

CRISTINA LOPRESTI

## La fortuna del mito di Orfeo a Firenze tra XVI e XVII secolo

*Da secoli artisti e poeti tessono le lodi di Orfeo, l'eroe la cui musica ammansisce le bestie feroci e commuove le divinità infernali. Nell'articolato contesto fiorentino del XVI e XVII secolo la figura del cantore, fino a quel momento rimasta priva di particolari connotazioni politiche, diventa uno degli strumenti di cui la famiglia Medici si avvale per consolidare la propria posizione alla guida della città. A differenza di David, eroe indissolubilmente legato agli ideali repubblicani, Orfeo assurge a simbolo delle virtù che contraddistinguono il buon governo mediceo: saggezza ed eloquenza.*

*La predilezione dimostrata dai Medici per questo personaggio, con le sue numerose implicazioni, non sfugge all'a-*

*cuto sguardo dei fiorentini che si adeguano rapidamente al clima che connota le sedi del potere cittadino. Nel suo lavoro Cristina Lopresti passa in rassegna un ampio ventaglio di testimonianze che attestano il successo della figura di Orfeo nell'ambiente artistico e teatrale fiorentino, tracciando un interessante quadro d'insieme dei contributi apportati da poeti, scultori e pittori che ancora oggi non cessano di affascinare gli studiosi e sono al centro di vivaci dibattiti.*

Sonia Cavicchioli

Il 6 ottobre del 1600, nell'appartamento di Don Antonio de' Medici a Palazzo Pitti, va in scena *L'Euridice*, spettacolo che segna la nascita del melodramma e rappresenta una delle più note testimonianze dell'interesse dei fiorentini per la figura di Orfeo tra XVI e XVII secolo.

La rappresentazione s'inserì nell'articolato programma dei festeggiamenti per il matrimonio di Maria de' Medici e il re Enrico IV, un'unione dettata da ragioni di Stato e promossa dal Granduca Ferdinando I de' Medici. «Pochissimi, oltre ai principi, alcune gentildonne e qualche forestiere»,<sup>1</sup> come sottolineò l'ambasciatore modenese Giulio Thiene, poterono assistere allo spettacolo, le cui scenografie furono tratteggiate da Michelangelo Buonarroti il Giovane nella *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*. «Le selve vaghissime»<sup>2</sup> che il pubblico ammirò all'inizio della messa in scena furono in seguito sostituite da un panorama infernale con «orridi massi [...] sovra de' quali sfrondata li sterpi, e livide l'erbe apparivano»<sup>3</sup> e infine dalla spettacolare visione della città di Dite con «lingue di fiamme per le aperture delle sue torri».<sup>4</sup> La critica ha a lungo dibattuto in merito al loro artefice, attribuendole di volta in volta a Bernardo Buontalenti o a Ludovico Cardi, compito reso difficoltoso dall'assenza di fonti

iconografiche; il ritrovamento di alcuni documenti, tra cui una richiesta di risarcimento del Cardi nella quale l'artista si lamenta col Granduca per essere stato costretto a intervenire nuovamente sui suoi allestimenti,<sup>5</sup> si è rivelato determinante per sciogliere questo nodo problematico.

Non costituì un mistero invece l'identità di chi compose *L'Euridice* ossia il fiorentino Ottavio Rinuccini (1563-1621) che già nel 1589 fu coinvolto nei preparativi per le nozze di un componente della famiglia Medici (suoi sono alcuni degli intermezzi della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli).<sup>6</sup> Nella premessa, redatta per la prima edizione a stampa del libretto dell'*Euridice* (fig. 1), Rinuccini sente il bisogno di giustificare il suo operato, avendo "tradito" il mito di Orfeo immaginandone una diversa conclusione:

*Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo: ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci in altre favole.<sup>7</sup>*

La discesa negli Inferi di Orfeo, in questa versione, ha infatti un esito positivo concludendosi con la restituzione di Euridice da parte di Plutone che non pone alcun veto ai due amanti.



fig. 1. Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*, frontespizio, 1600, Firenze, C. Giunti

Il libretto del Rinuccini fu musicato per il debutto dello spettacolo da Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1551-1618): quest'ultimo si occupò in particolare, come è riportato nella prefazione dell'edizione a stampa della partitura di Peri, delle sezioni che «dovevano essere cantate da persone dipendenti da lui». <sup>8</sup> Entrambi intervennero anche separatamente sul libretto e il risultato delle fatiche di Caccini andò in scena il 5 dicembre 1602, sempre a Palazzo Pitti.

Tra coloro che non si risparmiarono per la buona riuscita dello spettacolo si annovera Jacopo Corsi (1561-1602) che contribuì, insieme altri generosi concittadini, alla costituzione della dote di Maria de' Medici <sup>9</sup> e fu l'orgoglioso regista dell'*Euridice* affiancando persino i musicisti dietro le quinte col suo strumento. Corsi, per rendere eterna la memoria della sua munificenza e cultura, commissionò all'artista Cristoforo Stati (1556-1619) una scultura che fu poi



fig. 2. Cristoforo Stati, *Orfeo*, scultura in marmo, 1600 ca., New York, Metropolitan Museum of Art

collocata nella residenza di famiglia. *L'Orfeo* di Stati (fig. 2), definito «bellissimo» mentre «è in atto di sonare avanti Pluto» <sup>10</sup> da Giovanni Cinelli che lo vide nel 1677, è stato per lungo tempo attribuito a Pierre de Francqueville.

Nel 1902 la scultura fu infatti inclusa dallo storico dell'arte francese Raymond Fournier-Sarlovèze (1836-1916) nel corpus delle opere di Francqueville e descritta come una «oeuvre d'une grâce parfaite et d'une belle allure», <sup>11</sup> confondendola probabilmente con *L'Apollo vittorioso* commissionato nel 1591 a Francqueville. L'erronea attribuzione fu reiterata anche in occasione dell'importante esposizione dedicata alla collezione Blumenthal tenutasi al Metropolitan Museum of Art nel 1943 <sup>12</sup> e solo nel 1948 fu restituita al catalogo di Stati, grazie all'intuizione di Filippo Rossi (1892-1974), noto per aver ricoperto la carica di Direttore delle Gallerie e dei Musei di Firenze <sup>13</sup> e contribuito attivamente



fig. 3. Pierre de Francqueville, *Orfeo*, scultura in marmo, 1598, Parigi, Louvre.

alla salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale.<sup>14</sup>

In merito all'*Orfeo* per Jacopo Corsi, Donatella Pegazzano ha rintracciato nell'archivio della famiglia due note di pagamento a Stati relative alla scultura<sup>15</sup> e risalenti ai mesi di febbraio e dicembre del 1601, confermando il nesso inscindibile tra la commissione e l'impresa che aveva visto Corsi collaborare con alcuni tra i personaggi più in vista del panorama culturale fiorentino.

Il profilo biografico che Giovanni Baglione tracciò di Cristoforo Stati detto Cristofano da Bracciano fu piuttosto scarno, a cominciare dalla sua formazione avvenuta a Firenze dove si dedicò allo studio dei «fondamenti e regole della Scoltura e in esse ne divenne ragionevole e buon Maestro».<sup>16</sup> Le vicende relative all'importante commissione che l'artista si aggiudicò tra il 1605 e il 1607 ovvero la scultura in marmo di *Sansone e il leone* per il Granduca

Ferdinando I de' Medici, attualmente esposta al The Art Institute of Chicago, sono state invece recentemente approfondite da Ian Wardropper e Sarah Walker Schroth.<sup>17</sup> Baldinucci non trascurò di citarla specificando che costituì un dono per Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, membro della corte di Spagna molto vicino al re Filippo III.<sup>18</sup> Il Duca di Lerma possedeva una nutrita raccolta di dipinti, ma non disdegnava le statue, come dimostra la richiesta al Granduca di un *pendent* per il *Sansone che uccide un filisteo* di Giambologna già in suo possesso.<sup>19</sup>

Trasferitosi a Roma nel 1607, Cristoforo Stati realizzò tra il 1610 e il 1612 una *Santa Maria Maddalena* per la Cappella Barberini nella Basilica di Sant'Andrea della Valle<sup>20</sup> in merito alla quale Venturi riconobbe che «per la solida costruzione, ben s'inquadra nella nicchia oscura, con le abbondanti vesti che s'inarcano dal gomito destro e cadono ampie, larghe, sul seggio di roccia».<sup>21</sup>

Diverso, ma non meno degno d'interesse è il caso della scultura raffigurante Orfeo (fig. 3) commissionata al già citato Pierre de Francqueville (1548-1615) da un personaggio che godeva della fiducia di Ferdinando I de' Medici: Girolamo Gondi (1532-1604).<sup>22</sup> Appartenente a un'antica famiglia fiorentina, Gondi rappresentò il Granducato in Spagna, svolse numerose missioni diplomatiche e si adoperò per la delicata questione della dote di Maria de' Medici.<sup>23</sup> Pur conducendo una vita agiata in Francia, il suo legame con Firenze fu forte, come dimostrano gli interventi attuati su alcune proprietà di famiglia in via de' Pecori<sup>24</sup> e l'imponente costruzione di Palazzo Gondi di Francia, oggi Palazzo Orlandini del Beccuto.<sup>25</sup> Non stupisce quindi che Girolamo nel 1598 si affidi a Pierre de Francqueville, nato a Cambrai e attivo da lungo tempo in Italia, per la scultura marmorea da collocare come ornamento di una fontana nella sua residenza parigina. Gondi, avvertendo probabilmente la necessità di rendere manifesta la sua adesione alla politica medicea scelse questo soggetto dalla forte valenza simbolica, affidandolo a un artista notoriamente gradito al Granduca. Per Ferdinando I Pierre eseguì, ad esempio, la statua del Granduca Cosimo I de' Medici a Pisa,



fig. 4. Remigio Cantagallina (da Giulio Parigi), *La nave di Amerigo Vesputi*, acquaforte, 1608, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

celebrandolo nel 1596 come fondatore dell'Ordine Militare e Cavalleresco di Santo Stefano; Robert de Francqueville ricorda inoltre come già nel 1590 in un documento custodito presso l'Archivio di Stato di Firenze egli sia indicato come «lo scultore di Sua Altezza Serenissima»,<sup>26</sup> avvalorando ulteriormente l'idea della sua vicinanza alla corte granducale.

Pierre era giunto a Firenze negli anni Settanta del XVI secolo, dopo un veloce soggiorno a Roma, entrando nella bottega dello scultore Giambologna, una conoscenza che si rivelò importante per la sua crescita artistica. Jean de Boulogne lo presentò all'abate Antonio Bracci che gli commissionò delle sculture per il giardino della sua villa,<sup>27</sup> uno dei tanti successi che Francqueville ottenne tra i fiorentini. Nel 1588 Pierre eseguì le statue di *Mosè*, di *Aronne* e di tre virtù (*Prudenza*, *Verginità* e *Umiltà*) per la cappella Niccolini in Santa Croce decantate da Filippo Moisé nel 1845 come «lodevolissime per castigatezza di disegno e per maestria di lavoro».<sup>28</sup> L'anno successivo Francqueville realizzò «le sei sculture in

marmo più grandi del naturale raffiguranti i santi Domenico, Edoardo, Giovanni Battista, Filippo, Antonio Abate, Tommaso d'Aquino [...] su sobrio disegno del Giambologna»<sup>29</sup> che ornano la Cappella di Sant'Antonino nella chiesa di San Marco<sup>30</sup> e insieme ad altri artisti collaborò alla realizzazione dei grandiosi apparati viari per l'ingresso in città della francese Cristina di Lorena che andò in sposa al Granduca Ferdinando I de' Medici.<sup>31</sup>

Sembra che Gondi si rivolse in quella particolare occasione anche a Romolo Ferrucci detto del Tadda (1544-1621), «scultore praticissimo in far di pietra ogni sorta d'animali»,<sup>32</sup> per un consesso di creature che avrebbero circondato il mitico cantore, andate purtroppo perdute, per rimarcarne l'eccelso talento nell'ammansire le belve. Enrico IV fu talmente colpito dalla maestria di Francqueville da desiderare addirittura che l'artista facesse ritorno in Francia per prenderlo al suo servizio.<sup>33</sup> La scultura riscosse apprezzamenti anche durante il regno di Luigi XIV<sup>34</sup> tanto che fu spostata nei giardini della reggia di



fig. 5. Remigio Cantagallina, *Orfeo condotto da Bacco*, stampa, 1608, San Francisco, Fine Arts Museums

Versailles dove rimase fino al 1851 per poi trovare la sua definitiva collocazione al Louvre.

L'importanza attribuita alla figura di Orfeo risulta invece significativamente ridimensionata negli spettacoli organizzati a Firenze nel 1608 per le nozze tra Cosimo II, figlio del Granduca Ferdinando, e l'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria. E' opportuno soffermarsi su due particolari intrattenimenti: *Il Giudizio di Paride* e *l'Argonautica*. Il primo fu rappresentato il 25 ottobre presso il Teatro degli Uffizi, inserendosi nel consolidato solco della favola pastorale, mentre lo scontro sull'Arno per la conquista del vello d'oro andò in scena il 3 novembre. Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) con *Il Giudizio di Paride* non si guadagnò il favore del pubblico, come sottolineò il Fontanelli: «la comedia riuscì per gli intermedij d'assai buona vista [...] il Giuditio di Paride [...] non generava molta curiosità di sentirla, fu ascoltata con pochissima attenzione»,<sup>35</sup> a differenza dei sei intermezzi che riscossero un notevole successo. In questa sede si rivela

particolarmente interessante il quarto, denominato *La nave di Amerigo Vespucci*, ideato da Giovan Battista Strozzi il Giovane (1551-1634). Lia Markey ha accennato in un suo studio al vivo desiderio di Ferdinando I de' Medici di ricevere dall'America minerali e altri materiali preziosi, così come al suo interesse per gli usi e i costumi della Nuova Spagna e del Perù;<sup>36</sup> l'intermezzo in questione rimandò quindi non troppo velatamente alle ambizioni espansionistiche del Granduca Ferdinando I. Il consesso dell'Immortalità, rappresentata assisa su una nuvola (fig. 4), fu costituito indifferentemente da figure mitiche e personaggi storici. Anfione, Lino e Orfeo affiancarono Omero, Pindaro, Dante, Virgilio e furono impiegati efficacemente come coro per lodare il grande navigatore: del risalto dato al celebre cantore nell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini non si coglie nemmeno l'eco.

«Quello spazio de' fiume, che è frà il Ponte a Santa Trinita dal Levante, e' il Ponte alla Carraia da Ponente»<sup>37</sup> divenne lo scenario di un evento

spettacolare la cui portata si coglie nelle parole piene d'ammirazione di Camillo Rinuccini che descrisse le imbarcazioni degli Argonauti e i loro equipaggi con dovizia di particolari. Il giudizio espresso da Ser Francesco D'Abramo e riportato dal Solerti fu ugualmente entusiasta: le «nave [...] [erano] tanto bene adorne che facendo la mostra per Arno fu cosa stupenda».<sup>38</sup>

Le barche furono progettate quasi tutte da Giulio Parigi (1571-1635), ad eccezione di quelle condotte da Periclemene ed Eurito che si devono al genio di Jacopo Ligozzi<sup>39</sup> (1547-1627) e quella di Anfione opera di Ludovico Cigoli (1559-1613).<sup>40</sup> A capo del corteo fu posto il vascello di Ercole, con la sua impressionante prua su cui «figurava un'Idra spirante fiamma dà tutte le teste»<sup>41</sup> e il mostro Cerbero incatenato a poppa, mentre per la retroguardia si scelse un'altra imbarcazione:

*la nave d'Orfeo, che havea su la poppa una pergola di viti, sotto la quale stava Bacco à sedere sopra una botte, e nella prua eran le tigri [...] Orfeo sedeva a piè di Bacco vestito da Sacerdote, con una tonachetta candida, e sopra un manto rosso, e in testa una mitra [...] coronata di lauro.*<sup>42</sup>

Orfeo fu presentato, come attesta Rinuccini, nella veste di adepto del dio del vino e dell'ebbrezza, conservando lo strumento musicale, uno dei suoi tradizionali attributi, ma rinunciando a quell'aura tragica che spesso accompagnò il personaggio per via della sua discesa negli Inferi (fig. 5).

Un ultimo aspetto da considerare per analizzare il fascino esercitato dal mito di Orfeo nel contesto fiorentino del XVII secolo è rappresentato dagli inventari redatti in casa Medici che restituiscono preziose informazioni sulle opere d'arte esposte nelle loro residenze. In un documento stilato alla morte di Don Antonio de' Medici (1576-1621) tra i beni mobili conservati nel Casino di San Marco furono annoverati «uno quadretto in asse, dipintovi la favola d'Orfeo e Marzia, maniera antica, con ornamento nero profilato d'oro»<sup>43</sup> e «un quadro in asse, a olio, entrovi Orfeo con diversi animali et ornamento di nero miniato di oro».<sup>44</sup> La scelta

di rappresentare Orfeo tra le fiere fu piuttosto convenzionale, non si può tuttavia affermare lo stesso per il binomio che contraddistinse l'altro dipinto, di cui sfortunatamente s'ignora l'artefice. I soggetti che gli artisti generalmente predilessero furono il supplizio del satiro frigio e la spedizione del cantore negli Inferi, ma è possibile che in questo caso si sia desiderato celebrare l'antico tema della superiorità degli strumenti a corda su quelli a fiato o più in generale il potere della musica.

In un inventario di Palazzo Pitti (1623-1634) figurò invece un'opera riferita a Francesco Curradi, pittore che rivestì un ruolo di primaria importanza nell'ambiente artistico fiorentino. Fu annotato: «due quadri, l'uno dentro l'altro, in rame, depintovi Orfeo, di mano del Corradi, con l'ornamento di ebano»,<sup>45</sup> tuttavia il dipinto in questione non venne più menzionato nei successivi elenchi di beni mobili e se ne persero quindi le tracce. I soggetti prediletti di Curradi furono senza dubbio quelli religiosi, ma ottenne eccellenti risultati anche con temi profani come dimostrano il superbo *Narciso alla fonte* (1622-23), oggi custodito nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti o *l'Erminia tra i pastori* (1633) ispirato ad un celebre episodio della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso ed esposto nella Villa Medicea La Petraia.

Va infine segnalata un'annotazione trascritta nell'inventario della Villa del Poggio Imperiale (1625-1629), la residenza prediletta da Maria Maddalena d'Austria che nel 1622 «fece notabilmente ingrandire ed abbellire la fabbrica sul disegno del celebre architetto Giulio Parigi».<sup>46</sup> All'interno dell'appartamento privato della consorte di Cosimo II de' Medici si trovava infatti una tela con «dipinto uno paese con Orfeo che corre dreto a Erudice, antico, venuto di Siena, con ornamento d'albero dipinto di nero»<sup>47</sup> che attesta come il mito di Orfeo conservò intatta la sua attrattiva negli anni Venti del XVII secolo.

## Note

1. W. Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici, with a reconstruction of the artistic establishment*, Olschki, Firenze, 1993, p. 204.
2. M. Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, G. Marescotti, Firenze, 1600, s.n.p.
3. M. Buonarroti, 1600, s.n.p.
4. M. Buonarroti, 1600, s.n.p.
5. A. M. Testaverde, *Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'«Euridice» di Ottavio Rinuccini (1600)*, in «Medioevo e Rinascimento», XVII / n.s. XIV, Fondazione Cisam, Spoleto, 2003, pp. 307-321.
6. R. Strong, *Arte e potere. Le feste del rinascimento 1450-1650*, Il Saggiatore, Milano, 1987, p. 220.
7. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. 2, Sandron, Milano, 1904, p. 107.
8. *Per un regale evento. Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, catalogo della mostra, a cura di M. A. Bartoli Bacherini, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (5 ottobre-30 novembre 2000), Centro Di, Firenze, 2000, p. 161.
9. H. E. Napier, *Florentine History, from the earliest authentic records to the accession of Ferdinand the Third Grand Duke of Tuscany*, in 6 volumi, vol. 5, E. Moxon, Londra, 1847, p. 378.
10. F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Gugliantini, Firenze, 1677, p. 576.
11. F. Fournier-Sarlovéze, *Artistes Oubliés*, Ollendorff, Paris, 1902, p. 52.
12. *Masterpieces in the collection of George Blumenthal. A Special Exhibition*, catalogo della mostra, a cura di W. Mills Ivins, New York, The Metropolitan Museum of Art (1943), Metropolitan Museum of Art, New York, 1943, fig. 14, p. 22.
13. M. Masini, *Archivi in biblioteca. Le carte di Filippo Rossi e del Conte Carlo Gamba*, Youcanprint, Tricase, 2015, p. 48.
14. R. M. Edsel, *Monuments Men: Missione Italia*, Sperling & Kupfer, Milano, 2014, p. 253.
15. D. Pegazzano, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento: La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, in «Le Voci del Museo», 22, Collana di Museologia e Museografia, Edifir, Firenze, 2010, p. 16.
16. G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, A. Fei, Roma, 1642, p. 162.
17. S. Walker Schroth, *The Duke of Lerma's palace in Madrid: A reconstruction of the original setting for Cristoforo Stati's 'Samson and the Lion'*, in «Apollo: the international magazine of the arts», 144, (474) agosto 2001, Apollo Magazine, Londra, 2001, pp. 11-12.
18. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua / della parte II del secolo IV dal 1560 al 1570 / opera di Filippo Baldinucci Fiorentino*, Stecchi e Pagani, Firenze, 1770, p. 92.
19. I. Wardropper, *Cristoforo Stati's "Samson and the Lion": Florentine style and Spanish patronage*, in «Apollo: the international magazine of the arts», 150, (451) settembre 1999, Apollo Magazine, Londra, 1999, p. 31.
20. A. Nesi, *Giovane nudo seduto, in Il giardino di Boboli*, a cura di L. M. Medri, Silvana, Milano, 2003, p. 197.
21. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano, 1901, pp. 690-691.
22. M. Calafati, *La Francia dei fiorentini: i Gondi, tra Lione e Parigi*, in *I Concini di Terranuova tra Firenze e Parigi*, atti del convegno, a cura di F. De Luca, L. Fabbri, Firenze, Palazzo Pitti-Rondò di Bacco (30 gennaio 2015), Terranuova Bracciolini, Sala Consiliare (31 gennaio 2015), Gli Uffizi, Studi e Ricerche 34, Centro Di, Firenze, 2018, p. 46.
23. M. Calafati, *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in *I Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, e P. Fiumi, Polistampa, Firenze, 2013, p. 55.
24. M. Calafati, 2013, p. 62.
25. A. Guidotti, *Le decorazioni pittoriche del Palazzo Orlandini del Beccuto*, in «Le dimore storiche», anno X, settembre-dicembre 1994, n.3 - 26, Associazione Dimore Storiche Italiane, Roma, 1994, p. 6.
26. R. de Francqueville, *Pierre de Francqueville. Sculpteur des Médicis et du roi Henry IV (1548-1615)*, Picard, Paris, 1968, p. 27.
27. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua / opera di Filippo Baldinucci Fiorentino / distinta in secoli e decennali. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, volume III, decennale VIII del secolo IV, Batelli e Compagni, Firenze, 1846, p. 60.
28. F. Moisé, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Tipografia Galileiana, Firenze, 1845, p. 182.
29. F. Vossilla, *Cappella di Sant'Antonino*, in *Il Giambologna a Firenze*, a cura di C. Francini, Florence Heritage-Line Comune, Firenze 2009, pp. 42-43.
30. R. de Francqueville, 1968, p. 24.
31. R. Gualterotti, *Descrizione del regale apparato per le nozze della serenissima madama Cristina di Loreno moglie del serenissimo don Ferdinando Medici III granduca di Toscana*.

Descritte da Raffael' Gualterotti gentil'huomo fiorentino, A. Padovani, Firenze, 1589, p. 121.

32. F. Baldinucci, 1846, p. 66.

33. F. Baldinucci, 1846, p. 67.

34. J. Modot, *Souvenirs italiens à Paris*, Edilivre-Paris, Parigi, 2014, s.n.p.

35. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un diario; con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad & figlio, Firenze, 1905, p. 47.

36. L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2016, s.n.p.

37. C. Rinuccini, 1608, p. 56.

38. A. Solerti, 1905, p. 52.

39. Jacopo Ligozzi, «*altro Apelle*», a cura di M. E. De Luca, M. Faietti, Giunti, Firenze, 2014, p. 70.

40. *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Gaeta Bertelà, A. M. Petrioli Tofani, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1969), Olschki, Firenze, 1969, p. 121.

41. C. Rinuccini, 1608, p. 58.

42. C. Rinuccini, 1608, p. 63.

43. Archivio di Stato di Firenze, ASF, GM 399, c. 267v, 1621.

44. Archivio di Stato di Firenze, ASF, GM 399, c. 266v, 1621.

45. Archivio di Stato di Firenze, ASF, GM 426, c. 72 bis, 1623-1624.

46. G. Anguillesi, *Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla R. Corona di Toscana*, N. Capurro, Pisa, 1815, p. 91.

47. Archivio di Stato di Firenze, ASF, GM 479, c.8 s., 1625-1629.