazzeo Mazzei [lire] sedici e sono per scrittura del Albero di sua Casa à me detto Cont[ant]i i lire 16._ / Adi 15 novembre 1689, lo Alessandro Bonini Pittore ò riceuto dal III[ustrissim]o Sig[no]r Mazzeo Massi[sic] ducati dieci [lire] sei che tanti sono per la valuta e fattura dell'[] albero di sua famiglia a me contanti per resto e saldo et in tutto mi chiamo contento e sodisfatto et in fede lo sopra detto o fatto la presente di mia mano [...]». Archivio Mazzei, filza XX, «Filza di Ricevute del Cav. Mazzeo Mazzei dal anno 1649 al anno 1689 / n. 9», c.s.n.n.
- 106 Il pagamento è registrato in P. Benigni, *Appunti per la storia di un palazzo fiorentino*, in *Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro*, a cura di P. Benigni, Firenze, 1996, p. 27.

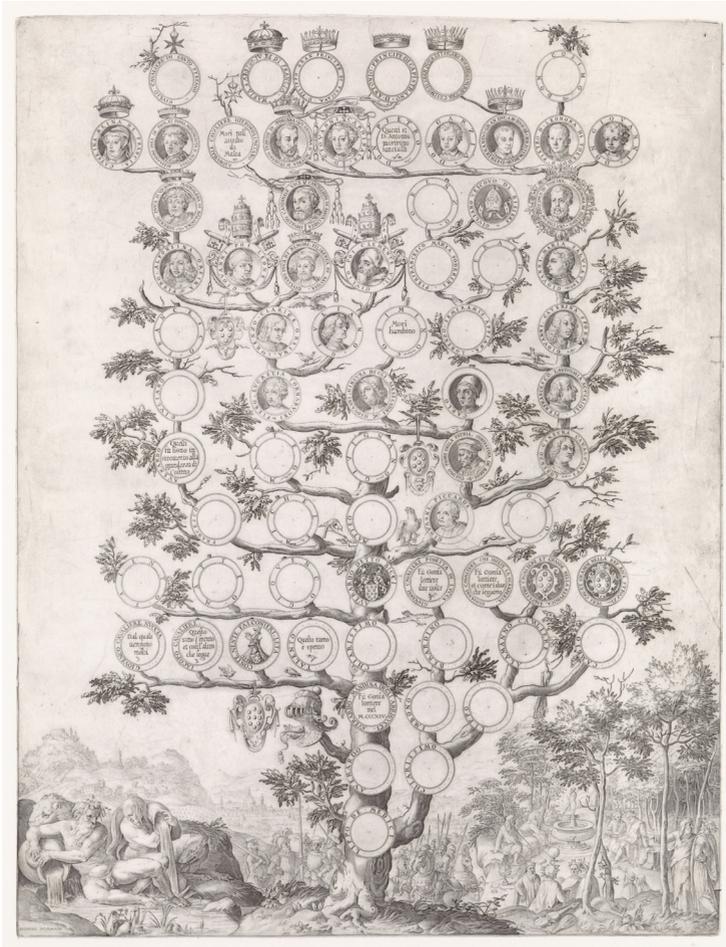


Fig. 1: Scipione Ammirato, Cornelis Cort, *Albero genealogico della famiglia Medici*, 1569 (III ed., post 1609), incisione, mm 430 x 550. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Grandi formati 33, c.s.n.n. Su concessione del Ministero della cultura - Biblioteca Riccardiana.

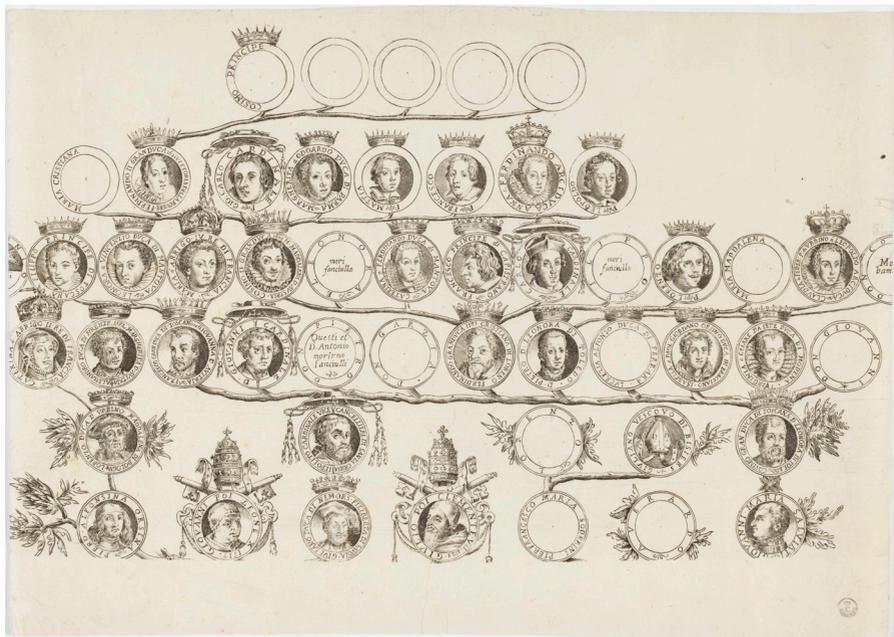


Fig. 2: Disegnatore ignoto, incisore ignoto, *Aggiunta all'albero genealogico dei Medici*, post 1642, incisione, mm. 278 x 390. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 123878, numerazione alta.
Su concessione del Ministero della cultura - Le Gallerie degli Uffizi.

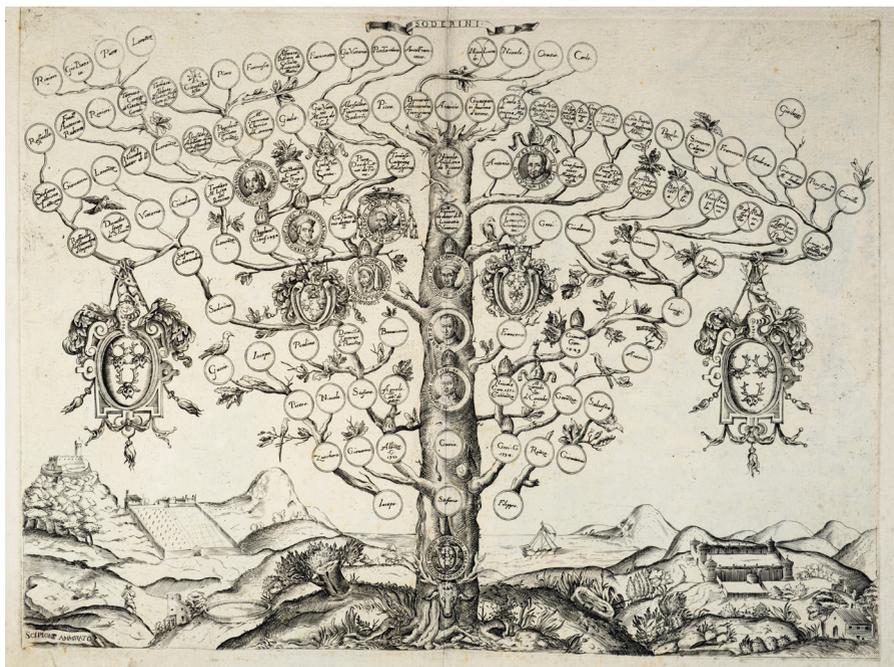


Fig. 3: Scipione Ammirato, incisore ignoto, *Albero genealogico della famiglia Soderini*, ca. 1580-1590, incisione, mm 504 x 373. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Grandi formati 33, n. 49. Su concessione del Ministero della cultura - Biblioteca Riccardiana.



Fig. 5: Ambito di Jacopo Ligozzi, *Albero genealogico della famiglia Acciaiuoli*, primo quarto del XVII secolo, olio su tela, cm 102 x 85. Collezione privata. Su concessione del collezionista.



Fig. 6: Scipione Ammirato, incisore ignoto, *Albero genealogico della famiglia Acciaiuoli*, ultimo quarto del XVI secolo, incisione, mm 735 x 470. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale II.I. 258, ff. 39-40 [num. timbro]. Su concessione del Ministero della cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



Fig. 7: Alessandro Bonini, vedutista ignoto (attr.), *Albero genealogico della famiglia Albizzi*, ca. 1690, olio su tela, cm 400 x 300. Collezione privata. Su concessione del collezionista.

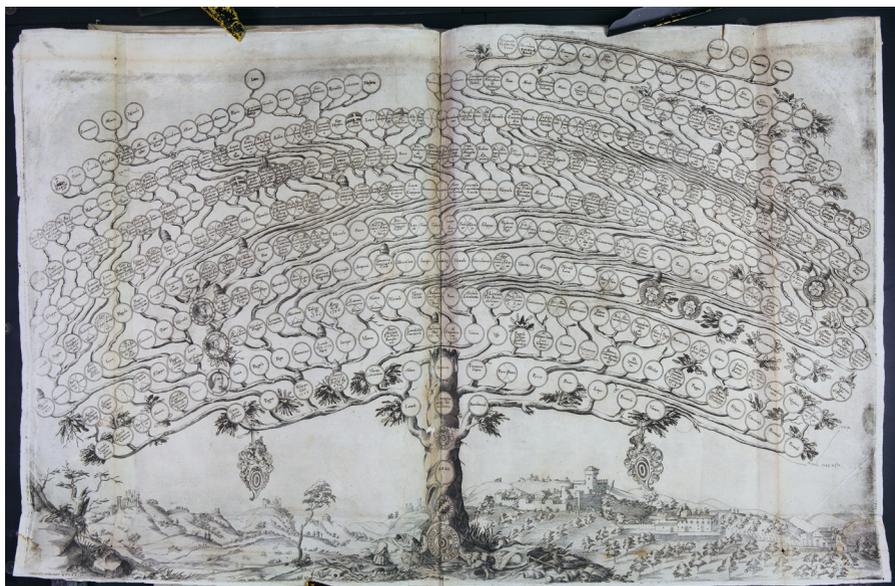


Fig. 8: Scipione Ammirato, incisore ignoto, *Albero genealogico della famiglia Albizzi*, 1573, incisione, mm 735 x 470. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale II.I. 258, ff. 47-48. Su concessione del Ministero della cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

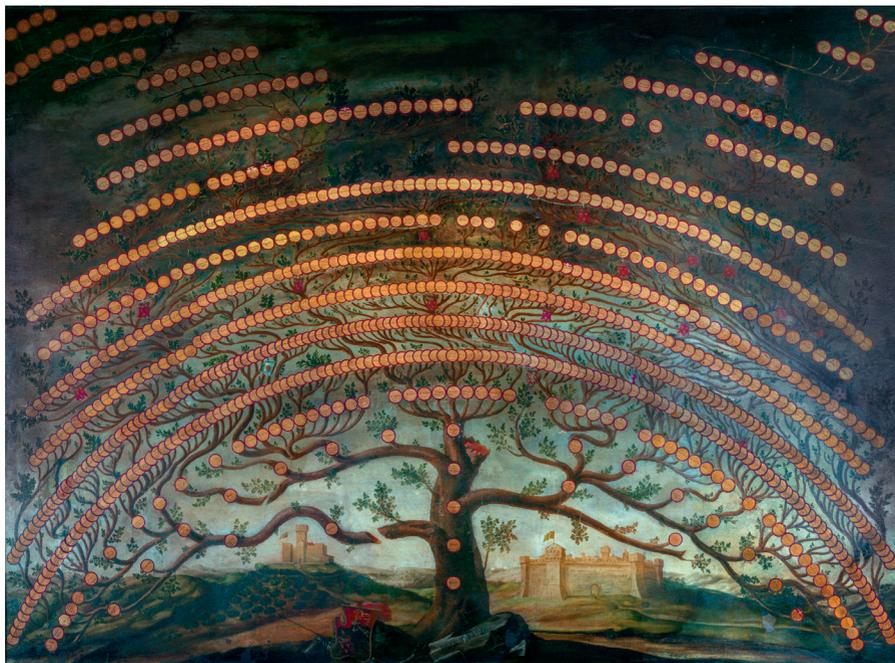


Fig. 9: Alessandro Bonini, Filippo Scacciati, *Albero genealogico della famiglia Frescobaldi*, 1663, olio su tela, cm 300 x 250 ca. Firenze, Collezione Frescobaldi. Su concessione del collezionista.

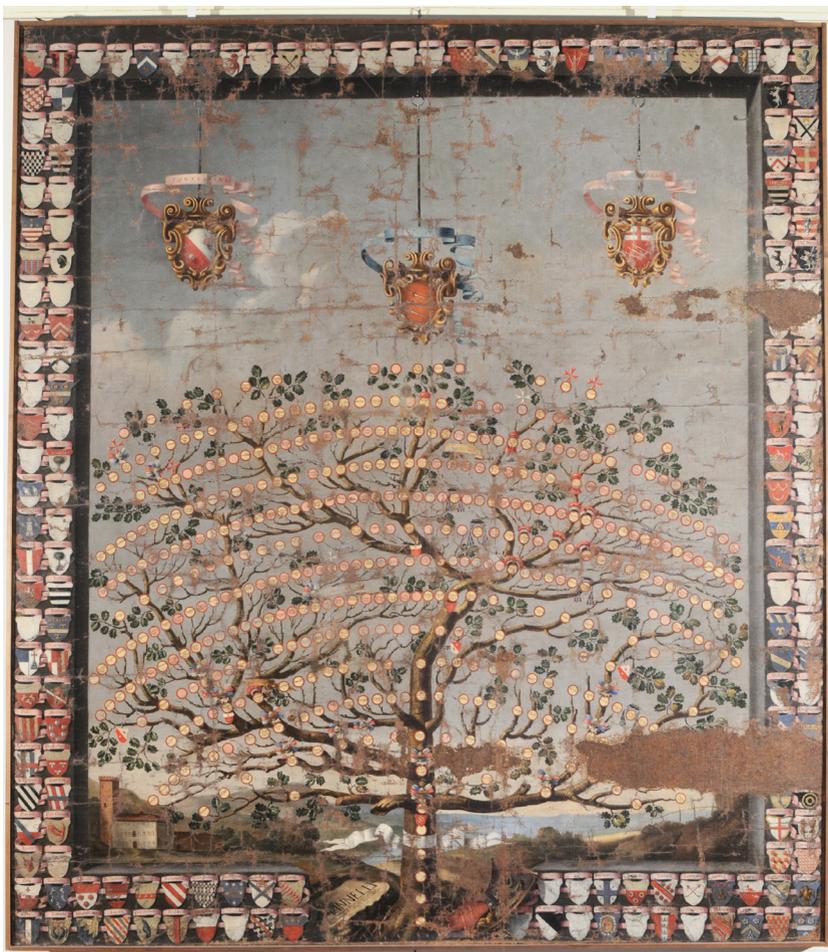


Fig. 10: Alessandro Bonini, Jona Ostilio, Lorenzo Pini, *Albero genealogico della famiglia Mannelli*, 1691-1693, olio su tela, cm 208,5 x 236,5, Firenze, Archivio di Stato.
Su concessione del Ministero della cultura - Archivio di Stato di Firenze.



Fig. 11: Alessandro Bonini, vedutista ignoto, Lorenzo Pini, *Albero genealogico della famiglia Mazzei*, 1689, olio su tela, cm 180 x 120 ca. Collezione privata. Su concessione del collezionista.