

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

*Storia della Critica d'Arte*  
*Annuario della S.I.S.C.A.*  
© 2020 Scalpendi editore, Milano  
ISBN: 979125950101  
ISSN: 2612-3444

*Progetto grafico e copertina*  
© Solchi graphic design, Milano

*Impaginazione e montaggio*  
Roberta Russo  
Alberto Messina

*Caporedattore*  
Simone Amerigo

*Redazione*  
Manuela Beretta  
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

*Sede legale e sede operativa*  
Piazza Antonio Gramsci, 8  
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu  
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del  
10 maggio 2018

*Direttore responsabile*  
Massimiliano Rossi

*Comitato scientifico*  
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,  
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,  
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina  
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,  
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,  
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,  
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

*Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.*

## SOMMARIO

### DISCUSSIONI E PROBLEMI

*Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*  
Raffaele Casciaro 9

*Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*  
Giovanni Maria Fara 25

*Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*  
Angelo Maria Monaco 39

*Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*  
Daniela Caracciolo 57

*Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism*  
Daniele Di Cola 65

*Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays*  
Michael Hill 99

*Abstract* 104

### INEDITI E RIPROPOSTE

*Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*  
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri  
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*  
Francesco Lofano 129

*Abstract* 140

#### LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:  
una nuova stagione umanistica per Firenze*  
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura  
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*  
Rita Argentiero 171

*L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia*  
Rodolfo Maffeis 183

*Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu*  
Chiara Savettieri 207

*Abstract* 222

#### CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):  
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*  
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:  
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*  
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

## GIOVAN BATTISTA FOGGINI E I VIVIANI: UNA NUOVA STAGIONE UMANISTICA PER FIRENZE

Tommaso Galanti

Palazzo Viviani in via dell'Amore, oggi Sant'Antonino, è l'occasione per un tributo concreto e duraturo al maestro Galileo, in cui si condensano le istanze celebrative che l'ultimo dei suoi allievi non era riuscito ad attuare altrove, dopo che neanche il progetto di dedicargli un monumento funebre in Santa Croce aveva trovato felice conclusione. Seppur ormai anziano, Vincenzo Viviani decide di dar forma a un allestimento scenico che, per essere di natura prettamente privata, ha tutte le caratteristiche di un monumento pubblico<sup>1</sup>. Fa erigere una facciata che si impone da subito sul panorama fiorentino come una soluzione geniale nella sua semplicità: un grande libro a cielo aperto nel quale si dichiarano, a posteriori, gli intenti profondi della ricerca della verità delle cose che aveva reso grandiosa l'esperienza galileiana (fig. 1). Il contenuto della decorazione e delle epigrafi è un inno allo spirito di abnegazione e alla passione che Viviani apprezzò in Galileo e di cui fu egli stesso modesto sperimentatore fino alla vecchiaia<sup>2</sup>. Egli desiderò tanto ardentemente che il messaggio del maestro non andasse perduto da decidere di fare della facciata della propria casa un manifesto, affinché tutti potessero ammirare l'uomo che aveva consacrato la propria vita alla ricerca. Galileo viene presentato come colui che ha percorso la via che conduce non già al dominio sul mondo, quanto alla comprensione della suprema armonia che lo regola secondo norme di giustizia<sup>3</sup>. Le parole incise sui cartelloni, il busto ritratto di Galileo, i rilievi delle sue maggiori scoperte, perfino il disegno delle cartelle suonano come un vivace e speranzoso appello a non far cadere tutte quelle fatiche nel vuoto e a diffondere tale invito affinché tutti potessero conoscere il valore aggiunto che Firenze aveva saputo dare alla vocazione dello scienziato<sup>4</sup>.

1 M. Condello, *Eredità galileiane: Viviani, Nelli, Foggini e la costruzione del palazzo 'dei Cartelloni'*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana: opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 159-183.

2 Notizie sulla vita di Galileo Galilei maestro di Viviani in: U. Baldini, ad vocem *Galilei, Galileo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 471-486; M.L. Bonelli, *L'ultimo discepolo: Vincenzo Viviani*, in *Saggi su Galileo Galilei*, Firenze 1972, in particolare pp. 5-6.

3 *Il rimembrar delle passate cose; una casa per memoria: Galileo e Vincenzo Viviani*, a cura di R. Lunardi e O. Sabbatini, Firenze 2009.

4 La nascita di Galileo nello stesso giorno della morte di Michelangelo – esaltata nel testo dei cartelloni – offre a questo proposito lo spunto al Viviani per inserire l'opera dello scienziato e filosofo nel quadro di un disegno divino che aveva favorito a Firenze il sorgere di menti eccellenti che dessero lustro e onore alla città.

Nell'agosto del 1686 Vincenzo Viviani, già sessantaquattrenne, aiutato da Giovan Battista Nelli, storico e dilettante d'architettura<sup>5</sup>, e con il contributo di Giovan Battista Foggini, escogita la soluzione per attuare un sogno che, nato in forme e per contesti diversi, attendeva da più di quarant'anni di essere avverato. Acquista due immobili: uno di questi, di proprietà dello Spedale degli Innocenti, era attiguo al monastero delle suore di San Niccolò, che però rinunciarono al loro diritto di prelazione su di esso a favore del «Sig. Vincenzo [...] Viviani [...] Matematico di S.A.S.». Questi progetta l'unificazione delle due case in un prospetto «con un solo cornicione andante». Il risultato è una facciata simmetrica e tripartita; l'apparato decorativo – che consta dei due cartelloni laterali, di tre cartelle e del busto ritratto di Galileo posto sul sovrapporta – per quanto possa a prima vista risultare svincolato e autonomo rispetto all'impianto architettonico, è di questo l'elemento vivificante, esaltandolo e venendone sostenuto a un tempo. Al centro, il busto di Galileo (fig. 2) è il perno da cui si dipana tutta l'apologia composta dal Viviani<sup>6</sup>: quest'ultimo lo commissionò al Foggini<sup>7</sup>, che ne aveva modellato busto ritratto dal gesso che Giovanni Caccini aveva plasmato nel 1610 con Galileo ancora in vita<sup>8</sup>. Difficile non pensare che si tratti di quel «ritratto di Galileo di terra», che poi il Marcellini «metterà mano a farlo di marmo»<sup>9</sup> elencato dal Bimbacci nella postilla acclusa alla sua lettera del 17 dicembre del 1674 da Roma, dove comunica al suo protettore e mentore Viviani lo stato di avanzamento delle opere di ciascuno dei suoi compagni dell'accademia di Cosimo III<sup>10</sup> commissionate dal gran-

5 Per la vita, le opere e altre notizie relative a Giovan Battista Nelli si vedano: G.B.C. Nelli, *Discorsi d'architettura*, Firenze 1753; F. Serafini, *Elogio del senatore Gio. Batista dei Nielli*, in *Raccolta d'elogi d'uomini illustri toscani compilati da vari letterati fiorentini*, IV, Lucca 1770 (seconda edizione), pp. 661-673; B. Gamba, *Biografia di Giovan Battista de' Nelli*, in E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere, ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, Venezia 1834-1838; H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: the Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980, pp. 16- 21; G.B.C. de' Nelli, *Saggio di storia letteraria fiorentina del secolo XVII scritta in varie lettere*, Firenze 1759; *Grati Animi Monumenta Vincentii Viviani*, a cura di G.B.C. de' Nelli, Firenze 1791; Id., *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei, nobile e patrizio fiorentino, matematico e filosofo straordinario*, Lausanne 1793.

6 Sulla ritrattistica legata alla figura di Galileo: F Büttner, *Die Ältesten monumente für Galileo Galilei in Florenz*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 103-117; F. Tognoni, *Le sembianze di Galileo: maschera e volto*, in *Il cannocchiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Firenze 2009, pp. 264-289, in particolare pp. 269-270 e 282; *Iconografia galileiana*, in *Le opere di Galileo Galilei*, a cura di F. Tognoni, Appendice volume I, Firenze 2013, in particolare pp. 413-436; F. Tognoni, *I volti di Galileo, fortuna e trasformazione dell'immagine galileiana tra XVII e XIX secolo*, La Spezia 2018; T. Frangenberg, *A private homage to Galileo*, *Anton Domenico Gabbiani's frescoes in the Pitti Palace*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIX, 1996, pp. 245-273.

7 Condello, *Eredità galileiane*, cit. (vedi nota 1), p. 174.

8 *Iconografia galileiana*, cit. (vedi nota 6), pp. 420-423; A. Favaro, *Studi e ricerche per una iconografia galileiana*, "Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere e arti", LXXII, 1913, p. 1038.

9 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCF), *Gal. 165*, doc. 1, cc. 1 r-2 r., *Atanasio Bimbacci a Vincenzo Viviani*, lettera del 17 dicembre 1674.

10 C. Cresti, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, Firenze 1984; K. d'Albuquerque, *De l'Académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence*, "ArtItalies: la revue de l'Association des historiens de l'art italien", 19, 2013, pp. 92-99.

duca<sup>11</sup>. Tra queste, il busto di Marcellini viene menzionato a parte, non insieme al «Cristo per il Gran duca, che va fatto d'oro»<sup>12</sup>, e dunque non chiesto da Cosimo, ma plausibilmente comandato dal Viviani in persona, al quale infatti Bimbacci si riferisce come per rassicurarlo circa l'impegno per condurre a termine l'opera. Il Viviani, che segue e influenza l'attività dei talentuosi giovani mandati a Roma e nutre da tempo il desiderio di nobilitare la memoria del suo maestro, mostra di essere già a queste date molto attento a testare le capacità dei suoi pupilli al fine di dare corpo ai suoi intenti celebrativi.

Il ritratto di Galileo è posto sopra la chiave di volta dell'arco d'ingresso al palazzo, senza tuttavia assumere toni trionfalistici o magniloquenti, bensì semplice, quasi dimesso, a esaltare il messaggio di dedizione e quotidiana fatica che caratterizzano la vita degli scienziati: quindi rinuncia a qualunque tono aulico o mitizzante, perché ciò che si vuol mostrare è l'atteggiamento umano di Galileo, non la sua apoteosi<sup>13</sup>. Le vesti all'antica pongono la figura in un tempo lontano, ma non al di fuori della storia, anzi, servono a sottolineare la diretta dipendenza del pensiero del ritratto dall'età antica, dalla quale Galileo trasse i principi fondanti delle proprie indagini. La mensola reggente il busto e le cornici è solo il sostrato del discorso, che lascia poi spazio a mirabili volute, nastri, festoni e riccioli a orecchio, estrosi sviluppi della base da cui sono originati. Tale vuole considerarsi il tempo in cui vissero prima Galileo e poi Viviani rispetto all'età antica: una filiazione affatto nuova e al tempo stesso diretta erede della storia precedente, di cui si mantengono le impostazioni classiche nelle misure e nel linguaggio, ma sulla quale ci si sente sostanzialmente liberi di condurre

11 K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik; die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962, pp. 29-37; C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990, pp. 230-247; M. Visonà, *Carlo Marcellini accademico "Spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Ospedaletto 1990, pp. 17-51; Ead., *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1676)*, in *Storia delle arti in Toscana: il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180; d'Alburquerque, *De l'académie de Cosme III à Rome*, cit. (vedi nota 10), pp. 92-99. Si vedano inoltre: L. Monaci, *Alcuni disegni giovanili di Giovan Battista Foggini*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, cit. (vedi nota 6), pp. 24-32. Sulle commissioni di Cosimo III agli artisti formati a Roma, in particolare a Giovan Battista Foggini: M. Bevilacqua, *Tradizione medicea e novità romane nel Barocco fiorentino*, *Appunti in margine a una monografia su Giovan Battista Foggini architetto*, "Paragone", s. 3, 55-56, 2004, pp. 139-145; R. Spinelli, *Le committenze sacre di Cosimo III de' Medici, episodi poco noti o sconosciuti (1677-1723)*, Firenze 2019.

12 *Ibidem*. Può darsi che quello in bronzo che vediamo sulla facciata sia una delle due copie che da questo furono tratte.

13 Si ricordi a questo proposito il busto di Amerigo Vespucci, eseguito tra il 1677 e il 1680, all'epoca in cui Foggini aveva la propria bottega presso la loggia Rucellai (L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia dell'arte*, I, Firenze 1972, p. 213); F.S. Balducci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1975, II, p. 374. A questi due casi si aggiungono: i busti di Vittoria della Rovere e Maria Maddalena d'Austria del 1692 oggi agli Uffizi; la serie di busti ordinata dall'umanista e scienziato Lorenzo Bellini, medico di corte dei Medici, realizzata negli anni intorno al 1700 circa. Ciascun busto raffigura il ritratto di un noto personaggio della cerchia del Bellini, compresi il committente e il Foggini stessi, e documenta come la tradizione quattrocentesca di celebrare gli uomini famosi fosse ancora fortemente viva; la serie fu in seguito completata con altre opere del Foggini per volontà di Pandolfo Pandolfini, che la ereditò nel 1704 (K. Lankheit, *Eine serie von "Uomini famosi" des florentinischen Barock*, "Pantheon", XXIX, I, 1971, pp. 22-39).

discorsi nuovi e rielaborazioni piene di vitalità, come chi fa parte di una cultura, contribuisce al suo sviluppo, e quindi la plasma, con rispetto ma anche autonomia. Ai lati del busto, prendono corpo due bassorilievi minuti e staccati, incorniciati da un articolato e ridondante sistema di volute rigonfie che li delimitano senza chiuderli, a dare la misura quasi sognata o rimembrata di ciò che rappresentano, e contribuire a un senso di rutilante e vitale realtà, con riccioli che puntano in ogni direzione e ora si espandono ora si ripiegano come i pensieri e le idee che al loro interno trovano forma.

Nella cartella sinistra (fig. 3) vediamo un uomo che, dalla prua di una nave, osserva con un cannocchiale i satelliti di Giove; «Este Duces, o si qua via est» si legge inciso in alto: si tratta di una citazione virgiliana della ricerca del ramo d'oro da parte di Enea per poter intraprendere la sua discesa nell'Ade. L'episodio, evocato con un volo pindarico apparentemente ardito, risulta invece foriero di spunti illuminanti che compongono il messaggio della decorazione. Ispirata da Apollo, la Sibilla Cumana rivela al mitico fondatore di Roma che solo svellendo il ramo «sacro a Proserpina», «che ha foglie d'oro e il gambo flessibile»<sup>14</sup>, sarà possibile accedere al regno degli inferi. Nella ricerca interviene Venere, mandando in aiuto del figlio due colombe a indicargli l'albero tra le cui fronde si cela il ramo d'oro; ma la sibilla aveva messo in guardia l'eroe ricordandogli che «quello da sé docilmente verrà alla tua mano se il fato ti elegge, altrimenti non forza ti giova a piegarlo, né duro ferro a strapparlo»<sup>15</sup>. Vana quindi ogni fatica se non assistita dall'appoggio della Fortuna, la quale governa le azioni degli uomini, non già per premiare le speranze da essi profuse, bensì secondo il volere imperscrutabile di una mente divina che compie nel mondo il proprio disegno. Similmente accadde all'opera dello scienziato Galileo, il quale, noncurante delle fatiche e delle smentite del mondo, fu l'artefice della scoperta dei satelliti di Giove<sup>16</sup>, che devotamente intitolò e dedicò alla famiglia Medici, e che il suo allievo Viviani, argutamente, qui paragona a quelle colombe, emanazione della benevolenza del fato, e ad essi quindi si appella invocando la loro guida e protezione, in quanto «duces» per volere divino.

Nella cartella alla destra del busto (fig. 4), il bassorilievo raffigura un uomo che osserva le macchie solari, un altro che segue con lo sguardo l'andamento parabolico di un colpo di cannone, una colonna spezzata: alle scoperte astronomiche si aggiungono qui le ricerche di Galileo nel campo della meccanica, con l'evocazione della realizzazione del cannocchiale, degli studi relativi al moto dei proiettili e di quelli sulla resistenza dei solidi. Come nel rilievo a lato, anche qui, incisa sulla parte alta, una citazione che nobilita ed esalta il significato letterale delle immagini recita: «In Sole, quis credat? Retectas Arte tua, Galilee, labes». I versi dell'allora cardinale Maffeo Barberini, tratti dall'ode *Adulatio*

<sup>14</sup> Virgilio, *Eneide*, VI, traduzione di E. Cetrangolo, Firenze 1988, p. 243, vv. 136-137.

<sup>15</sup> Ivi, vv. 146-148.

<sup>16</sup> In proposito si veda anche: M. Gregori, *Le tombe di Galileo e il Palazzo di Vincenzo Viviani*, in *La città degli Uffizi, i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio-Galleria degli Uffizi, 23 giugno 1982-6 giugno 1983), Firenze 1982, pp. 113-118.

*perniciosa* dedicata a Galileo Galilei nel 1620 per elogiarne le scoperte, risuonano ora come la legittimazione più accreditata degli studi dello scienziato filosofo, professata proprio dall'uomo che più tardi lo avrebbe costretto a ritrattare riguardo alla veridicità delle proprie scoperte<sup>17</sup>. Il tema della ricerca scientifica come indagine intorno alla verità delle cose, unito a quello della vista come strumento fisico ma anche simbolico per scrutare e indagare i processi che governano la vita dell'uomo, siano essi fenomeni fisici o verità trascendenti, ci trasportano idealmente proprio all'età in cui Galileo era ancora vivente e il futuro Urbano VIII scriveva i suoi *Poemata*. Il futuro pontefice di origine fiorentina si cimentava così come poeta classicheggiante, ed esaltava gli ultimi ritrovati nel campo delle scienze<sup>18</sup>. La capillare azione svolta dalla Compagnia di Gesù nella società europea del Seicento porta a un clima di entusiasmo e di grande fiducia nei mezzi dell'uomo: gli studi e la sperimentazione sono rivolte a una sempre maggiore conoscenza e consapevolezza delle meraviglie dell'universo e vengono concepiti come attività finalizzate «ad majorem Dei gloriam»; il mondo è un atto d'amore da parte di Dio rivolto all'uomo per mezzo della Creazione. Il tentativo di mantenere l'unità del sapere e dunque d'intenti tra le varie discipline, e la ricerca di un ordine ultimo che smentisse il crollo delle grandi certezze che aveva messo in crisi un intero sistema di pensiero tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo sono i punti cardine delle operazioni condotte dall'ordine gesuita così come da Galileo Galilei<sup>19</sup>. L'identità del matematico Vincenzo Viviani prende forma proprio a partire da queste due matrici: la sua dipendenza dalla lezione galileiana è l'essenza stessa di tutte le sue fatiche, mentre i rapporti coi Gesuiti ricorrono nei suoi anni di formazione, nei suoi contatti con il missionario Philippe Couplet<sup>20</sup>, e nel suo interesse per l'opera dell'Ammannati, artista convertitosi in età matura e ordinato gesuita<sup>21</sup>.

17 G. Venturi, *Memorie e lettere inedite finora o disperse di Galileo Galilei*, II, Modena 1821, pp. 81-83.

18 Sulla figura di Maffeo Barberini e il suo ruolo di intellettuale e retore del suo tempo, si veda: M. Fumaroli, *Cicéron Pape: Urbain VIII Barberini et la seconde Renaissance romaine*, in Id., *L'âge de l'éloquence*, Genova 2009, pp. 202-212.

19 Sui punti di contatto tra Galileo e i Gesuiti, sulla ricerca di un ordine dell'universo e di punti di riferimento certi all'interno della società moderna e sui fermenti e la politica culturale a opera della Compagnia di Gesù a Roma e in Europa tra il 1600 e il 1630: A. Battistini, *Galileo e i Gesuiti: miti letterari e retorica della scienza*, Milano 2000; Id., *Il molteplice e l'uno: la cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, "Intersezioni, rivista di storia delle idee", XXII, 2, 2002, pp. 189-206; A. Li Vigni, *Poeta quasi creator: estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, in *Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica*, Palermo 2005; M. Torrini, *Da Galileo a Kircher: percorsi della scienza gesuitica; Letture galileiane – Galileo e i Gesuiti*, "Galilæana. Journal of Galilean Studies", II, 2005, pp. 3-17.

20 Philippe Couplet, proveniente dalle Fiandre e appartenente all'ordine della Compagnia di Gesù, visse a lungo in Cina insieme al compagno catanese Prospero Intorcetta e concluse la propria vita a Goa, la capitale della campagna missionaria gesuitica conseguente all'opera evangelica svolta da San Francesco Saverio. Pochi anni dopo la morte del Couplet Cosimo III in persona «prese la risoluzione di mandare a Goa un sontuoso imbasamento di pietre dure per collocarvi sopra il sacro deposito del corpo dell'Apostolo dell'Indie San Francesco Saverio»: questo gioiello di oreficeria è il monumento funebre realizzato a Firenze da Foggini (Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, cit. [vedi nota 13], II, p. 467).

21 Viviani conosce e studia il trattato *Città ideale* dell'Ammannati, mai pubblicato ma di cui il Viviani trovò sul mercato una copia che acquistò per farne dono al principe Ferdinando, figlio di Cosimo III: M. Fossi, *Di un trattato di architettura di Bartolomeo Ammannati*, "Rinascimento", s. 4, LXIV, 15, 1964,

A unire le due citazioni rilevate a coronamento dei bassorilievi della facciata, ovvero quella del ramo d'oro trovato da Enea grazie all'appoggio del fato benigno e quella dell'encomio da parte di Maffeo Barberini per la scoperta delle macchie solari grazie al cannocchiale del Galilei<sup>22</sup>, ricordiamo l'accademia dei Lincei, la quale aveva acclamato la venuta di Galileo a Roma nel 1611 ascrivendolo subito tra i suoi affiliati e poi, nel 1623 aveva salutato l'ascesa al soglio di Pietro da parte del Barberini come l'inizio di un'era propizia e favorevole alle scienze. Ma soprattutto non si dimentichi della presenza a Roma proprio in quegli anni di Mathias Casimir Sarbiewski: gesuita polacco, in stretto contatto con Urbano VIII, amico di vari accademici Lincei nonché fine conoscitore dell'Eneide, al cui attento studio dedicò il trattato *De perfecta poesi*<sup>23</sup>. L'immagine del Sole ricorderà perciò la dedica a Urbano VIII che i Lincei premisero all'edizione del *Saggiatore* del 1623<sup>24</sup>, in cui si auspica che il nuovo pontefice possa «mantener favoriti gli studi co' cortesi raggi e 'l vigoroso calore della sua benigna protezione». Le parole della dedica, con la metafora del papa-sole, incarnazione di Apollo, dio della poesia, riecheggiano nella citazione posta sulla facciata di palazzo Viviani, dove però non è più chiaro se sia ancora il Barberini a elogiare Galileo per aver scoperto le macchie solari o se è a questo punto il Viviani che, rivolgendosi al maestro con sarcastico stupore, ricorda a posteriori che il papa-sole è stato smentito – in lui si sono trovate delle macchie, «quis credat?» – e che la verità ha trionfato sulle false convinzioni. In secondo luogo l'immagine del pio e magnanimo Enea incarna il mito dell'eroe che deve essere modello e fonte di ispirazione per tutti gli uomini: dotato per natura di molti strumenti, corroborato dall'esercizio nella virtù e sostenuto dalla divina provvidenza, egli giunge, secondo un ideale caro al pensiero classico soprattutto stoico, a fornire il paradigma esemplare dell'uomo che partecipa alla lotta che porta il bene a trionfare sul male, la luce sulle tenebre. Il nostro Galileo-Enea ha così adempiuto il disegno divino e con umiltà cristiana ha potuto trionfare con la sola arma della verità su tutti coloro che, sostenendo verità rivelate, sono stati smascherati: le ricerche di Galileo hanno infatti portato alla luce gli errori di giudizio, diremmo quindi le macchie, del sole-Urbano VIII. Nei bassorilievi del palazzo dei Cartelloni viene individuata e proposta una convergenza di intenti tra l'opera del Galilei e il pensiero gesuita del Seicento, permettendo agli ideatori del progetto iconografico di dare una lettura in certo modo epica della vita dello scienziato pisano e di riscattarlo da decenni di tentativi di cancellarne o sminuirne la memoria.

pp. 93-100; M. Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966, pp. 235 ss.; *La città: appunti per un trattato*, a cura di M. Fossi, Roma 1970, in particolare pp. 11-37. I contatti delle ricerche viviane con il pensiero e le opere dell'Ammannati non solo aggiungono un tassello ai pregnanti punti di contatto della Firenze di metà Seicento con quella cinquecentesca, ma gettano nuova luce sulle tangenze con il mondo gesuita e l'arte della Controriforma.

22 Li Vigni, *Poeta quasi creator*, cit. (vedi nota 19), p. 38: Galileo aveva coraggiosamente enunciato la propria sconvolgente scoperta come l'amico sincero non teme di rivelare al proprio sodale i suoi difetti.

23 Ivi, pp. 55-122.

24 G. Galilei, *Il Saggiatore*, Roma 1623.

A tali considerazioni pertinenti alla parte centrale della facciata, la sola a ospitare una decorazione a carattere figurativo, si aggiungono poi quelle riguardanti le parole dei cartelloni. Questi si sviluppano ai lati del portone e tratteggiano, con verbosa pletora, il profilo di un Galileo mitizzato e la gratitudine del suo allievo, che gli rimase sempre devoto. Con le parole dei cartelloni, i concetti individuati nei bassorilievi vengono infatti dipanati in modo ancora più chiaro, e le riflessioni del Viviani trovano ulteriore esplicazione. L'immagine eroica del protagonista virgiliano, che nel Seicento riceve una nuova legittimazione venendo riletta in continuità con la morale cristiana, vive nella figura di Galileo una fortuna del tutto inedita grazie all'ingegno di Vincenzo Viviani, il quale, dipingendo il maestro come *pius* e *magnanimus*, altro non fa che promuovere un ideale classico rendendolo attuale, declinato cioè in chiave moderna e cristiana. Galileo assomma in sé non solo le virtù dell'eroe antico, ma anche quelle dell'uomo giusto e fedele ai precetti evangelici della carità e della giustizia: nasce così un'epica moderna, erede dell'antica, in cui far identificare la società contemporanea<sup>25</sup>. Del novello Enea vengono a più riprese messe in evidenza le virtù di *pietas* e di *magnanimitas*. Il perfetto Galileo viene esaltato poiché: offrì «hæroica sane magnanimitate» i propri studi a beneficio dell'umanità; «comitante semper per tam arduum iter pietate» ha offerto un mirabile esempio di *pietas* cristiana nella vita così come nella morte; «Divinae Voluntati pius obsecundavit», fornendo così «multa singularis pietatis exempla»; e infine per aver piamente accolto i salutari soccorsi della Chiesa più volte invocati, e aver concluso i propri anni ad Arcetri, accompagnato da due sacerdoti «pietate praestantes». L'immagine dell'eroe classico in chiave cristiana recupera i valori antichi sia nella terminologia che nei contenuti, applicandoli e arricchendoli alla luce delle attività che maggiormente gli si confanno, ovvero la sperimentazione scientifica e la ricerca del vero. Galileo ha illuminato la via per la contemplazione dell'universale ordine divino, che, come enunciato nel cartiglio sotto al busto ritratto, dopo la sua dipartita terrena egli stesso avrà potuto mirare e comprendere appieno, trovandosi finalmente al cospetto di Dio. Gli strumenti e le armi con cui condurre la propria missione sono le leggi della matematica e della geometria: esse, «guida della verità verso il Cielo» costituiscono la chiave per

25 Negli stessi anni del progetto per la facciata dei Cartelloni anche il gran principe Ferdinando si fa patrono e mecenate della fortuna dell'esperienza galileiana, e negli appartamenti da lui fatti risistemare a Foggini dedica una sala alla meridiana appositamente realizzata da Vincenzo Viviani (vedi S. Barbolini, G. Garofalo, *La meridiana di Palazzo Pitti*, in *Seminario nazionale italiano di gnomonica*, XV, a cura di E. del Favero e C. Garetti, Trento 2008, pp. 35-43) e ne affida gli affreschi sulla volta ad Anton Domenico Gabbiani, che vi svolge il tema dell'eredità lasciata da Galileo in chiave allegorica con *Il Tempo esalta la conoscenza e calpesta l'Ignoranza*; si vedano in proposito, per l'iconografia galileiana: *Romanticismo storico: Firenze, la Meridiana di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto, Firenze 1974, pp. 114-116; per la descrizione del soffitto della sala e lettura dell'iconografia degli affreschi come un omaggio di Ferdinando a Galileo: *Il Gran Principe Ferdinando e Anton Domenico Gabbiani: mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Museo Villa Medicea, 18 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di R. Spinelli e M.L. Strocchi, Firenze 2003, pp. 76-80; S. Barbolini, C. Chiarelli, *La meridiana di Palazzo Pitti*, Firenze 2007.

conoscere i meccanismi che regolano il cosmo. Le norme e il linguaggio universale della geometria consentono di avvalersi di un idioma comune comprensibile a tutti, e di indagare il Creato progredendo nel viaggio di conoscenza della natura, perseguendo così quel fine, a cui ogni uomo è chiamato da Dio, di consapevolezza della bellezza della propria vita e del cosmo che lo circonda. Questa concezione dell'esistenza e della vocazione umana, che nei Cartelloni viene declinata sulla figura di Galileo che ne costituisce un mirabile modello, trova all'epoca del progetto compiuto per volere del Viviani con il supporto dei due Giovan Battista, Nelli e Foggini, trova alcuni altri importanti esempi e punti di riferimento: si pensi all'ambito della musica, l'arte che per eccellenza si avvale di un linguaggio universale come quello matematico. Il padre di Galileo, Vincenzo, operò e si distinse in questa disciplina con varie opere<sup>26</sup>. Esecutore e compositore, tra i maggiori teorici del Cinquecento in merito all'armonia, egli sostenne la purezza e nobiltà della musica monodica antica contro la contaminazione della polifonia moderna. Le sue idee, che si fondano sul recupero della teoria greca attraverso frammenti di Tolomeo e Aristotele, trovarono forma nel *Dialogo della musica antica et della moderna*, pubblicato nel 1562<sup>27</sup>, e nel *Discorso intorno alle opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* – suo maestro –, uscito nel 1589, in cui si aggiunge anche una disquisizione in merito ai sistemi di Pitagora e di Tolomeo<sup>28</sup>. L'opera di Galileo padre, fondatore di una ricerca nel campo della musica secondo i principi dell'umanesimo, che si inserisce a Firenze nel solco della secolare tradizione di cantori al liuto promossa all'interno della corte dei Medici insieme ai maggiori poeti, musicisti e artisti della Toscana, integra e conferma il significato degli studi e delle scoperte del figlio, miranti alla rifondazione di un sistema di conoscenza che permetta di pervenire, a partire dal recupero del significato profondo del pensiero antico, alla conoscenza della verità sulla quale si fonda l'universo mondo. Non secondario è poi il riferimento all'opera di Leibniz, personaggio centrale per la storia, la cultura e il pensiero europeo del Seicento, il cui contributo ha influenzato e dato corpo agli sviluppi di idee, teorie matematiche e canoni estetici che hanno caratterizzato interi decenni di storia della civiltà occidentale<sup>29</sup>. I contatti di Viviani e Leibniz sono comprovati non solo dal viaggio compiuto dal secondo a Firenze nell'inverno del 1689, durante il quale ebbe modo di conoscere l'ultimo allievo di Galileo e di

26 R. Meloncelli, ad vocem *Galilei, Vincenzio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 486-489.

27 V. Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, in *sua difesa contro Ioseffo Zerlino*, Firenze 1602.

28 V. Galilei, *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importanti particolari attenenti alla musica*, Firenze 1589.

29 H. Barth, *Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz*, in *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern 1956, pp. 413-434; R. Assunto, *Un filosofo nelle capitali d'Europa: la filosofia di Leibniz tra Barocco e Rococò*, "Storia dell'arte", I, 4, 1969, pp. 296-337; L. Amoroso, *Ratio & æsthtica: la nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Pisa 2000; G. Deleuze, *La piega: Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Torino 2004; C. Tommasi, *La ragione prudente: pace e riordino dell'Europa moderna nel pensiero di Leibniz*, Bologna 2006.

apprezzarne gli studi<sup>30</sup>, ma anche dallo scambio epistolare che i due intrattennero successivamente e dal celebre caso della disputa lanciata nel 1692 da Viviani con il suo *Ænigma geometricum* a proposito della “finestra” che a lui deve il nome<sup>31</sup>. La stima intercorsa tra i due non impedì che le rispettive posizioni in materia d’indagine matematica emergessero in tutto il loro fragoroso contrasto, portando allo smacco che Viviani dovette subire pubblicamente quando Leibniz risolse il problema di quel *D. Pio Lisci Pusillo Geometra*<sup>32</sup> lo stesso giorno in cui ne ebbe notizia e ne pubblicò diverse soluzioni sugli Atti di Lipsia avvalendosi del metodo fondato sul calcolo differenziale. Questo episodio dà prova della profonda e sostanziale differenza di vedute tra l’apertura di una nuova frontiera della ricerca matematica sostenuta dal filosofo e matematico tedesco e la strenua difesa a opera del Viviani della concezione galileiana e della tradizione euclidea, fautrici del ricorso alla geometria anziché dell’algebra per la soluzione di problemi matematici. Al di là delle profonde divergenze di vedute, soffermiamoci ora sul pensiero di Leibniz circa l’ordine universale esistente e la ricerca da parte dell’uomo dei principi che stanno alla base di questo. Se Vincenzo Galilei aveva rivolto alla musica tutti i propri sforzi per la difesa della misura e l’armonia antica, Leibniz si avvale più volte della metafora musicale intuendo in questa disciplina artistica il potenziale, più evidente che in qualunque altra attività umana, di poter rintracciare e ricreare l’armonia nel mondo e sviscerarne le leggi che ne permettono la sussistenza pur nell’infinita varietà degli esseri e delle cose<sup>33</sup>. Fonte primaria per la formazione e il pensiero del giovane Leibniz era stato il trattato *Del bene* di Sforza Pallavicino<sup>34</sup> uscito a Roma nel 1644, in cui l’armonia viene descritta come compensazione delle diversità nella riconduzione a una superiore unità. Da ciò il gesuita deduce la possibilità da parte dell’uomo di conseguire il bene, la cui manifestazione sensibile sta nel piacere, che a sua volta è dato dalla mescolanza dei contrari: piacere e virtù, etica ed estetica, si trovano dunque utilmente congiunti nel diletto. Tale è infatti considerata la fruizione artistica, che orienta l’uomo al bene e rende manifesta in modo sensibile l’armonia che regna nel cosmo. A partire da tali pensieri,

30 E.J. Aiton, *Leibniz*, a cura di M. Mugnai, traduzione di G. Pacini Mugnai, Milano 1991, pp. 193-194; M. Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Torino 2001, pp. 14-15; Id., *Leibniz: vita di un genio tra logica, matematica e filosofia*, “Le scienze. I grandi della scienza”, V, 29, novembre 2002, pp. 16-17.

31 La sfida consisteva nel trovare l’arte di forare una volta emisferica con quattro finestre in modo che la parte restante della volta fosse assolutamente quadrabile; si vedano: C.S. Roero, *Leibniz and the Temple of Viviani: Leibniz’s Prompt Reply to the Challenge and the Ripercussions in the Field of Mathematics*, “Annals of Science: the History of Science and Technology from the Thirteenth Century”, XLVII, 5, settembre 1990, pp. 423-443; Ead., *L’Ænigma Geometricum Florentinum: la celebre sfida di Viviani ai più famosi matematici dell’epoca*, in *Il rimembrar delle passate cose*, cit. (vedi nota 3), pp. 97-127.

32 Questo lo pseudonimo che il Viviani scelse per sé come autore dell’*Ænigma*: si tratta dell’anagramma dell’epiteto con cui egli amava presentarsi, *Postremo Galilei Discipulo*.

33 Illuminanti a riguardo gli studi: A. Luppi, *Lo specchio dell’armonia universale: Estetica e musica in Leibniz*, Milano 1989; G. Tomasi, *La bellezza e la fabbrica del mondo: Estetica e Metafisica in G.W. Leibniz*, Pisa 2002; G. Erle, *Leibniz, Lully e la Teodicea: forme etiche dell’armonia musicale*, Padova 2005; più in generale: R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna 2012.

34 Sforza Pallavicino entrò nella Compagnia di Gesù nel 1637 e fu creato cardinale vent’anni dopo.

Leibniz analizza la capacità di ridurre a unità la molteplicità<sup>35</sup>, che è propria delle arti, le quali, applicando un principio di carattere matematico, sono in grado di rendere manifesta la natura della realtà. Ruolo principe tra le arti è ricoperto dalla musica, l'esecuzione e l'ascolto della quale altro non sono che un inconsapevole contare. Leibniz considera infatti la musica quella che meglio di ogni altra esprime la perfezione del mondo e la sua armonia. L'esercizio dell'attività artistica e la contemplazione delle sue creazioni danno piacere, il quale scaturisce proprio da quella «diversitas identitate compensata» che è una delle supreme verità nell'ordine metafisico. Siffatto piacere è inoltre intimamente connesso al concetto di felicità, ed entrambi trovano giustificazione solo nel contesto dell'armonia universale. Lo spirito umano – *mens* in Leibniz – che prova questo piacere giunge così a sperimentare in vita una sorta di anticipazione terrena della «beatitudo» celeste<sup>36</sup>: non allora fastosa retorica, ma pensieri profondi e veri quelli di Viviani, che presentando il busto del maestro nella facciata del suo palazzo, lo descrive come «quem Astra, Mare, ac Terras complexum mente profunda Credibile in solo cernere cuncta Deo». Aggiungasi infine che la felicità degli esseri spirituali è per Leibniz il principale scopo di Dio, Supremo Architetto e Volontà Creatrice, sommamente giusto e mosso da Amore: ecco che la giustizia divina viene suscitata dalla Sua saggezza e bontà, e a tale modello dovrà conformarsi l'attività umana per prepararsi a godere della salvezza eterna donata in grazia da Dio a tutti<sup>37</sup>. L'arte, prime fra tutte l'architettura e la musica<sup>38</sup>, è dunque vocata a fornire esempi e linfa nuova a questi pensieri. A Firenze, nel palazzo dei Cartelloni, Viviani e Foggini si preoccupano di rendere onore a un uomo che ha fatto della propria vita lo strumento per indagare e far conoscere l'armonia universale della quale siamo parte.

Il contrasto, eppure fondamentale, tra il modello classico e quello di Leibniz, si risolse in una sostanziale comunione di vedute riguardo al fine ultimo dell'agire umano, ovvero l'individuazione della mente primigenia e universale che scandisce le vicende del mondo come un meccanismo la cui complessità trova infine una propria logica e porta al perfetto funzionamento delle cose. Il fatto che Viviani, appena l'anno dopo essere stato smentito sulla validità del proprio metodo dalla risposta di Leibniz, abbia dato corpo al proprio progetto di celebrare il maestro definendolo proprio come

35 In proposito si veda anche *Unità e molteplicità nel pensiero filosofico e scientifico di Leibniz*, atti del simposio internazionale (Roma, 3-5 ottobre 1996), a cura di A. Lamarra e R. Palaia, Firenze 2000.

36 Sulle posizioni di Leibniz a riguardo si rimanda a: V. Mathieu, *La conciliazione di ragione e fede punto culminante della riflessione leibniziana*, in G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea: sulla bontà di Dio, sulla libertà dell'uomo, sull'origine del male*, a cura di V. Mathieu, Milano 1994, pp. 5-69.

37 Si veda in proposito: G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male*, a cura di S. Cariatì, Milano 2005.

38 L'idea di architettura e musica come linguaggi artistici privilegiati per la ricerca e l'espressione di verità supreme in quanto vie di comunicazione non legate a parole e immagini è oggetto di recenti e specifici studi, ai quali rimando: I. Xenakis, *Musica e architettura*, Milano 2003; G. Giannone, *Architettura e musica: questioni di composizione*, Palermo 2010.

colui che ha aperto la strada alla conoscenza del mondo che infine conduce a quella di Dio suona allora come una laconica risposta al filosofo di Hannover, attraverso la quale affermare ancora una volta la solidità e validità del metodo classico contro le moderne teorie con cui si pretendeva di soppiantare secoli di studi e indagini.

Nella «fatidica» via dell'Amore, dove il *Postremo Galilei Discipulo* ha modo di ideare in completa libertà e autonomia il proprio progetto di celebrazione del grande maestro, prende forma un ambizioso progetto: creare una nuova mitologia che irrobustisca la rifondazione di una società improntata sui principi dell'Umanesimo a partire dalla figura di Galileo, nel quale effettivamente si era compiuto un mirabile sincretismo che aveva visto riuniti in un solo uomo tutti i valori della verità cristiana, della sete di conoscenza e del desiderio di restare figli degni e memori del proprio passato.

Un altro episodio di rilievo nella prima attività fiorentina di Giovan Battista Foggini si colloca ancora una volta nell'ambito dello stretto legame con la figura del Viviani: si tratta di palazzo Viviani della Robbia a Firenze in via Tornabuoni, dietro palazzo Strozzi, all'angolo di via della Spada<sup>39</sup>. L'idea della commissione a Foggini e l'elaborazione del progetto procedono in stretta continuità temporale con l'ultimazione della decorazione della facciata dei Cartelloni, che, cominciata intorno alla metà degli anni Novanta, trovò la propria conclusione solo con l'inizio del nuovo secolo. Già nel 1692, infatti il senatore Donato di Luigi Viviani della Robbia<sup>40</sup> aveva acquistato un gruppo di case con l'intento, ancora nel 1699 soltanto dichiarato, di unificarle e inglobarle in un nuovo e unitario palazzo<sup>41</sup>. La soluzione ideata dal Foggini – per la quale si conosce al momento soltanto un disegno con il progetto della decorazione del

39 R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Ospedaletto 2003, pp. 133-143.

40 Non è stato possibile per chi scrive ricostruire il tipo di parentela intercorsa tra Vincenzo Viviani e l'auditore di Cosimo III Donato Viviani; notizie a proposito del comune casato in G.M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze divisa in quattro parti*, I, Napoli 1754, p. 109; D. Tiribilli Giuliani, L. Passerini, *Sommario storico delle famiglie celebri Toscane*, III, Firenze 1862-1868, pp. 252-254: «Donato celebre giureconsulto ed avvocato del Collegio dei Nobili, fioriva nel 1670. Vincenzio, insigne matematico del secolo XVII, coi generosi doni di Luigi XIV, Re di Francia, edificò il Palazzo detto dei Cartelloni posto in Firenze Via S. Antonino. Egli fu discepolo e Ammiratore di Galileo, di cui fece porre il busto sopra la porta di detto suo palazzo, e nelle due lunghe cartelle di plastica che ricorrono nella facciata ne fece scolpire l'elogio. Questa gloriosa stirpe [...] nell'anno 1645 per morte di Lorenzo della Robbia Vescovo di Fiesole ultimo di sua famiglia, divenne erede dei beni e del nome dei signori della Robbia; laonde traendo la famiglia Viviani assunse fin d'allora il duplice casato di Viviani della Robbia [...]».

41 Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, cit. (vedi nota 11), pp. 253-254. Sul contesto dell'architettura a Firenze nel XVII secolo, si rimanda a: M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana, opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 11-39; A. Rinaldi, *Firenze e Roma alle soglie del barocco. Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in *Bernini e la Toscana, da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, a cura di O. Brunetti, S.C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002, pp. 3-20; A. Rinaldi, *I dilemmi dell'architettura fiorentina tra Pietro da Cortona e Galileo*, in *Firenze milleseicentoquaranta, arti, lettere, musica, scienze*, a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia 2010, pp. 89-115.

salone<sup>42</sup>, poi molto modificato nel suo esito finale – costituisce un modello esemplare dell'idea di architettura che il nostro si era formato a Roma e aveva certo assimilato anche a Firenze, nelle sue frequentazioni con Giovan Battista Nelli. Lo studio delle architetture antiche e moderne da parte di Foggini non appare dettato dall'esigenza di un rigore scientifico e dell'esattezza delle citazioni, ma piuttosto configurato secondo una manipolazione del linguaggio classico, il quale fornisce gli strumenti e le griglie d'impaginazione per una libera interpretazione dello spazio e del discorso figurativo affinché questi siano funzionali agli obiettivi prefissi. Il prospetto della facciata si sviluppa su due fronti, con nove finestre che si affacciano su via Tornabuoni e sei su via della Spada. Si parte con un basamento di bozze rustiche di pietra, ideale omaggio alla fiorentinità: si pensi a palazzo Medici in via Larga, la cui facciata lo stesso Foggini aveva recentemente finito di ampliare con filologico rispetto dell'architettura di Michelozzo<sup>43</sup>, ma anche a palazzo Strozzi<sup>44</sup>, rispetto al quale il magistrato Viviani, con ossequio ma anche una certa audacia, decise di porre il proprio in stretto rapporto, con una testata d'angolo che fronteggia l'altra. Nelle rimanenti parti il discorso acquisisce più ampio respiro; al di sopra del piano terra, la facciata si sviluppa su tre ordini di finestre, poste su un piano leggermente arretrato rispetto a quello del rimanente prospetto, in modo da sottolineare lo sviluppo "a griglia" dato dall'incrocio delle paraste e delle cornici, tra le quali le aperture risultano quindi inserite. In questo impianto fortemente normalizzante acquistano risalto la doppia parasta d'angolo – dove oltretutto venne posto lo stemma di famiglia, in marmo (fig. 5) –, e il motivo centrale di facciata dato dalla sequenza verticale del portone centrale, della terrazza e della finestra, queste ultime coronate da un motivo a timpano, spezzato e curvo<sup>45</sup> (fig. 6). L'indubbia attenzione rivolta dall'architetto agli esempi di architettura privata fiorentina precedenti, non preclude la possibilità di rintracciare anche rimandi ulteriori, memori certo degli anni trascorsi a Roma dal Foggini e dei suoi studi «sopra l'antiche e moderne architetture»<sup>46</sup>. L'artista principe del Rinascimento e interprete della lezione antica, Raffaello, potrebbe essere il modello privilegiato a cui Foggini

42 Il disegno di Giovan Battista Foggini con lo *Studio per il salone di palazzo Viviani della Robbia* è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze è stato riconosciuto e analizzato in *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1977), a cura di L. Monaci, Firenze 1977, pp. 62-63, nota 46.

43 F. Büttner, «*All'usanza moderna ridotto*»: *gli interventi dei Riccardi*, traduzione di E. Pratesi, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 156-158, 162-163.

44 *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze, 3-6 luglio 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991; *Palazzo Strozzi: cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze 2005; *Palazzo Strozzi: una storia di pietra*, a cura di J.M. Bradburne, Firenze 2012.

45 Oltre ai riferimenti a palazzo Strozzi di Giuliano da Sangallo e a palazzo Medici Riccardi di Michelozzo si pensi alla soluzione ideata dal Buontalenti per la facciata del Casino Mediceo di San Marco, che influenza anche il Foggini nel coevo progetto per il Granaio di Cosimo III in piazza San Frediano.

46 Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, cit. (vedi nota 13), II, p. 462.

guardò nei propri studi romani<sup>47</sup>. In palazzo Viviani della Robbia, l'ampio spazio occupato dalle arcate dell'ordine al piano terreno imponeva una distanza eccessiva tra le finestre ai piani superiori: al fine di restringere la campata, Foggini articola la troppo ampia superficie muraria compresa tra le paraste del piano nobile e del secondo con un'incorniciatura a incasso. L'artista offre quindi una soluzione elegante, ma non priva di precedenti. L'escamotage adottato è infatti frutto della lezione romana. Nei palazzi di Jacopo da Brescia, Alberini Cicciaporci e Branconio dell'Aquila<sup>48</sup> Raffaello utilizza, rispettivamente: fasci di paraste architravate; una cornice che delimita riquadri in cui la parete è leggermente incassata e sorretta da paraste prive di capitelli e un toro per base; cornici delle finestre entro l'edicola con piedistalli e parapetti. Si tratta di variazioni sul tema del "riempimento" dello spazio di facciata che Foggini fa proprie. Il disinvolto atteggiamento dell'urbinate nell'impiego dell'ordine, che rivela il valore non strutturale attribuito allo stesso, gli permette di elaborare soluzioni dagli esiti inediti rispetto ai modelli classici, che egli declina liberamente e con flessibilità rispetto ai canoni vitruviani. Foggini va ancora oltre e, a partire dall'interpretazione raffaellesca, riduce l'ordine a nudo scheletro: paraste, cornici e architravi si fondono insieme riducendosi a liscia superficie intonacata che emerge dal piano e lasciando come unico ricordo di sé i tori, peraltro solo all'imposta del piano nobile. Il risultato finale, apparentemente semplice, presenta quindi un altissimo livello di progettazione che permette di approdare a una proposta del tutto nuova e al tempo stesso figlia dell'antico e dell'arte umanistica tutta. Pure l'idea, nel piano nobile, delle finestre a edicola, chiuse entro una cornice rientrata, è la stessa che troviamo nei palazzi da Brescia, Alberini e Branconio – in quest'ultimo caso però invertendo la sequenza, con cornice contenuta da edicola – mentre la soluzione angolare richiama la tradizione fiorentina, alla quale lo stesso Raffaello aveva dovuto adeguarsi nel progetto per palazzo Pandolfini, trovando nel trattamento a bugnato il giusto compromesso per veicolare a Firenze il proprio estro nel plasmare il linguaggio classico<sup>49</sup>. Sposando la lettura di

47 S. Ray, *Raffaello architetto, linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, con prefazione di B. Zevi, Bari 1974; G. Becatti, *Il classico in Raffaello, Problemi attuali di scienza e di cultura*, quaderno n. 132, relazione dell'8 marzo 1969, Roma 1969; G. Morolli, *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze 1984; *Raffaello a Roma*, Roma 1983; *Roma e lo stile classico di Raffaello (1515-1527)*, a cura di K. Oberhuber e A. Gnann, Milano 1999; *Raffaello: da Firenze a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006), a cura di A. Coliva, Milano 2006; M.G. Bernardini, M. Bussagli, *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Milano 2011; M. Dezzi Bardeschi, *Archeologismo e neoumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, cit. (vedi nota 6), pp. 245-267.

48 Per la storia, la genesi e l'analisi stilistica e architettonica dei palazzi si vedano: *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 159-164, 171-216; P.N. Pagliara, *Palazzo Branconio dell'Aquila*, "Controsazio: mensile di architettura e urbanistica", V, 5, novembre 1973, pp. 68-92; le schede in Ray, *Raffaello architetto*, cit. (vedi nota 47), pp. 191-200, 201-206, 243-247.

49 *Raffaello architetto*, cit. (vedi nota 48), pp. 189-196; P. Ruschi, *Vicende costruttive del palazzo*

Gabriele Morolli<sup>50</sup>, l'apporto dell'opera di Raffaello nella cultura romana e fiorentina dell'epoca prefigura quella stessa missione che Giovan Battista Foggini, duecento anni più tardi, fu chiamato a compiere secondo l'idea di un Umanesimo da salvare, di cui Cosimo III fu promotore e il Viviani sostenitore<sup>51</sup>. Era stata precisa intenzione dichiarata dal granduca che i suoi giovani artisti andassero a Roma per poi attuare a Firenze i principi dell'arte dando così vita a una nuova e vivace stagione umanistica. Foggini, come un nuovo Raffaello per Firenze, nei suoi progetti propone uno stile che coniuga con abilità l'idea astratta dei costrutti classici con la praticità di un ordine divenuto ormai funzione. Quello che rimane delle fastose facciate raffaellesche nella facciata Viviani della Robbia è un'intelaiatura asciutta ma non fredda, movimentata dal gioco di luce ordito intorno alle finestre, in cui la scansione di diversi piani di profondità modula la ricezione dei raggi solari e attenua il rigore dell'impianto.

La pertinenza della decorazione interna al progetto fogginiiano riguarda la decorazione a stucco del salone principale e dello scalone. Lo scalone rappresenta un punto di passaggio non solo fisico, ma anche di accompagnamento allo scarto tra il fuori e il dentro, in cui prosegue il rigore progettuale del prospetto esterno, con un parato architettonico sobrio giocato solo sul contrasto tra intonaco e pietra serena. Sul pianerottolo sono due porte fortemente aggettanti con coronamento mistilineo, mentre al piano nobile troviamo l'ingresso al salone. Il discorso architettonico che qui viene compiuto fa leva su un approccio in apparenza lontano da quello che si dipana in facciata. I toni sono più morbidi e rotondi, le linee si concedono divagazioni rispetto alla partitura normalizzante delle specchiature e delle cartelle, gli stucchi infine vivificano l'insieme con presenze che danno significato all'intero testo. L'ambiente originario occupava gli affacci mediani sulla strada e sul cortile interno, ma quello che vediamo oggi – ridotto di un terzo – riceve solo la luce dalle aperture centrali del cortile, poiché costituisce il risultato di un intervento ottocentesco che ha portato all'innalzamento di un tramezzo che corre parallelo alla parete su via Tornabuoni. L'impianto originale consisteva in due pareti laterali ciascuna con tre porte intervallate da due larghi pilastri. Questi ripartiscono le pareti laterali e proseguono fino al cornicione, sul quale si impostano due bande che suddividono la volta in tre fasce uguali. I coronamenti delle porte laterali presentano un timpano aperto che ricorda, insieme all'idea della valva di conchiglia posta al centro, certe soluzioni buontalenti-

*Pandolfini nell'arco del Cinquecento*, in *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984), a cura di A. Calvani, Firenze 1984, pp. 26-49.

<sup>50</sup> G. Morolli, *Firenze 1495-1527: un classicismo mancato*, in Ivi, pp. 119-139, in particolare pp. 119, 123-124.

<sup>51</sup> Per riferimenti puntuali sul ruolo di Vincenzo Viviani nella vicenda della creazione dell'accademia di Cosimo III a Roma, si rimanda alla tesi di laurea magistrale dell'autore, *Giovan Battista Foggini per i Viviani: pensieri e forme umanistiche per Firenze*, della quale il presente articolo costituisce un estratto.

ne<sup>52</sup>. Le due porte centrali, delle quali una è quella da cui si accede provenendo dallo scalone, sono invece sormontate da una cornice data da due volute ai lati che vanno a reggere un motivo a serliana che racchiude un occhio in cui a sua volta è inserito un busto all'antica. Nella parte bassa di ciascun pilastro, su una elegante mensola è stata posta una copia in stucco di una scultura antica appartenente alle collezioni medicee. I soggetti scelti evocano il mito del giudizio di Paride; vediamo quest'ultimo sul lato sinistro della parete d'ingresso, la dea *Venere* di fronte a lui sulla parete opposta, *Ermes* – in origine accanto a lei – ora sulla parete di tamponamento insieme a un *Fauno musico* sulla destra. *Paride* offre con la mano destra quello che doveva essere il pomo d'oro di Eris, con cui essa aveva provocato la discordia nel convito celeste in occasione delle nozze tra Peleo e Teti disponendo che fosse assegnato alla più bella. Mercurio, incaricato di scegliere un arbitro che decidesse a chi spettasse il primato tra le tre contendenti Era, Atena e Afrodite, le aveva condotte dal principe troiano figlio di Priamo e di Ecuba, considerato il più avvenente tra tutti i mortali. Il premio andrà ad Afrodite, anche grazie alla promessa che essa fa al principe pastore di ottenere l'amore di Elena, la donna più bella del mondo<sup>53</sup>. Incuriosisce la presenza del *Satiro danzante e musico*, che non rientra nella versione canonica del mito, ma che, oltre a essere chiaramente un omaggio alle collezioni medicee e ai loro preziosi pezzi antichi, difficilmente sarà stato scelto senza un ruolo preciso rispetto alla narrazione svolta. Tra le numerose versioni del mito, esiste una reinterpretazione dell'episodio nella commedia *Dionisalèxandros*<sup>54</sup> di Cratino<sup>55</sup>, del 430 a.C. circa. Qui, il dio Dioniso si sostituisce a Paride, carpandogli il pomo e dandolo ad Afrodite; poi, si reca a Sparta a rapire Elena per farla sua. Intanto Menelao si adira e, credendo di aver subito l'affronto dal vero Paride, raduna l'esercito acheo per partire alla volta di Troia; alla fine Paride riesce a conquistare la regina spartana e a cacciare il dio fuggiasco, che si rifugia presso un coro di satiri. Ecco che la figura del satiro acquisisce un ruolo davvero significativo nel complesso delle figure che costituiscono la parte terrena della narrazione. In origine le sculture del *Satiro* e di *Mercurio* si fronteggiavano, così come fanno ancora oggi quelle di *Paride* e *Venere*. *Mercurio* viene rappresentato con il

52 A. Fara, *Bernardo Buontalenti: l'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988, pp. 157-165, 174-176, 210-226; Id., *Bernardo Buontalenti*, Milano 1955, pp. 96-117, 236-243, 255-262; M. Fagiolo, *Introduzione alla "toscanità" di Bernini (e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti)*, in *Bernini e la Toscana*, cit. (vedi nota 41), pp. IX-LIX.

53 L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica: dei, eroi, feste*, Milano 1997, pp. 217-219, 257-258, 260-262, 538-540.

54 M. Cervelli, *Questioni critiche sul Dionisalessandro di Cratino*, Napoli 1950; A. Giuliani, *Riflessi storiografici dell'opposizione a Pericle allo scoppio della guerra del Peloponneso*, in *Fazioni e congiure del mondo antico*, a cura di M. Sordi, Milano 1999, pp. 31-32; Aristofane, *Le Nuvole*, a cura di A. Grilli, Milano 2010.

55 *La commedia classica: Epicarmo, Cratino, Cratete, Ferecrate, Eupoli, Aristofane, Sofocle, Euripide, Eroda, Menandro, Plauto, Terenzio*, a cura di B. Marzullo, Firenze 1955; Id., *Annotazioni critiche a Cratino*, Köln 1959.

caduceo, lo scettro che egli esibiva per dirimere le liti, costituendo la manifestazione tangibile dell'equilibrio e qualificando quindi il dio come paciere: siamo di fronte a un monito, che mette in guardia dalla sfrenatezza degli atti irrazionali propri della sfera dionisiaca, che minaccia l'armonia e la pace del cosmo e mina la tensione dell'uomo al bene. Oggi le due statue si trovano l'una a fianco dell'altra, sulla parete posticcia: anche in questa nuova soluzione esse si presentano al visitatore come il bivio tra il controllo e la misura da un lato e l'eccesso e l'incontinenza dall'altro; Paride opta per la prima via e premia Venere, perseguendo l'ideale della bellezza, che racchiude in sé anche i valori di verità e di giustizia. In tali termini è dunque presentata la sfida che sottende la ricerca del bello, tema centrale della parte bassa della decorazione, alla quale pertengono le pulsioni e le aspirazioni che riguardano il trascorrere nel mondo. Sentiamo tali pensieri molto vicini a quelli sviluppati nella facciata dei Cartelloni: una vita terrena vissuta nel sogno di un'anticipazione della beatitudine celeste, cui pervenire attraverso la sperimentazione del piacere che si origina dalla conoscenza delle cose e quindi della giustizia e della perfetta armonia che è in Dio. È ancora il pensiero di Leibniz giovane che deve aver colpito la fantasia e le menti di Viviani e poi di Foggini, il quale, qui in autonomia rispetto all'allievo di Galileo, formula un progetto complesso e del tutto originale, che mostra un'assimilazione sorprendente delle idee da cui era stato toccato<sup>56</sup>. Partito dalla base, appena commentata, il discorso prosegue con la decorazione a stucco dei sovrapporta, nei quali i ritratti di *Augusto*<sup>57</sup> e di *Agrippa*<sup>58</sup> sovrastano con toni austeri i temi svolti intorno a loro: l'antico è dunque di nuovo il punto di partenza, per essere ancora declinato nell'ottica di un pensiero moderno che però si avvale sempre del linguaggio classico. I due grandi personaggi dell'antichità si presentano a chi entri nel salone come illustri esempi della umana condiscendenza al disegno divino. Svetonio ci viene in aiuto con il *De vita cæsarum*, dove racconta dei presagi che sin da prima della sua nascita avevano rivelato la futura grandezza e la costante fortuna a cui il *Divus Augustus* sarebbe stato innalzato<sup>59</sup>. Ultimo di tali moniti, che riteniamo rientri nel discorso del salone, è quello in cui Augusto accetta di ricevere le previsioni dall'astrologo Teogene, dopo essersi fatto a lungo pregare dall'amico Agrippa: Augusto acconsentì, Teogene allora si alzò dal proprio seggio e lo adorò<sup>60</sup>. Questo l'episodio cui ci sembra si sia voluto alludere,

<sup>56</sup> Aiton, *Leibniz*, cit. (vedi nota 30), pp. 348-354; Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, cit. (vedi nota 30), pp. 205-219.

<sup>57</sup> *Die Bildnisse des Augustus; Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, a cura di K. Vierneisel e P. Zanker, München 1979, pp. 92-93; A.K. Massner, *Bildnisangleichung: Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.)*, in W.H. Gross, *Das Römische Herrscherbild*, IV, Berlin 1982, tavola 16a.

<sup>58</sup> I. Romeo, *Ingenuus leo: l'immagine di Agrippa*, Roma 1998, pp. 47-60.

<sup>59</sup> Svetonio, *De vita Cæsarum, Divus Augustus*, libro II, cap. 94; si veda Svetonio, *Le vite dei Cesari*, a cura di P. Ramondetti, traduzione di I. Lana, volume I, libri I-III, Torino 2008, pp. 556-567.

<sup>60</sup> Ivi, p. 567: «*In secessu Apolloniæ Theogenis mathematici pergulam comite Agrippa ascenderit; cum*

dando un riferimento alto ai concetti che prendono forma nel salone: oltre alla fortunata sorte dei due personaggi, infatti, troviamo riferimenti alla loro amicizia e al rimettersi al volere segnato da un destino che poi, nella parte superiore della decorazione, vedremo esser dettato dalla divina Provvidenza. Seguire i consigli dell'amico e assecondare il disegno di Dio è quindi ciò che si chiede all'uomo durante il suo trascorrere nel mondo. Il protendersi verso il bello armonioso – di cui parla il gruppo delle quattro statue – comporta necessariamente l'adeguarsi a criteri di verità che conducano alla conoscenza delle cose: ecco allora che tre putti alzano un tendaggio, immaginato e concretatosi nello stucco intorno al secondo livello delle finestre che affacciano sul cortile e che gettano luce da sopra il balconcino in ferro battuto che corre lungo uno dei lati corti del salone. All'idea dei putti reggi tenda, vista a Roma, Foggini era già ricorso nel cortile e nella Biblioteca Riccardiana di palazzo Medici per il marchese Riccardi<sup>61</sup> e più tardi sulla volta del santuario servita di Montesenario<sup>62</sup>; viene replicata in questo salone in maniera funzionale all'intera decorazione plastica e pittorica. La luce che penetra dalle aperture, e che verifica tutti i concetti che ivi si compiono, è infatti introdotta dalla tenera reazione di questi fanciullini; la luce, quel miracolo che è l'illuminazione di Dio sulla verità del mondo, permette che si comprendano tutti i concetti che la decorazione architettonica, scultorea e pittorica esprime. Affiorano alla mente le riflessioni condotte da Gabriele Tomasi a proposito delle concezioni estetica e metafisica del pensiero leibniziano, laddove gli intenti conciliatori del pensatore tedesco trovano un appoggio concreto nella sua ferma convinzione che Dio ci abbia creati per essere felici traendo piacere dal vivere in quello che è il migliore dei mondi possibili<sup>63</sup>. Nella complessità, la contraddizione e l'infinita varietà da cui siamo circondati, ciò a cui siamo chiamati è l'individuazione della bellezza per mezzo delle leggi geometrico-architettoniche con cui Dio ha dato origine al creato e delle cui chiavi conoscitive ha fatto dono a noi uomini, in modo che potessimo conoscerlo e prendercene cura. Oltre a questo, Leibniz individua nella luce la grazia emanata da Dio, attraverso la quale scoprire le bellezze del mondo: Dio stesso è infatti fonte della luce, intesa in senso prettamente fisico e non metaforico o spirituale, come

*Agrippæ, qui prior consulebat, magna et pæne incredibilia prædicerentur, reticere ipse genituram suam nec velle edere perseverabat, metu ac pudore ne minor inveniretur. Qua tamen post multas adhortationes vix et cunctanter edita exilivit Theogenes adoravitque eum*»; «Durante il suo ritiro ad Apollonia, era salito in compagnia di Agrippa all'osservatorio dell'astrologo Teogene; poiché ad Agrippa, che per primo consultava (Teogene), veniva predetta una sorte grande e quasi incredibile, egli per parte sua si ostinava a tacere e a non voler rivelare le coordinate della sua nascita, per paura e vergogna che lo si scoprisse destinato a cose meno grandi. Quando, tuttavia, dopo molti incoraggiamenti, le ebbe rivelate con riluttanza e tentennamenti, Teogene balzò su (dalla sedia) e lo adorò».

61 Büttner, «*All'usanza moderna ridotto*», cit. (vedi nota 43), pp. 150-168 e 130-139; *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi: Rinascimento e barocco*, a cura di C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 105-129; Spinelli, *Giovan Battista Foggini*, cit. (vedi nota 39), pp. 45-55.

62 Ivi, pp. 281-288.

63 Tomasi, *La bellezza e la fabbrica del mondo*, cit. (vedi nota 33), pp. 27-51.

l'elemento che porta gli oggetti ad apparire e manifestarsi nella propria natura<sup>64</sup>: la luce è rivelatrice della verità e della bellezza delle cose.

Negli affreschi della volta, pensieri e forme pervengono infine alla sorgente che giustifica tutte le azioni svolte in basso. Il soffitto è suddiviso da due fasce continue che corrono nel senso della larghezza da parte a parte, originandosi e terminando laddove i larghi pilastri delle pareti si concludono con l'architrave e tripartiscono lo spazio. Qui, entro eleganti cornici in stucco bianco, prendono vita tre scene affrescate da Atanasio Bimbacci<sup>65</sup>, compagno di studi a Roma del Foggini<sup>66</sup>. In quella che doveva essere la prima delle tre cartelle da osservare voltandosi a destra una volta entrati nel salone, vediamo, ma oggi visibile solo salendo al piano superiore, *Il Tempo trasmette agli uomini e compie nel mondo gli effetti cagionati dalle stelle mentre l'Astrologia misura i cieli e i loro moti*<sup>67</sup> (fig. 7). Il *Tempo*, un uomo vecchio e alato<sup>68</sup>, secondo il detto *Volat irreparabile tempus*<sup>68</sup>, sta seduto su una grande nuvola, e, mentre con la mano destra si tiene il capo, lo sguardo è rivolto verso destra e l'altra mano sta appoggiata nel solco dell'orbita che viene segnata sul «globo celeste» dalla figura femminile in piedi a destra. Questa, giovane e robusta, sarà l'*Astrologia*, immaginata a descrivere i moti di stelle e pianeti con una falce anziché con il compasso, mentre ai suoi piedi giace un correggiato, attrezzo costituito da due bastoni legati tra loro da una striscia di cuoio utilizzato per la battitura del grano. Questi strumenti agresti, insieme alla posa e alle forme della figura, la connotano secondo caratteri un po' grevi e la riportano, dall'alto dei cieli, dove si collocano le stelle e i pianeti che essa indaga, alla bassezza e alla concretezza della terra, dove i disegni celesti trovano effettivo compimento. Ecco spiegata allora la ghirlanda che la incorona, fatta di foglie di quercia che rappresentano la

64 Ivi, pp. 31-32.

65 Nell'*Autobiografia di Atanasio Bimbacci pittore fiorentino*, "Giornale di erudizione artistica", IV, 4, aprile 1875, a cura di A. Rossi, Perugia 1875, pp. 97-101, si legge: «Ò dipinto la sala del S. Priore Viviani, e ci è solo tre spazzi nella Volta». Su Atanasio Bimbacci si vedano: M. Lenzini Moriondo, ad vocem *Atanasio Bimbacci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 478-479; G. Boretti, *La "Cappella del Bimbacci" in San Giuseppe*, Firenze 1975; P. Pacini, *Uffizi "vaganti": un'allegoria del Bimbacci da recuperare*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 413-418; cenni in S. Benassai, *Sulla decorazione murale dei chiostri e dell'ex convento di Santo Spirito a Firenze*, "Paragone", LXI, s. 3, 89, 2010, pp. 67-87.

66 Sempre nell'*Autobiografia* (Ivi, pp. 97-98) si legge: «vedendo detta Veduta il Sig. Vincenzo Viviani, [...] volse mostrarla al Serenissimo S. Cardinale Leopoldo, il quale ci ebbe soddisfazione, e mi fecie avere dal Serenissimo G. Duca Ferdinando tre scudi il mese acciò studiassi la Pittura, e mi diede per maestro il S. Livio Meus Fiammingo, [...] e stiedi sotto la sua direzione sino à ventiuono Anno della mia età et in quel tempo morì S.G. Duca Ferdinando, e successe il suo Figlio Cosimo terzo, e mi rafferemò detto sussidio, e volse mandarmi a studio a Roma insieme con il S. Anton Domenico Gabbiani pure Pittore, et il S. Gio. Battista Foggini, et il S. Carlo Marcellini ambi due Scultori, et abitavamo nel Palazzo di Piazza Madama, e ci manteneva di tutto quello che ci bisognava, e ci teneva nel medesimo Palazzo l'Accademia del Ignudo, i Pittori li diede sotto la direzione del S. Ciro Ferri, e li Scultori sotto il S. Ercole Ferrata».

67 Gli affreschi del salone non sono mai stati oggetto di studio; i titoli dati ai «tre spazzi nella Volta» nascono pertanto dall'osservazione dei soggetti dipinti.

68 C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova 1611, ad vocem *Tempo*, pp. 510-511.

divina sapienza che si manifesta sulla terra. Sarà poi il *Tempo* a svolgere nel mondo il volere delle stelle «che di tempo in tempo sono dominatrici delle cose corruttibili», dacché «la sua virtù sta nel Cielo altamente collocata». Tutti i fatti terreni vengono poi registrati su quel «libro grande» che si trova aperto sulla destra da «due fanciulli [...], l'uno significando il Giorno e l'altro la Notte», dice il Ripa. Il Bimbacci mostra invece i due putti in volo, che tornano alla grande nuvola mentre ancora sorridono di quanto visto accadere nel mondo e di cui già è stato scritto su quel foglio arrotolato che uno dei due tiene in mano: il foglio subito andrà ad aggiungere una nuova pagina a quel libro dove vengono riportati i fatti accaduti e scanditi dal Tempo. Siccome le stelle «si considerano [...] come cagione delli effetti contingenti dell'huomo e della Natura [...] e da lassù esercitano la forza loro»<sup>69</sup>, la lontananza fisica, dice sempre il Ripa, tra il loro moto e gli effetti che esso causa sulla terra genera apprensioni nell'*Astrologia* che «ragiona» sulle stelle: per questo motivo le si rappresenta vicina l'aquila. Su di essa, rappresentata in volo, tiene una gamba il *Tempo*, indicando così come questi, imprimendo al mondo le cause celesti, annulli la distanza tra cielo e terra. Spiegata così l'origine di tutte le cose, che dipendono dal volere delle stelle e in Cielo infine ritornano per essere annotate.

Nella seconda scena, posta al centro della volta, vediamo *La Fortuna-Providenza guida l'Adolescenza e la educa alla Gratitudine* (fig. 8): si mostra cioè come l'«intenzione dell'agente»<sup>70</sup> vada a imprimersi sulla sorte degli uomini, dispensando successi e ricchezza o sciagure e disgrazia, e come gli uomini debbano comportarsi di fronte a tali disposizioni. La *Fortuna* è «virtù operatrice delle stelle, le quali variamente dispongono le nature degli uomini»: questi, per ignoranza, ritengono i successi come eventi casuali e per dare un nome a tale forza misteriosa «hanno con l'immaginazione fabbricata come signora di queste opre questa che dimandano Fortuna». Ma «la verità è che il tutto dispone la divina provvidenza», e a lei spetta l'innalzare o l'atterrare le sorti umane singole e collettive. Infatti, il globo celeste su cui siede la *Fortuna* sta a significare che essa «vien vinta et superata dalla disposizione celeste, la quale è cagionata e retta dal Signore della Fortuna e della Natura». E se nel Ripa la provvidenziale *Fortuna* tiene in mano un timone, poiché «ella fa trionfare chiunque vuole», «e la Provvidenza regge il Timone di noi stessi e dà speranza al viver nostro»<sup>71</sup>, il Bimbacci le pone nella sinistra un rostro, attributo della Vittoria Navale e insegna della Concordia Militare conseguita dopo il combattimento; ha preferito quindi qualificare questa *Provvidenza* come foriera di successi e vittorie piuttosto come guida in mezzo

<sup>69</sup> Ivi, ad vocem *Astrologia*, pp. 32-33.

<sup>70</sup> Ivi, ad vocem *Fortuna* pp. 182-184.

<sup>71</sup> Ivi, ad vocem *Providenza*, pp. 440-441, e prosegue «Il quale vivere, quasi nave in alto Mare, è sollevato e scosso da tutte le bande da venti della fortuna», aggiunge il Ripa.

alle difficoltà. Con l'altra mano essa tiene «un Scettro», o piuttosto «un'hasta»<sup>72</sup>, con la quale «si mostra la provvidenza particolarmente appartenere a' Magistrati», tale era il senatore Donato di Luigi Viviani della Robbia, auditore di Cosimo III; egli si presenta al visitatore come braccio esecutore del volere divino in quello stato su cui il granduca regnava per diretto decreto di Dio<sup>73</sup>. Vediamo quindi sulla volta l'ideale della concordia, proclamato già in basso da *Mercurio*, risuonare con il proprio appello a una vita all'insegna dell'armonia e della pacificazione, condizioni imprescindibili per operare il bene e rintracciare l'equilibrio e la norma che regolano i ritmi dell'universo, rendendo tangibile in esso la presenza del suo Creatore. La Toscana, per mezzo di Cosimo e dei suoi fidi collaboratori, tra i quali vediamo i Viviani – Vincenzo e Donato di Luigi – primeggiare per zelo e fedeltà, si presenta insomma come il laboratorio di un ideale stato di grazia in cui il disegno di Dio riceve attuazione per mezzo di uomini virtuosi che agiscono ispirati e guidati dalla Provvidenza. Si tratta di un'immagine che ben fa comprendere lo spirito di questi uomini, i quali, seppur per vie e scopi diversi, propongono a una voce un modello di umanità e di civiltà fondato su quello antico e al tempo calato nella contemporaneità del gusto e delle sfide da affrontare. All'*Adolescenza* si rivolge la *Fortuna* coi suoi premi: in quell'età in cui «l'uomo comincia per mezzo dei sensi ad intendere ed imparare»<sup>74</sup>, la *Fortuna* ha la facoltà di riuscire a «inclinare [...] l'appetito ragionevole»<sup>75</sup> di ciascuno attraverso una sorta di nobile seduzione dell'«appetito sensitivo». La fortuna cioè invoglia a perseguire i buoni risultati, rendendoli appetibili ai nostri sensi, «destando la ragione ad eleggere e volere». La *Provvidenza* alletta gli animi giovani poiché questi sono volubili ma, siccome «la varietà dei desideri che sogliono venire» loro li rende ondivaghi, sarà difficile conoscere «la via» «dell'uomo nell'adolescenza» così come quella «dell'Aquila in cielo»<sup>76</sup>. L'aquila, che un putto alato dietro alla giovanetta tiene legata per una zampa con un laccio, starà a mostrare allora una gioventù ormai educata, che ha già scelto la propria strada verso la virtù. Con questo nobile animale i giovani non hanno in comune solo l'incertezza dell'andare, ma altresì «l'animo grande e generoso»<sup>77</sup>, essendo «fra gli uccelli magnanimo e liberale». Virtù queste ultime che richiamano modelli stoici, se la prima «consiste in una nobile moderazione»<sup>78</sup> di chi «né per prospera troppo fortuna s'innalza, né per contraria si lascia sottomettere», e la liberalità «è abito virtuoso e

72 Ivi, ad vocem *Provvidenza nella Medaglia di Probo e Provvidenza nella Medaglia di Massimino*, p. 440.

73 Sulla figura e le politiche di Cosimo III: *La Toscana nell'età di Cosimo III*, atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, Firenze 1993.

74 Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 68), ad vocem *Adolescenza*, pp. 4-5.

75 Ivi, ad vocem *Fortuna*, p. 182.

76 Ivi, p. 5: «Però dicesi che la via dell'Aquila in cielo, del serpe in terra, della nave in acqua et dell'huomo nell'adolescenza sono difficili da conoscere, et ciò si trova nelli *Proverbi* al 3».

77 Ivi, ad vocem *Regalità*, p. 455.

78 Ivi, ad vocem *Magnanimità*, pp. 321-322.

moderato»<sup>79</sup> e «senza speranza di vile interesse: [...] mostra gratitudine per l'obbligo che si deve alla liberalità del benefattore»: valori antichi che vengono riproposti nell'oggi al fine di promuovere dedizione e riconoscenza. Non a caso la *Provvidenza* esorta la fanciulla alla *Gratitudine*, «donna che in mano tenga una Cicogna ed un ramo di lupini o di fava»<sup>80</sup>. La cicogna «più d'ogni altro animale ristora i suoi genitori in vecchiezza, apparecchia loro il nido, [...] dà loro da mangiare sino che [...] da se stessi possano trovare il cibo». Il secondo attributo si spiega con quanto «scrive Plinio [...]: come il lupino e la fava ingrassano il campo dove sono cresciuti, così noi per debito di gratitudine dobbiamo sempre duplicare la buona fortuna a quelli che a noi la migliorano». La *Provvidenza* inoltre, così come promette beni e carriera a chi abbia domato il proprio giovanile impeto, rassicura sulla facilità del cammino da seguire chi mostri animo grato, dacché «illi sint omnia curæ»<sup>81</sup>: sarà la gratitudine stessa cioè a prendersi cura di tutte le cose. Il versetto è una citazione da Tibullo, il quale immagina una vita agreste ideale a fianco della propria amata Delia<sup>82</sup>. L'ammonizione alla gratitudine suona familiare nella Firenze cosimiana; qui riferita al debito del committente nei confronti del granduca regnante che lo aveva elevato a sì alta carica, essa si riallaccia al desiderio di Vincenzo Viviani di proclamare al mondo la riconoscenza verso Galileo attraverso la decorazione della facciata della propria residenza. Si tratta di una società in cui anche i rapporti istituzionali nascono e si basano su relazioni interpersonali, in cui il ruolo pubblico e il sentimento privato non conoscono distinzione e dove qualunque azione passa dalla stima e dalla benevolenza reciproche. Di questo ci parla questa seconda scena, dalla quale desumiamo i caratteri preliminari necessari a una vita felice e saggia: l'educazione alla virtù come premessa al favore della divina Provvidenza e la raccomandazione a onorare sempre chi ha voluto e fatto il nostro bene, come Galileo per il suo discepolo, come Cosimo per il suo magistrato.

Per ultimo, alla sinistra di chi entra, prima dell'affaccio sul cortile interno, si sviluppa il terzo affresco della volta, dove *La Tolleranza vince l'Affanno e sopporta le afflizioni grazie alla Virtù* (fig. 9). La *Tolleranza* è raffigurata come «donna d'aspetto senile in atto di sopportare sopra alle spalle un sasso [...] dissimulando la gravezza di esso»<sup>83</sup>: essa è infatti «vecchia di aspetto, perché la tolleranza nasce da maturità

<sup>79</sup> Ivi, ad vocem *Liberalità*, pp. 310-312.

<sup>80</sup> Ivi, ad vocem *Gratitudine*, pp. 212-313.

<sup>81</sup> A. Tibullo, *Elegie*, libro I, n. 5, v. 29; si vedano: l'edizione Tibullo, *Elegie*, con introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano 1988, pp. 32-39; R. Perelli, *Commento a Tibullo: Elegie, libro I*, Catanzaro 2002, pp. 159-186.

<sup>82</sup> Tibullo, *Elegie*, cit. (vedi nota 81), pp. 34-35: «*Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos | [...] Illa deo sciet agricolae pro vitibus uvam, | Pro segete spicas, pro grege ferre dapem. | Illa regat cunctos, illi sint omnia curæ, | At iuuet in tota me nihil esse domo*»: «Lavorerò in campagna e accanto a me | sarà la mia Delia a custodire le biade | [...] E lei imparerà ad offrire | agli dèi dei contadini i grappoli per la vite, | e le spighe per la messe, il cibo per il gregge; | e comanderà su tutti e si curerà di tutto, | mentre in tutta la casa | felice sarò io di non contar più nulla».

<sup>83</sup> Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 68), ad vocem *Tolleranza*, pp. 516-517.

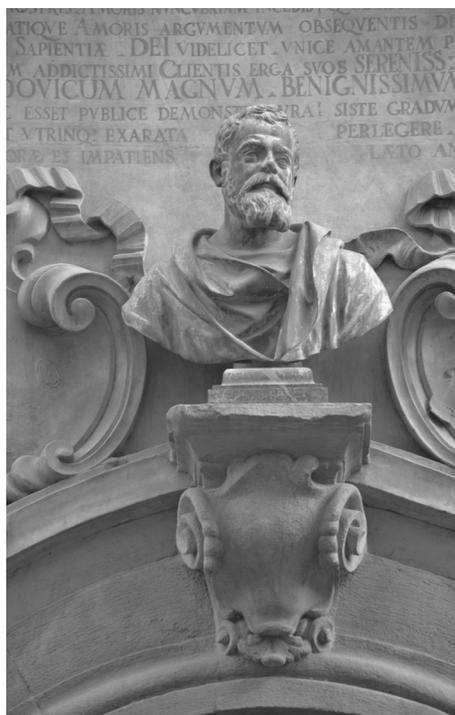
di consiglio», e sorridente, nonostante l'ingombro della grossa pietra che porta sulle spalle. Guarda a noi spettatori come a mostrare il fine a cui essa conduce, che è «di quiete e di riposo», grazie alla «speranza sola di bene apparente che fa tollerare e sopportare volentieri tutti i fastidi». La *Tolleranza* schiaccia con il piede l'*Affanno*, che ha «il capo chino ed il volto mesto»<sup>84</sup>; questo stato d'animo è un «dispiacere che chiude al cuore la via per ogni sorta di consolazione e di dolcezza», «e per dare ad intendere che l'affanno è un dispiacere più intenso degli altri vi si dipinge l'assenzio», come il rametto che tiene in mano, per mostrare «l'amaritudine del dolore». All'anima «appartiene il sopportare e tollerare per cagione di virtù li fastidii et le afflizioni», che si rappresentano «col sasso», ma ogni tristezza è cacciata perché, con il sopraggiungere dell'età matura, l'uomo arriva a comprendere anche che la speranza e la conoscenza della via per giungere al bene superano di molto le fatiche per conseguirlo. La serafica sopportazione di tutto ciò che distrae dalle cose importanti e che non passano è quindi l'ultimo monito che ci viene consegnato. Il sapore della lezione resta quello di uno stoicismo antico eppure moderno, che nella Firenze di fine Seicento mostra declinazioni coerenti tra loro ma di volta in volta tagliate per il contesto in cui devono calarsi.

La decorazione è conclusa, e il discorso perviene al proprio epilogo: l'ideale di una vita consacrata alla ricerca di verità, bontà e bellezza ha trovato una lineare formulazione coinvolgendo, con pari importanza, tutte le arti visive in un progetto la cui unitarietà e leggibilità colpiscono per efficacia e ricchezza immaginativa, in un compendio di immagini e idee che riguardano trasversalmente l'umanità intera, passata presente e futura.

<sup>84</sup> Ivi, ad vocem *Affanno*, p. 7.



1. Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



2. Giovan Battista Foggini, *Galileo Galilei*, 1691-1693, bronzo e scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



3. Giovan Battista Foggini, *Cartiglio figurato sinistro*, 1691-1693, scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



4. Giovan Battista Foggini, *Cartiglio figurato destro*, 1691-1693, scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



5. Giovan Battista Foggini, *Stemma Viviani della Robbia*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, angolo della facciata

6. Giovan Battista Foggini, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, facciata su via Tornabuoni, particolare

*Nella pagina a fianco*

7. Atanasio Bimbacci, *Il Tempo trasmette agli uomini e compie nel mondo gli effetti cagionati dalle stelle mentre l'Astrologia misura i cieli e i loro moti*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto della sala al secondo piano

8. Atanasio Bimbacci, *La Fortuna-Provvidenza guida l'Adolescenza e la educa alla Gratitudine*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto del salone

9. Atanasio Bimbacci, *La Tolleranza vince l'Affanno e sopporta le affezioni grazie alla Virtù*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto del salone





GIOVAN BATTISTA FOGGINI E I VIVIANI:  
UNA NUOVA STAGIONE UMANISTICA PER FIRENZE

*Giovan Battista Foggini and the Viviani family: a new humanistic season for Florence*

*Tommaso Galanti*

The essay aims to highlight aspects related to thoughts and works of Florentine neo-humanistic culture of the late seventeenth century. We analyze two episodes of Giovan Battista Foggini's early activity, which was strongly conditioned and determined by the mathematician Vincenzo Viviani. The first case is the facade of Viviani's private palace, where the scagliola reliefs give shape to the message of the epigraphs on the cartouches. Stoic ethical principles, combined with the adherence to the Jesuit thought, are used to enhance Galileo Galilei and his discoveries, generating a modern mythology aimed at exalting the figure of the great scientist. The second commission that Foggini receives from the Viviani family by the end of the seventeenth century is the palace of the grand-ducal auditor Donato Viviani della Robbia. The architectural solutions adopted by Foggini stem from the legacy of Raphael's thought concerning geometry and harmonic proportions. At the same time, the internal plastic and pictorial decoration provides a behavioral model based on the canons of measure and aims at the search for truth: following this vocation, man will be in a position to gain awareness of the universal harmony and to spread it through beauty and pleasure. These concepts, taken from the thought of the Jesuit Sforza Pallavicino, come to Florence through Gottfried Wilhelm Leibniz, with whom Viviani entertained a lively intellectual exchange.