



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Curriculum moderno

Tesi di Laurea

Rielaborare l'effimero

Tracce delle feste fiorentine nell'*Adorazione dei
Magi* di Leonardo da Vinci

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

Correlatore

Ch. Prof. Giulio Zavatta

Laureanda

Maddalena Carraro
868125

Anno Accademico

2022 / 2023

Premessa

Nella stesura di questa tesi ha giocato un ruolo importante il progetto E-Leo, Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza, coordinato dalla Biblioteca Comunale Leonardiana di Vinci, centro di ricerca e documentazione per gli studi leonardiani¹. Questo nasce col proposito di digitalizzare tutti i manoscritti di Leonardo per preservarli e renderli a disposizione degli studiosi per la libera consultazione. Tutti i manoscritti di Leonardo citati nella tesi fanno riferimento a questo progetto. Di seguito le edizioni facsimilari scansionate nel sito e impiegate nel testo:

L. da Vinci, *Codice Arundel*, Roma, Danesi, 1923-1930.

L. da Vinci, *Codice Atlantico*, Firenze, Giunti Barbèra, 1973-1975.

L. da Vinci, *Codici di Madrid I-II*, New York, Mc Graw Hill Company, 1974.

L. da Vinci, *Manoscritti dell'Institut de France*, A, F, H, L, Firenze, Giunti Barbèra, 1987-1990.

Anche per le *Vite* del Vasari mi sono affidata al sito della Scuola Normale Superiore, nel quale si trova l'opera digitalizzata sia nell'edizione Giuntina che quella Torrentiniana².

¹ <https://www.leonardodigitale.com/descrizione-del-progetto/> Consultato l'ultima volta il 16/02/2024.

² <https://vasari.sns.it/> Consultato l'ultima volta il 16/02/2024.

Abstract

A Firenze nel corso del Quattrocento si verifica un incremento nelle commissioni di opere d'arte aventi come soggetto l'Adorazione dei Magi. Questo tema si ripresenterà in maniera quasi ossessiva nel corso di questo periodo, valicando i confini che separano una classe sociale e l'altra. L'obiettivo di questa tesi è quello di indagare quali siano le condizioni sociali, culturali e politiche che hanno favorito l'insorgere di questo fenomeno. Inoltre, si cercherà di comprendere se Leonardo da Vinci potrebbe aver rielaborato alcuni degli spunti provenienti dalla cultura popolare nella realizzazione del quadro l'Adorazione dei Magi per i monaci di San Donato a Scopeto. Per farlo, verranno analizzate attraverso le testimonianze dell'epoca e alcune fonti visive le feste e processioni che animavano la quotidianità dei cittadini di Firenze, ponendo particolare attenzione alle celebrazioni in occasione dell'Epifania e di San Giovanni. Inoltre, nel corso della tesi verrà presa in esame la confraternita dei Magi, responsabile dell'organizzazione della festa dell'Epifania, raccontandone la storia, struttura e scioglimento. Infine, ci si concentrerà sulla formazione di Leonardo nella bottega del Verrocchio, sulla sua passione per il teatro e, infine, sull'analisi del quadro.

Indice:

1. Introduzione.....	p. 1
2. I Magi a Firenze: l'Adorazione nella cultura popolare.....	p. 7
2.1 Una questione di metodo.....	p. 8
2.2 L'Adorazione narrata nelle fonti religiose.....	p. 10
2.3 Qualche precisazione sulla parola "rappresentazione".....	p. 16
2.4 Proposte di testi per le rappresentazioni dei magi.....	p. 22
3. «In su un carro trionfale e bello»: società e identità nelle feste dei Magi e di San Giovanni a Firenze.....	p. 27
3.1 Il ruolo delle feste nella formazione identitaria.....	p. 28
3.2 Le forme del giuoco cortese e della cavalleria nel Rinascimento.....	p. 31
3.3 La festa dei Magi.....	p. 33
3.4 Le feste di San Giovanni.....	p. 39
4. «Per onore di Dio e la fama della città»: La confraternita dei Magi e i Medici.....	p. 55
4.1 La compagnia dei Magi: organizzazione, sviluppo, scioglimento.....	p. 56
4.2 La strumentalizzazione politica dei Magi.....	p.71
4.3 Fra mito e realtà: il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici.....	p.83

5. «Elegantiae omnis deliciarumque maxime theatralium mirificus inventor ac arbiter esset»: il ruolo delle feste nella formazione di Leonardo.....	p.96
5.1 Leonardo nella bottega di Andrea del Verrocchio.....	p.97
5.2 Il trasferimento presso la corte sforzesca.....	p. 102
5.3 La festa del Paradiso.....	p. 108
6. L'Adorazione e i suoi documenti: quanto può raccontare un non finito?.....	p.118
6.1 Sotto l'ala di Ser Piero.....	p.119
6.2 Il dipinto attraverso i documenti.....	p. 123
6.3 L'Adorazione dopo la partenza per Milano.....	p. 127
7. L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci come specchio di una cultura.....	p. 135
7.1 Variazioni sul tema dell'Adorazione.....	p. 136
7.2 Alcuni tentativi di identificazione per l'uomo alle spalle della Vergine.....	p. 137
7.3 Le rovine e l'antico nel Rinascimento.....	p.142
7.4 Il ruolo dell'architettura nel quadro di Leonardo.....	p. 155
7.5 Il libro di Isaia: una possibile fonte nell'invenzione leonardesca?.....	p. 162
7.6 "L'elefante nella stanza".....	p. 165
7.7 Roma, Firenze, Gerusalemme.....	p. 168

8. Conclusione.....	p. 174
9. Appendice testuale.....	p. 177
10. Illustrazioni.....	p. 249
11. Bibliografia.....	p. 288
12. Ringraziamenti.....	p. 307

«Un periodo come il Rinascimento non poteva essere riassunto in una semplice formula. Qualsiasi cosa fosse accaduta, non poteva che essere il risultato di complessi incroci di correnti, e compito del vero storico era di disegnare la mappa e di capirli»

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, 2003, p. 107.

«Non è semplice caso o capriccio che ci consiglia di unire allo studio della vita sociale anche quello delle pompe festive e delle rappresentazioni. [...] L'architettura decorativa, che venne in aiuto a queste feste, merita una pagina speciale nella storia dell'arte»

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 370.

1. Introduzione

È sufficiente fare una semplice ricerca su Google su Leonardo da Vinci per accorgersi che l'artista e le sue opere sono spesso oggetto di notizie dai toni sensazionalistici, nelle quali si legge di come sia stato svelato un altro *mistero*, decifrato un *enigma*, rintracciato un *messaggio segreto* nascosto in uno dei suoi *capolavori*. Queste parole sicuramente fanno guadagnare qualche clic e possono strappare un sorriso a un occhio più esperto, ma devono anche essere indagate un po' più in profondità. Infatti, esse riflettono un'idea precisa di Leonardo che si è andata a creare nel corso dei secoli, ossia quella del genio avulso dalla realtà, solitario, sfuggente e fuori dagli schemi. Tuttavia, queste etichette non bastano per inquadrare e restituire a pieno la personalità di Leonardo.

Quest'immagine sfalsata di Leonardo è frutto di un processo di narrazioni della sua storia che nasce mentre lui era ancora in vita. Le parole di Ernst Kris e Otto Kurz in *La leggenda dell'artista. Un saggio storico* rimangono fondamentali e si applicano, infatti, anche per lui³. I due storici dimostrano come in passato nella scrittura delle biografie degli artisti padroneggiasse l'arte della retorica. Il racconto delle loro vite è sicuramente utile per farci un'idea degli spostamenti, interessi e commissioni dell'artista ma non fornisce un'immagine obiettiva, spesso è idealizzata. Infatti, oltre all'inserimento di fatti reali, i biografi ricorrevano volentieri a dei *topoi* che si sono formati nel tempo⁴. In questo modo nasce il mito dell'artista. Questo non consiste in una narrazione totalmente inventata e diversa dalla

³ E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, a cura di E. Castelnuovo, Bollati Boringhieri, 1989. Originariamente pubblicato nel 1934, rimane un libro essenziale tutt'oggi per interpretare correttamente le biografie degli artisti.

⁴ Per esempio: l'immagine dell'artista malinconico, la rivalità con un altro grande artista, l'incredibile talento innato manifestato sin dall'infanzia e scoperto in modo casuale, etc..

realtà perché riflette speranze, aspettative e aspirazioni di una società: ha delle solide basi e sta a noi saperlo interpretare correttamente. Nel caso di Leonardo è semplice idealizzare la sua persona, perché si tratta di un artista che nel corso della sua vita ha attraversato diversi contesti e luoghi e si è distinto per la sua pluralità di interessi. Egli era, infatti, pittore, ingegnere, architetto, scienziato, scenografo, musicista, maestro scrittore e filosofo. I suoi successi sono documentati ed evidenti, ma spesso amplificati. Inoltre, sembrano emergere diverse versioni della sua personalità a seconda di chi scrive. Per Vasari era «tanto piacevole nella conversazione che tirava a sé gl'animi delle genti»⁵, ma nei seimila fogli sopravvissuti di mano di Leonardo, egli non scrive quasi mai di sé, delle sue emozioni o di ricordi personali che denotino un valore affettivo. Al contrario, sembra emergere il ritratto di un uomo dalla personalità fredda, che annota la morte del padre in maniera distaccata senza alcun sentimento⁶, o che si congratula per la nascita del nipote utilizzando parole alquanto inusuali⁷. Addirittura, il famoso foglio in cui racconta del ricordo del nibbio⁸, tanto studiato e travisato da Freud⁹, è legato allo studio delle

⁵ G. Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Scuola Normale Superiore, 1996, ed. Giuntina, vol. 4, p. 18.

⁶ «Addì 9 di luglio 1504 in mercoledì a ore 7 morì ser Piero da Vinci, notaio al palagio del podestà, mio padre a ore 7 era d'età d'anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine»; cfr. L. Da Vinci, *Codice Arundel*, fol. 272r.

⁷ «Amatissimo mio fratello. Solo questa per avvisarti come ne' dì passati io ricevetti una tua, per la quale io intesi tu avere avuto erede, della quale cosa intendo come hai fatto strema allegrezza: il che, stimando io tu essere prudente, al tutto son chiaro come i' sono tanto alieno da l'avere bono giudizio, quanto tu dalla prudenza; con ciò sia che tu ti se' rallegrato d'averti creato un sollecito nemico, il quale con tutti li sua sudori disidererà libertà, la quale non sarà senza tua morte.»; cfr. *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974, p. 135.

⁸ «Questo scriver sì distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché ne la prima ricordatione della mia infantia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocha cholla sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra»; cfr. L. Da Vinci, *Codice Atlantico*, fol. 186v.

⁹ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010. L'applicazione della psicoanalisi, categoria novecentesca, su un personaggio del Rinascimento si rivelò essere fallace sotto diversi punti di vista. Freud trasse delle conclusioni inappropriate su Leonardo basandosi su questo metodo. Nel corso degli anni molti storici presero le distanze dalla sua posizione, come: M. Schapiro,

traiettorie di volo degli uccelli.

È proprio da questo vuoto che nascono le interpretazioni più assurde e romanzate della sua vita e opere, che non fanno altro che alimentare il mito di una figura che non esiste.

I primi biografi di Leonardo hanno contribuito a gettare le basi per costruire un'immagine artefatta dell'artista. Da subito si instaura il topos che vede in Leonardo l'incarnazione di Apelle, secondo il luogo comune per il quale un antico artista riviverebbe attraverso uno moderno. Scrive, infatti, Bernardo Bellincioni nel 1487: «Da Fiorenza uno Apel quivi è condotto»¹⁰. Negli anni successivi verrà anche paragonato a Platone, Pitagora, Archimede e altre importanti personalità del passato. Pomponio Gaurico descrive il suo ingegno come archimedeeo, Raffaello nasconde il suo ritratto nella Scuola di Atene in Platone e Lomazzo scrive: «egli pareva la vera nobiltà del studio, quale fu già altre volte il druido Ermete o l'antico Prometeo»¹¹. Ben presto l'accostamento ad Apelle diventò inadeguato e accanto a questo luogo comune ne nacque un altro: quello dell'artista malinconico, eternamente insoddisfatto, lento e scostante. Anche Vasari, dopo averlo descritto come un uomo colto e versatile, afferma che era talvolta preso da *capricci*¹² e *ghiribizzi*¹³ e lo criticherà per le opere lasciate incompiute.

Nel Novecento il mito di Leonardo trovò ulteriore amplificazione. In Francia, in seguito alla scoperta e pubblicazione dei *Carnets*, storici,

Leonardo and Freud: an art-historical study, «Journal of the history of the ideas», 17, 1956, pp. 147-178 e C. Vecce, *Per un 'ricordo d'infanzia' di Leonardo da Vinci*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, 2010, pp. 132-149

¹⁰ Cfr. C. Vecce, *Le prime Vite di Leonardo: origine e diffrazione di un mito della modernità*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, Atti del Convegno internazionale (Parigi, Musée du Louvre 16-17 maggio 2003), a cura di P.C. Marani, F. Viatte, V. Forcione, Giunti, 2003.

¹¹ G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, presso Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 58.

¹² Vasari, *Le vite*, ed. Giuntina, vol. 4, p. 19.

¹³ Ivi, p. 18.

filosofi, artisti e letterati cedettero al fascino della sua figura e ognuno reinterpretò Leonardo a suo modo¹⁴.

Tuttavia, non serve ricorrere a teorie bizzarre per conoscere i meccanismi del suo genio, perché il suo è, usando le parole di Walter Isaacson¹⁵, un genio molto “umano”. Per comprenderlo è necessario studiare ciò che poteva vedere e vivere ogni giorno. Si nasconde, infatti, lì il segreto dietro la sua straordinarietà, perché era un meticoloso osservatore e ciò si evince dai suoi innumerevoli manoscritti nei quali appuntava meticolosamente ciò che lo colpiva. Studiare la figura di Leonardo significa inevitabilmente venire a contatto con campi di studio molto diversi rispetto a quello dell’arte: per questo motivo si deve affrontare da un punto di vista più ampio. È noto che l’artista coltivasse molte passioni che ai nostri occhi consideriamo differenti fra di loro, ma che probabilmente per Leonardo non lo erano poi così tanto. A riguardo, un episodio raccontato da Isaacson nel suo libro mi ha colpito:

Tempo fa, trovandomi al castello di Windsor ad ammirare la potenza turbinosa dei disegni del *Diluvio* databili agli ultimi anni di vita di Leonardo, chiedi al sovrintendente Martin Clayton se pensava che per Leonardo fossero opere d’arte o di scienza. Mi resi conto di quanto fosse sciocca la mia domanda nel momento stesso in cui la pronunciavo: «Non credo che Leonardo avrebbe fatto questa distinzione» fu la risposta¹⁶.

Questa risposta, con cui non posso che concordare, riassume bene il motivo per cui è necessario considerare la figura di Leonardo in questa complessa rete di relazioni e passioni, senza isolarla con il pretesto della

¹⁴ Sul tema rimando a A. Sanna, *Parigi: una passione chiamata Leonardo*, in *Leonardo e il Novecento. Tra storia e mito*, Pisa University Press, 2022, pp. 23-39.

¹⁵ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, Mondadori, 2020, pagine introduttive.

¹⁶ Ibid.

sua unicità. In questa tesi fondamentali sono stati gli studi pionieristici di Jacob Burckhardt¹⁷, seguiti da quelli Aby Warburg¹⁸ e Michael Baxandall¹⁹, assieme a tutti gli storici che hanno contribuito a sottrarre gli artisti dalla loro solitudine e inserirli nel loro contesto, il quale è in ugual modo tanto presente e artefice dei loro “capolavori”.

È anche grazie a questi ragionamenti se ho potuto rispondere alla domanda “Cos’altro c’è da scrivere su Leonardo se tutto è stato indagato?” Infatti, le pubblicazioni sull’artista sicuramente non scarseggiano. Nell’introduzione al libro *Leonardo In Dialogue*²⁰, gli autori analizzano quanto sia saturo questo campo: ogni anno trenta nuove monografie gli vengono dedicate e negli ultimi quarant’anni si stimano siano state date alle stampe quindicimila pubblicazioni. Questa tesi, infatti, non nasce con l’intento di fare qualche scoperta rivoluzionaria su Leonardo e l’*Adorazione dei Magi*, per la quale è stato di recente pubblicato un libro molto completo in occasione del suo restauro²¹, ma con l’obiettivo di fornire un punto di vista diverso sull’opera inserita nel contesto delle feste fiorentine. Mi sono chiesta, dunque: È possibile rinvenire delle reminiscenze delle feste fiorentine dei Magi nell’opera di Leonardo? Quanto può aver influito la sua formazione nella composizione dell’opera e di che tipo di formazione stiamo parlando? Quanto saldamente le

¹⁷ J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1958 e K. Löwith, *Jacob Burckhardt: l’uomo nel mezzo della storia*, Laterza, 1991.

¹⁸ A. Warburg, *Mnemosyne: l’atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, 1998 e E.H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, 2003.

¹⁹ M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. Dragone et al. Torino, Einaudi, 2001 e M. Baxandall, *Forme dell’intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d’arte*, a cura di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi; 2000.

²⁰ *Leonardo In Dialogue. The Artist Amid His Contemporaries*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, settembre 2015), a cura di F. Borgo, R. Maffei, A. Nova, Marsilio, 2019. I saggi presenti in questo saggio sono scritti da autori il cui campo specialistico differisce da quello della storia dell’arte. L’obiettivo è quello di analizzare la figura di Leonardo da punti di vista diversi.

²¹ M. Ciatti, C. Frosinini, *Il restauro dell’Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, Firenze, Edifir, 2017.

credenze e tradizioni fiorentine sono radicate nella mente di Leonardo?
Sono queste le domande a cui questa tesi cerca di proporre delle risposte.

2. Il pellegrinaggio dei Magi a Firenze: l'*Adorazione* nella cultura popolare

2.1 Una questione di metodo

Il concetto di *period eye*²², elaborato da Michael Baxandall negli anni Settanta del Novecento, costituisce una delle teorie più importanti nel mondo della storia dell'arte²³. Lo storico sostiene che l'atto del vedere sia culturalmente costruito, perché ogni individuo processa ciò che vede in maniera diversa, influenzato dal proprio bagaglio culturale. Per questo motivo, non esiste un modo universale per approcciarsi alla storia dell'arte, ma è necessario astenersi dal proiettare etichette e categorie del presente nel passato e indagare su quali fossero le aspettative che gli artisti dovevano incontrare e che significato avessero certi temi in un determinato luogo ed epoca. In *Giotto e gli umanisti*²⁴ Baxandall opera una sorta di archeologia del giudizio, in cui indaga sulla ricezione delle opere di Giotto e su come gli umanisti abbiano influenzato il gusto comune. Questo concetto viene approfondito anche in *Forme dell'intenzione*²⁵ e *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*²⁶, in cui sostiene che in ogni società esiste una sorta di tirocinio percettivo, ossia una serie di immagini a cui una cultura è abituata e su cui il pittore può fare affidamento per comunicare col pubblico²⁷. Un esempio è costituito dal caso di Piero della Francesca, il quale applica i principi della matematica commerciale per rendere lo spazio nei suoi

²² Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit.

²³ Per la ricezione e il successo che ha avuto questo concetto rimando a P. Burke, *Review: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style by Michael Baxandall*, «The Sixteenth Century Journal», 40, 2009, pp. 52-55; A. Langdale, *Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye*, «Art History» 21, 1998, pp. 479-497.

²⁴ M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca book; 1994.

²⁵ Baxandall, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, cit.

²⁶ Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit.

²⁷ Ivi, p. 95 e 125

dipinti in maniera convincente²⁸. Lo studio di questa materia era molto diffuso nella società in cui viveva e perciò la sua resa spaziale doveva sembrare molto convincente nel contesto in cui produceva le sue opere, perché era una conoscenza condivisa²⁹.

Con gli stessi occhi è essenziale guardare alle commissioni che venivano più richieste nel passato e indagare quali erano i soggetti che trovavano più facile diffusione fra il pubblico. Sarà, inoltre, necessario verificare se ci siano stati picchi in queste domande di commissioni con un soggetto specifico per comprendere le tendenze e il gusto dell'epoca. A Firenze nel Quattrocento si registra un picco nel numero di commissioni dell'*Adorazione dei Magi*. Questo soggetto aveva già trovato la sua realizzazione in altre opere in passato, non si tratta di una novità³⁰, perché costituisce un episodio importante della Bibbia e faceva parte dei cicli mariani e delle storie di Gesù³¹. Tuttavia, è nel Quattrocento che prolifera e trova la sua realizzazione sotto ogni forma d'arte³².

Fa capolino nei manoscritti in forma di miniatura, Andrea Orcagna³³ lo scolpisce nel marmo nel tabernacolo di Orsanmichele³⁴ (Fig. 1) e anche nei luoghi più importanti per la società fiorentina non può mancare la rappresentazione di questo soggetto. Infatti, Lorenzo Ghiberti ne dà la sua

²⁸ Ivi, p. 110

²⁹ Ivi., pp. 102-112.

³⁰ Vedi, infatti, lo studio a cura di M.E. Garcia Barraco, *Praesepeium: ricerche iconografiche sulla natività e l'adorazione dei magi nell'arte paleocristiana*, Roma, Arbor Sapientiae editore, 2018.

³¹ A. Delle foglie, *Il meraviglioso cammino dei Re magi nell'arte tra Medioevo e Tardogotico*, Roma, Lithos Editrice, 2012; É. Mâle, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*. Milano, Jaca book, 1984; *The Magi: legend, art and cult*, catalogo della mostra (Museum Schnütgen, Colonia, 25 ottobre 2014-25 gennaio 2015, a cura di M. Beer, München, Hirmer, 2014.

³² M. Hale Shackford, *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, «Studies in Philology», Vol. XX, N. 4, p. 377.

³³ L. Marcucci, *Andrea di Cione Arcagnuolo, detto l'Orcagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 3, 1961.

³⁴ D. Zervas Finiello, *Andrea Orcagna. Il tabernacolo di Orsanmichele*, Franco Cosimo Panini, 2005.

interpretazione in bronzo nella porta nord del battistero di San Giovanni³⁵ (Fig. 2). Tuttavia, è nel campo della pittura che questo soggetto si diffonde in maniera più rapida e ampia: quasi ogni artista attivo a Firenze e di rilevanza lo ha raffigurato. Domenico Ghirlandaio nello Spedale degli Innocenti³⁶ (Fig. 3), Beato Angelico nella cella di Cosimo il Vecchio in San Marco³⁷ (Fig. 4) e infine Benozzo Gozzoli nella cappella dei Medici³⁸ (Fig. 5). Ancora, negli Uffizi sono conservati i dipinti di Gentile da Fabriano³⁹ (Fig. 6), Sandro Botticelli⁴⁰ (Fig. 7), Leonardo da Vinci⁴¹ (Fig. 8), Filippino Lippi⁴² (Fig. 9) e molti altri.

Quando avviene una saturazione simile in un luogo così specifico è dovere dello storico chiedersi come mai questo fenomeno si sia verificato, quali siano le condizioni che l'hanno permesso e che significati veicola.

2.2 L'Adorazione narrata nelle fonti religiose

La sfida principale per gli artisti deve essere stata quella di tradurre in pittura il racconto biblico. Infatti, nei vangeli non è descritto nel dettaglio

³⁵ *La Porta d'oro del Ghiberti*, atti del ciclo di conferenze, (Firenze, 20 novembre 2012-4 giugno 2013), a cura di V. Timothy, Mandragora, 2014.

³⁶ S. Tognetti, *Committenza e assistenza delle "Arti" nella Firenze rinascimentale: Por Santa Maria e lo Spedale degli Innocenti*, Leo S. Olschki, 2021.

³⁷ L. Andrews, *The Adoration of the Magi according to Fra Angelico*, «Arte cristiana», 105, 900, 2017 pp. 173-186

³⁸ S. Nocentini, *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, Livorno, Sillabe, 2021.

³⁹ K. Christiansen, *L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Milano, Silvana Editoriale, 2005, pp. 11-40.

⁴⁰ C. Frosinini, *The Adoration of the Magi as Political Iconography*, in *Botticelli and Renaissance Florence*, a cura di C. Frosinini e R. McGarry, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 2022, pp.44-55.

⁴¹ K. Clark, *Leonardo da Vinci: storia della sua evoluzione artistica*, a cura di G. Zanichelli, Milano, Mondadori, 1983; C. Pedretti, *Leonardo: il genio il mito*, Cinisello Balsamo Venaria Reale, Silvana Editoriale La Venaria Reale, 2011; *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, a cura di V. Arrighi, A. Bellinazzi, E. Villata, Giunti Editori, 2000; *Leonardo da Vinci, master draftsman*, a cura di C. Bambach, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.

⁴² J.K. Nelson, *Filippino Lippi's Uffizi "Adoration of the Magi" (1496)*, «Thomas Puttfarcken Workshops I & II», pp. 185-204

e molto viene lasciato all'immaginazione, perciò tutti gli elementi non menzionati dalla fonte principale devono essere frutto o dell'immaginazione dell'artista o della rielaborazione di stimoli esterni, come altre opere d'arte, vita quotidiana e tradizioni popolari.

Il vangelo di Matteo recita:

Nato Gesù a Betlemme di Giudea, al tempo del re Erode, ecco, alcuni Magi vennero da oriente a Gerusalemme e dicevano: "Dov'è colui che è nato, il re dei Giudei? Abbiamo visto spuntare la sua stella e siamo venuti ad adorarlo".

All'udire questo, il re Erode restò turbato e con lui tutta Gerusalemme. Riuniti tutti i capi dei sacerdoti e gli scribi del popolo, si informava da loro sul luogo in cui doveva nascere il Cristo. Gli risposero: "A Betlemme di Giudea, perché così è scritto per mezzo del profeta: E tu, Betlemme, terra di Giuda, non sei davvero l'ultima delle città principali di Giuda: da te infatti uscirà un capo che sarà il pastore del mio popolo, Israele".

Allora Erode, chiamati segretamente i Magi, si fece dire da loro con esattezza il tempo in cui era apparsa la stella e li inviò a Betlemme dicendo: "Andate e informatevi accuratamente sul bambino e, quando l'avrete trovato, fatemelo sapere, perché anch'io venga ad adorarlo". Udito il re, essi partirono. Ed ecco, la stella, che avevano visto spuntare, li precedeva, finché giunse e si fermò sopra il luogo dove si trovava il bambino. Al vedere la stella, provarono una gioia grandissima. Entrati nella casa, videro il bambino con Maria sua madre, si prostrarono e lo adorarono. Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra. Avvertiti in sogno di non tornare da Erode, per un'altra strada fecero ritorno al loro paese.⁴³

⁴³ Mt 2,1-12.

Nel vangelo di Luca, invece, non si parla di magi ma di pastori. Ciò nonostante, vista la somiglianza dell'episodio, anche questo passaggio potrebbe aver ispirato gli artisti:

C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia". E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva:

"Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama".

Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: "Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere". Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. Tutti quelli che udirono, si stupirono delle cose che i pastori dicevano. Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore.

I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.⁴⁴

In entrambi i passaggi si parla di «alcuni magi» e «alcuni pastori», ma non è riportato il numero preciso. Tuttavia, nel corso del Medioevo il numero viene fissato a tre, perché associati al numero dei doni portati in regalo:

⁴⁴ Lc 2,8-20.

mirra, oro e incenso⁴⁵. Inoltre, si diffonde la tradizione di rappresentarli di tre età e nazionalità differenti, in modo da simboleggiare la potenza della fede cristiana, riconosciuta come unica e universale⁴⁶. Per lo stesso motivo, nei quadri viene anche rappresentato un infinito corteo dietro di loro, con persone che arrivano da ogni parte del mondo per porgere omaggio a Gesù⁴⁷. Anche la processione è generalmente caratterizzata da una grande varietà etnica e generazionale, rappresentando così un'ulteriore sfida per i pittori, i quali dovettero concentrarsi nei dettagli fisiognomici e dell'abbigliamento per rendere evidente questa diversità agli occhi del pubblico. Infine, non viene menzionato il fatto che fossero dei re, come la tradizionale denominazione vuole, ma nel Libro dei Salmi la profezia diceva che anche i re avrebbero adorato Gesù Bambino. In questo modo, avviene l'identificazione fra i re della profezia e i magi⁴⁸:

I re di Tarsis e di isole lontane portino doni.

I sovrani di Saba e di Seba paghino tributi.

Tutti i re gli rendano omaggio,
gli siano sottomesse tutte le nazioni.⁴⁹

A livello simbolico, quindi, è facile comprendere perché i magi ricevettero così tante attenzioni e diventarono popolari. Non si tratta, solo del racconto di tre magi che si inginocchiano davanti all'incarnazione della trinità, ma della personificazione della ricchezza, della conoscenza e dello sfarzo che si prostrano di fronte a un semplice bambino⁵⁰, perché

⁴⁵ M. Boskovits, *Italian paintings of the fifteenth century*, National gallery of art Oxford University press, 2003, p. 22.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Hale Shackford, *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, cit., p. 378.

⁴⁸ R. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 33, 1970, p. 142.

⁴⁹ Salmi 72:10.

⁵⁰ Hale Shackford, *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, cit., p. 380.

nell'immaginario collettivo l'Oriente era associato allo splendore⁵¹. Per questo motivo, iniziano a essere considerati come simbolo di devozione e umiltà.

Nel XV secolo Firenze ha attraversato un momento di grande fermento culturale in cui si cercava di interrogare i misteri dell'esistenza e la passione per la ricerca dilagava⁵². Chi meglio dei magi poteva rappresentare al meglio questo nuovo spirito? Essi non erano dei semplici re, ma erano anche uomini saggi, dei veggenti e dei sognatori, che viaggiano ed esploravano gli angoli remoti del mondo alla ricerca di conoscenze. Sono quindi contraddistinti da zelo intellettuale e amore per la verità e il progresso, qualità ben viste dai fiorentini nel Quattrocento. Sotto questo spirito cosmopolita e multiculturale, effetto dell'ambiente umanista, i pittori iniziarono a prestare particolare attenzione al tema dell'esotico e alla resa di diversi tipi di essere umano⁵³. Non solo dimostrano interesse nella resa dell'abbigliamento, ma anche delle espressioni dei volti⁵⁴. Un caso interessante che ben esemplifica questa contaminazione fra un soggetto sacro e il suo contesto culturale è quello dell'*Adorazione dei Magi* di Benozzo Gozzoli (Fig. 5). Sulle pareti della cappella medicea, in mezzo all'affollato corteo di fedeli, compaiono i ritratti di alcuni esponenti della famiglia Medici in veste di magi, come Cosimo, Lorenzo e Piero, affiancati da quelli di importanti umanisti dell'epoca, come Pico della Mirandola, Marsilio Ficino⁵⁵, Angelo

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi., p. 379.

⁵³ Ciatti, Frosinini, *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit., p. 31.

⁵⁴ Hale Shackford, *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, cit., p. 382.

⁵⁵ C. Vasoli, *Marsilio Ficino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, 1997. Su Marsilio Ficino vedi anche *Marsilio Ficino: un umanista e l'immaginario di un'epoca*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio di Figline 19 ottobre 2023-14 gennaio 2024), a cura di D. Conti, Città di Figline e Incisa

Poliziano⁵⁶ e Guido Cavalcanti⁵⁷. Fu proprio uno di questi intellettuali ritratti a incorporare la figura dei magi nella sua filosofia. Infatti, secondo Ficino e l'Accademia neoplatonica⁵⁸, i magi erano i custodi della *prisca theologia*, formulazione secondo la quale si ritiene esista una saggezza universale che attraversa tutte le religioni e che risalga a tempi antichi, prima della venuta di Cristo⁵⁹. Secondo André Chastel, la scoperta dei magi da parte di Ficino fu «un moment essentiel de l'histoire sacerdotale et de la théologie platonicienne»⁶⁰, in quanto il suo interesse per l'astrologia e la sua fede trovavano finalmente riconciliazione nella loro figura⁶¹. È interessante notare come i magi si manifestino con una certa insistenza più si restringe il campo sulla famiglia Medici, e l'esempio di Ficino è solo uno dei numerosi che verranno portati. Anche l'atteggiamento speranzoso e idealista dei magi si conformava alla mentalità fiorentina, perché nel racconto biblico si muovono guidati da una stella, senza avere la certezza di trovare effettivamente qualcosa alla fine del loro cammino e senza sapere dove li stia portando⁶². Questo modo di pensare si rispecchia anche in un rinnovato rapporto dell'individuo con la religione. Mentre nel Medioevo il mondo sembrava essere governato da forze incontrollabili e solo la religione rappresentava l'ordine e l'autorità, nel Rinascimento la fede viene percepita come una

Valdarno, 2023 o lo storico: A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, a cura di G. de Majo, Torino, N. Aragno, 2002.

⁵⁶ P. Orvieto, *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Salerno Editrice, 2009.

⁵⁷ C. Acidini, *Benozzo Gozzoli: la cappella dei Magi*, Milano, Electa, 1993.

⁵⁸ Accademia fondata da Marsilio Ficino nel 1462 con sede la villa medicea Careggi; cfr. *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, a cura di M.J.B. Allen. V. Rees, M. Davies, Leiden, Brill 2002.

⁵⁹ A. Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», Vol. 18.2, 2015, p. 324.

⁶⁰ A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964, p. 251.

⁶¹ S.M. Buhler, *Marsilio Ficino's De stella magorum and Renaissance Views of the Magi*, « Renaissance Quarterly», Vol. 43.2, 1990, p. 350.

⁶² Hale Shackford, *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, cit., p. 380

razionale speranza⁶³. L'uomo del Rinascimento non può più accettare passivamente i dogmi del cristianesimo. Vi è, quindi, un cambio nella sensibilità comune, che si riflette anche nell'arte. Nel Medioevo prevalevano i temi del martirio e della sofferenza; infatti, erano popolari le rappresentazioni della cacciata dall'Eden, del sacrificio di Isacco o della crocifissione, perché la redenzione andava conquistata col sacrificio⁶⁴. Al contrario, nel Rinascimento, con la diffusione dell'Adorazione dei Magi, c'è un cambio di narrativa: la redenzione può essere raggiunta anche grazie a una vita umile e l'amore, senza dover rinunciare alle cose gradevoli della vita⁶⁵. A rafforzare quest'idea, i pittori, nella maggior parte dei casi, non raffigurano angeli o santi in mezzo al corteo, ma solo uomini reali, dando così dignità alla componente umana del quadro⁶⁶.

2.3 Qualche precisazione sulla parola “rappresentazione”

Esaminando i fattori che possono aver influenzato o meno l'immaginazione dei pittori nella composizione dell'*Adorazione*, uno dei più interessanti è rappresentato dalle processioni e dalle feste ricorrenti a cui assistevano gli artisti. Un ruolo molto importante nel processo creativo, infatti, potrebbe essere stato svolto dalla vita quotidiana e dalle suggestioni che potevano subire da essa.

Sfortunatamente i documenti a disposizione scarseggiano, perché erano considerati eventi comuni, quindi non memorabili, e non si sentiva il bisogno di trascriverli. Tuttavia, sono sopravvissute delle testimonianze

⁶³ Ivi., p. 381.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

riguardo alcune feste particolarmente importanti per i fiorentini. Per quanto riguarda il soggetto di questo studio, i magi erano i protagonisti di due celebrazioni: l'epifania, il 6 gennaio, e la festa di San Giovanni, il 24 giugno.

Si è a lungo dibattuto sull'esistenza o meno di testi realizzati appositamente dalle compagnie e da recitare durante le processioni sopra i loro carri. L'origine di questo dubbio è da ricercarsi nella descrizione della festa di San Giovanni, fatta sia da Gregorio Dati nella *Istoria di Firenze*⁶⁷, sia da Matteo Palmieri nella *Historia florentina*⁶⁸ in seguito alla riforma del vescovo Antonino Pierozzi del 1454⁶⁹. Entrambi, infatti, raccontano che i carri⁷⁰ che sfilavano in processione facevano anche una *rappresentazione*, parola che ha generato confusione fra gli studiosi. Per Alessandro D'Ancona queste non sono altro che pantomime⁷¹, perché la parola *rappresentazione* ha un significato ambiguo. Nell'antichità si usava per definire la messa in scena di soggetti religiosi senza l'aiuto della

⁶⁷ «...compagnie d'uomini secolari che vanno innanzi ciascuno alla regola di quella chiesa dove tale compagnia si rauna con abito d'angioli e con suoni e stromenti di ogni ragione e canti maravigliosi, facendo bellissime rappresentazioni di quelli santi e di quella solennità a cui onore la fanno, andando a coppia a coppia, cantando divotissime laude.»; cfr. G. Dati, *L'“Istoria di Firenze” di Gregorio Dati dal 1380 al 1405, illustrata e pubblicata secondo il codice inedito stradiniano, collazionato con altri manoscritti e con la stampa del 1735*, a cura di L. Pratesi, Norcia, Tonti, 1904, p. 91.

⁶⁸ La parola *rappresentazione* ricorre diverse volte all'interno del documento, ma per fare un esempio: «L'edificio di Moisè, el quale in piazza fe' la rapresentatione di quando Iddio li diè la legge.»; cfr. M. Palmieri, *Historia florentina (1429-1474)*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXVI, a cura di G. Scaramella, Città di Castello, 1906, p. 172. L'*Historia florentina* consiste in una sorta di diario nel quale Matteo Palmieri annotò cosa accadde a Firenze in quegli anni. È rimasta inedita fino al 1906, anno in cui è stata pubblicata in *Rerum Italicarum Scriptores*.

⁶⁹ Riforma che prevede una separazione fra la dimensione spettacolare e quella religiosa della festa di San Giovanni. Per la figura di Antonino Pierozzi vedasi: S. Calzolari, *Antonino Pierozzi: un santo domenicano nella Firenze del Quattrocento*, Polistampa, 2017.

⁷⁰ Parola utilizzata per la prima volta in un documento da Giusto D'Anghiari descrivendo la festa di San Giovanni del 1451: «fecesi il di una bella processione con molti belli essempli et edifici»; cfr. G. D'Anghiari, *Memorie 1437-1482*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.II.127, fol. 65r. Le *Memorie* si articolavano in una serie di quadernetti (perduti) su cui erano riportati i principali eventi della quotidianità fiorentina fra il 1436 circa al 1480. Sono stati tramandati ai giorni nostri grazie ad alcune copie (parziali) realizzate fra il XVI e il XIX secolo; cfr. R.M. Comanducci, *Giusto Giusti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 2001.

⁷¹ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, p. 227

parola⁷², mentre se accompagnata dall'aggettivo «sacra» prendeva una connotazione più teatrale, ossia dotata di un testo e un vero e proprio atto di recitazione⁷³. L'autore propende per la prima interpretazione perché mette a paragone questa festa con quelle descritte da Marin Sanudo a Brescia per l'arrivo di Caterina Cornaro⁷⁴, o da Giovanni Andrea Prato per l'entrata del re di Francia a Milano nel 1507⁷⁵. Il fatto che personalità importanti passassero semplicemente davanti alle rappresentazioni senza fermarsi gli fa supporre che non ci fosse azione drammatica perché non c'era materialmente il tempo affinché venisse messa in scena. Analogamente, i carri si fermavano davanti ai rettori dello Stato e della Chiesa per onorarli, ma non per molto tempo. Di conseguenza, D'Ancona ipotizza che sopra si essi vi fossero delle statue di legno che venivano mosse tramite dei meccanismi e che con pochi gesti rappresentavano l'episodio da cui prendeva il nome il proprio carro⁷⁶. Alternativamente ipotizza che fossero dotati di una piattaforma sulla quale gli attori salivano e mimavano la scena⁷⁷.

A rafforzare quest'ipotesi concorre anche il *Poemetto anonimo in rima*⁷⁸, riportato in *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: descritte in prosa e*

⁷² Ivi., p. 223.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ «Poi una Representation era davanti la porta del palazzo del magnifico Potestà»; R.L. Brown, *Raggiugli sulla vita e le opere di M. S.*, Venezia, 1837, I, pag. 87.

⁷⁵ «Fra l'altre cose avea una Italia in Rapresentatione, circondata da una gran rete, volendo significare quella esser tutta in arbitrio del re, et in custodia di quella era Marte, et Jove in aria soprastava.»; cfr. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., p. 225. Sulla presenza e cronaca di Marin Sanudo a Brescia rimando a G. Neher, *Marin Sanudo on Brescia*, in *Warfare and Politics: Cities and Government in Renaissance Tuscany and Venice*, Amsterdam University Press, 2019, pp. 227-240.

⁷⁶ Ivi., p. 225.

⁷⁷ Ivi., p. 229.

⁷⁸ C. Guasti, *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: descritte in prosa e in rima da contemporanei*, Firenze, G. Cirri, 1884, pp. 9-17

*in rima da contemporanei*⁷⁹ di Cesare Guasti⁸⁰ (testo integrale nell'appendice testuale, 1). L'anonimo parla di carri ma non fa riferimento al fatto che si svolgessero delle rappresentazioni sopra, pur essendo stato scritto a inizio Quattrocento, ossia pochi anni prima della testimonianza di Gregorio Dati.

In su un carro trionfale e bello,
Ch' a ogni canto ha guardia d'un liono,
Con dipinta ragione
A gigli d'or, con segno di loro armi.
Da dua cavagli era tirato quello,
Coverto ciascun per tal condizione,
Come chiaro dirone:
Bianco e vermiglio, di fin drappi parmi.
Ed eranvi senza armi
In su uno cavallo uno scudieri,
Vaghi presti e leggieri,
E di simil divisa ognun vestito.
Or lasciamo il partito;
Ch'a mezzo il carro è fitto uno stile,
Dove è il paglio gentile,
E tutto steso di color vermiglio;
E in su la cima, d'oro è posto un giglio.
D'un velluto di grana bello e fino,
Con ermellini e vai in tal lavoro
Con fregi e gigli d'oro,
Un per lo mezzo e l'altro in su la cima.

⁷⁹ Questo testo di Cesare Guasti consiste nel primo tentativo di raccogliere in maniera unitaria tutte le testimonianze del passato sulla festa di San Giovanni. Infatti, è stato particolarmente utile per non tralasciare quelle più importanti e per verificare le fonti.

⁸⁰ Z. Ciuffoletti, *Cesare Guasti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003.

Di Firenze nobile giardino,
Quanto dimostri ben lo tuo tesoro!
Ch'ogni di più innamorato;
Cotanto ti fai bella con tua lima,
Che per ognun si stima
Ch'al mondo non sia ma' più bella festa.
Corsieri senza resta
Furon condotti poi a ventun' ora;
Che, per giugnere a ora,
Qual grida, quale isferza, qual vien meno,
E qual si rompe il freno.
Pure alla fin l'ebbe quel da Ferrara,
Trascorrendo ciascun con forza e gara.⁸¹

Al contrario, Nerida Newbiggin è sicura che si trattasse di rappresentazioni recitate vere e proprie, probabilmente sostenute da un nucleo di testi riutilizzati e adattati di anno in anno⁸².

Il *sopravento di pazo*⁸³ contenuto nella descrizione di Matteo Palmieri dà la conferma che ci fossero dei testi e degli attori in carne e ossa che recitavano e compivano azioni. La prova consiste nella reazione del

⁸¹ Guasti, *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: descritte in prosa e in rima da contemporanei*, cit., pp. 13-14.

⁸² N. Newbiggin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983, p. XXXI.

⁸³ «Sopravento di pazo. E avvenne che, essendo l'edificio inanzi a' Signori e scavalcato Ottaviano e salito in su l'edificio sotto overo nel tempio, per cominciare la sua rappresentazione, sopraggiunse un Tedesco pazo, che avea solo indosso una camicia molle, e a piè dell'edificio domandò: Dov'è '1 Re di Raona? Fu chi rispose: Vedilo quivi, e mostrogli Ottaviano. Lui sali in su l'edificio, molti credeano fusse di queglii avea a intervenire alla festa, e però non fu impedito. Lui prima prese l'idolo era in detto tempio e scagliollo in piazza, e rivolto a Ottaviano, ch'era vestito d'un velluto pagonazzo broccato d'oro, richissimo vestire, el prese e fello capo. levare sopra '1 popolo in piazza, poi s'appiccò sopra una colonna del tempio per salire e certi fanciulli soprastavano detto tempio in forma d'agnoletti, e, qui sendo, sopraggiunsono circustanti con maza aveano in mano e percotendolo gravissimamente con difficoltà lo volsono a terra, donde rittosi e ingegnandosi risalire, percosso da molte mazate di sotto e di sopra fu vinto.»; cfr. Palmieri, *Historia florentina (1429-1474)*, cit., p. 173.

pubblico. La folla, infatti, aveva scambiato il tedesco pazzo per uno dei figuranti che salivano sul carro a recitare. Per questo motivo, nessuno si era stranito o si era mosso per fermarlo⁸⁴.

Quasi ogni dubbio viene dipanato dall'epistola di Agostino di Portico scritta fra il 1451 e 1454, che verrà analizzata in maniera più approfondita successivamente. Al momento ciò che desta interesse è la sua descrizione degli *edifizi*.

Di poi gli Umiliati co quagli era uno mirabile edifitio alto braccia vinti di grande ornamento, pieno di fanciulli vivi che parevano angeletti con l'ali e che cantavano e sonavano gigh'e ciembali e volgevasi intorno come ballassero; e essendo tanto alti maravigliavami come non temevano.

[...]

E questo edifitio era altissimo, dove erano molti angeletti che cantavano e sonavano e ballavano, sopra' quali era una Annuntziata viva e l'angelo: e era tanto bella e sì ben vestita che pareva essa, e l'angelo similmente era vivo co l'ali.

[...]

Quando fu dinanzi alla signoria sì ssi posò; l'angelo e la donna erano in su dua rami di viuole grandissimi. L'angelo sì ssi inginocchiò e disse «ave Maria» e tutto come seguita il Vangelo; e la donna rispondeva e faceva tutti que' gesti «et quomodo fiet etc.». Alla fine disse «ecce ancilla domini» e di subito una colomba viva uscì di sopra e venne sopra lei.

⁸⁴ Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., p. XXXI.

Questa cosa fu tanto devota che extorse lagrime dagli occhi e fece me lagrimare.⁸⁵

In questi passaggi in cui descrive il carro degli Umiliati e dell'Annunciazione, Agostino rende ben chiaro il fatto che ci siano delle persone in carne e ossa sopra i carri. Non solo, esse non mimano una scena, ma recitano delle battute, cantano e ballano. Infatti, si stupisce del fatto che le persone che interpretano gli «angeletti»⁸⁶ non abbiano paura di trovarsi a un'altezza così elevata da terra.

2.4 Proposte di testi per le rappresentazioni dei magi

Grazie a quest'ultima testimonianza è ragionevole supporre che le confraternite utilizzassero dei canovacci o dei copioni per organizzare lo spettacolo.

La natura dei testi che potevano venire usati per le feste di San Giovanni non è ancora stata chiarita e non ci sono risposte certe. La storica Newbiggin stabilisce, tuttavia, sei criteri che questi testi dovevano rispettare⁸⁷:

1. Ci doveva essere un'introduzione con un appello al pubblico, per diversificarli dagli spettacoli destinati a chiostri e conventi privati.
2. Dovevano essere brevi e misurare quindi cinquanta ottave, cioè uno spettacolo di trenta minuti.

⁸⁵ D. Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, «Lettere Italiane», Vol. 55.1, 2003, pp. 9-11.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Newbiggin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., p. XXXI.

3. Ci dovevano essere elementi spettacolari che generassero meraviglia.
4. Si dovevano citare le profezie che annunciavano la venuta di Gesù.
5. Non dovevano mancare dei rimandi al buon governo della città e per antitesi anche a esempi di cattivo governo. Quest'ultimi venivano messi in scena dal carro dei magi, mentre i primi venivano esemplificati dal racconto di re Salamone e dalla Natività. All'interno della processione si crea un contrasto fra Ottaviano che riconosce la potenza di Dio ed Erode, che vuole invece uccidere Gesù. Inoltre, il mito dell'Ara Coeli è importante perché pone a contatto la Roma imperiale con la Roma cristiana e permette di sanare l'incongruenza fra la religione e l'interesse degli umanisti per l'antico, il quale poteva essere considerato un tema profano⁸⁸.
6. Dovevano inserirsi nello schema della narrazione della redenzione umana narrato da Palmieri.

Palmieri, infatti, nel suo resoconto elenca ventidue elementi costitutivi della festa, tre di essi sono decorativi e gli altri diciannove raccontano la storia dell'uomo all'interno del racconto biblico: dalla creazione al Giudizio universale. Di questi, tredici erano edifici e sei, invece, erano sfilate, cavalcate e cortei⁸⁹.

È possibile fare delle ipotesi sulla struttura e contenuti di questi testi guardando al genere della *sacra rappresentazione*, un tipo di spettacolo che si è sviluppato grazie ai componenti di Antonia Pulci⁹⁰, Feo

⁸⁸ Ivi, p. XLIV.

⁸⁹ Palmieri, *Historia florentina (1429-1474)*, cit.,

⁹⁰ A. Pulci, *Florentine drama for convent and festival: seven sacred plays*, a cura di J.W. Cook, University of Chicago Press, 1996.

Belcari⁹¹ e Castellano Castellani⁹², compositori che gravitavano attorno alla famiglia Medici⁹³. Probabilmente venivano messe in scena dalle confraternite, non in occasioni religiose o civiche, ma come intrattenimento privato per membri e amici, molto spesso in occasione del Carnevale⁹⁴. Avevano uno scopo educativo e morale, col fine di insegnare ai giovani la moralità cristiana e di sviluppare abilità organizzative che sarebbero servite loro quando sarebbero diventati cittadini attivi⁹⁵.

I magi fanno la loro comparsa in alcune di queste opere. Non sono sopravvissute tutte, però è probabile che ogni anno ne venissero commissionate di diverse e che quindi cambiassero⁹⁶. È interessante notare che in ognuno dei casi che verranno analizzati non si ha un'interpretazione unica dell'*Adorazione dei Magi*, ma viene raccontata all'interno di contesti diversi in modo da essere strumentalizzata per veicolare precisi messaggi. Un esempio è costituito dalla *Rappresentazione della Natività di Cristo*, scritta da un anonimo nel XV secolo. Viene raccontata la storia dei magi, la loro convocazione da Erode e l'adorazione, ma la storia si conclude con un finale negativo. Erode compie la strage degli innocenti e la Sacra Famiglia è costretta a fuggire: sembra che il male e il caos trionfino alla fine. Infatti, termina con queste parole:

Popol, ch'avete el Salvátor veduto Povero e vile in tanta pazienza Da'
pastori e da' magi aver tributo, Stando divoti in tanta obediencia, Erode

⁹¹ M. Marti, *Feo Belcari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, 1970.

⁹² I. Chirico, *Il profano nella sacra rappresentazione: Castellano Castellani*, «Sinestesie», 18, 2016, pp. 1-19.

⁹³ K. Eisenbichler, *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence*, «Comparative Drama», Vol. 29, N. 3, 1995, p. 328.

⁹⁴ Ivi, p. 319.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., p. XXXI.

crudo, al mal far provveduto, Vedesti dar contro a' bambin sentenza;
Iddio vi guardi e salvi da' peccati; E ringrazianvi, e siate licenziati.⁹⁷

Lo scopo di quest'opera non è quello di assicurare il pubblico, ma si vuole invece trasmettere il messaggio che in un mondo in cui il male è ovunque, l'unica protezione da ricercare è nella fede in Dio⁹⁸.

Nel libro di Nerida Newbigin, *Nuovo corpus di rappresentazioni religiose del XV secolo*⁹⁹ solo due includono la presenza dei magi: *La rappresentazione della Natività del n.S. Gesù Cristo* e *La festa de' Magi*. La storica propone, dunque, questi come testi che la confraternita dei Magi poteva aver rappresentato o poteva aver utilizzato come spunto per i suoi spettacoli¹⁰⁰.

In *La rappresentazione della natività del n.S. Gesù Cristo*¹⁰¹, scritta da un anonimo, si racconta la visione dell'imperatore Augusto della Vergine e il Bambino, il mito dell'Ara Coeli. Viene poi messa in scena la nascita di Gesù con l'adorazione e il conseguente crollo del tempio di Romolo. In relazione all'intera rappresentazione, lo spazio dedicato alla scena della natività è ridotto: solo un ottavo¹⁰². Lo scopo di questa rappresentazione probabilmente era quello di raffigurare una simbiosi fra le due sfere di Stato e Chiesa, forse per celebrare questa unione a Firenze¹⁰³. La gloria dello stato dà prestigio alla natività così come la visione divina legittima il governo.

⁹⁷ A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872, pp. 191-192.

⁹⁸ Eisenbichler, *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence*, cit., p. 330.

⁹⁹ Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit.,

¹⁰⁰ Ivi, p. XXXI.

¹⁰¹ Cfr. Ivi, pp. 57-58

¹⁰² Eisenbichler, *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence*, cit., p. 324.

¹⁰³ Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., p. 59.

Anche il testo della *Festa de' Magi*¹⁰⁴ (cfr. Appendice testuale 2) è organizzato in modo simile. Infatti, l'incontro dei magi con il re Erode occupa quindici stanze, mentre l'episodio dell'adorazione solo sei. Ancora una volta sembra che il contesto civico sia più rilevante rispetto al sacro e viene posta enfasi sul cattivo governo di Erode, il quale ha abusato del suo potere per ricevere informazioni dai saggi e compiere azioni malvage. Come già accennato, era importante che nella parata di San Giovanni fossero riportati sia esempi di buon governo che cattivo, per mettere in luce le qualità di quello in carica¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Riportata per esteso nel Documento 2 dell'appendice; cfr. Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., pp. 183-203.

¹⁰⁵ Ivi, p. XLIV

**3. «In su un carro trionfale e bello»: società e identità
nelle feste dei Magi e di San Giovanni a Firenze**

3.1 Il ruolo delle feste nella formazione identitaria

Le feste civiche costituiscono un ruolo fondamentale nel processo di formazione dei Comuni perché rappresentano modi di esprimere le tensioni fra gruppi sociali e politici attraverso queste occasioni rituali¹⁰⁶. In particolar modo, a Firenze, assunsero importanza le corse al palio, ossia le popolari competizioni di cavalli o di corridori performate nelle vie della città. Solitamente venivano organizzate in occasione di eventi che stavano a cuore ai cittadini, come per i festeggiamenti del patrono della città, vittorie militari o politiche e per celebrare qualsiasi altro traguardo che la città conseguiva e che la rendeva via via più indipendente¹⁰⁷. Allo stesso tempo, questo era un modo per dimostrare la propria superiorità e potenza rispetto ai nemici.

Le processioni religiose agivano sullo stesso piano. Il rischio per la città era costituito dal fatto che col passare degli anni le feste cominciarono a moltiplicarsi, creando sempre più simboli e luoghi di significazione, tanti quanti erano le famiglie che ambivano a ritagliarsi il proprio spazio nella società¹⁰⁸. La soluzione fu quindi quella di stabilire delle feste condivise da tutta la popolazione e che fossero simbolo di unità anziché di divisione. I giorni prescelti avevano un significato speciale per la città o erano stabiliti da motivi religiosi, per esempio: il giorno del santo Patrono, le feste legate alla Vergine Maria, il Carnevale o date particolari in modo da ricordare eventi storici¹⁰⁹.

Ciò non significa che tutti i cittadini avessero la stessa importanza

¹⁰⁶ P. Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, «Annali di Storia di Firenze», II, 2007, p. 49.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ivi, p. 50.

¹⁰⁹ Ibid.

all'interno di queste celebrazioni. Infatti, la descrizione di questi eventi fornisce dei dati importanti per capire come era stratificata una società, perché venivano dati spazi diversi in base al ruolo ricoperto dalla famiglia e si prestava attenzione all'ordine gerarchico con cui si sfilava per la città¹¹⁰. Queste celebrazioni svolgevano, quindi, due funzioni fondamentali: favoriva il consolidamento sia dell'identità civica sia della struttura interna della società.

La struttura delle feste civili veniva definita attraverso degli statuti e dai consigli cittadini, perché veniva finanziata e organizzata dal Comune. Al contrario, per le celebrazioni religiose si hanno pochi documenti, spesso perché sono state definite da istituzioni ecclesiastiche che si sono sciolte e la relativa documentazione è andata perduta o in parte distrutta. Solitamente l'ordine era il seguente: in testa c'erano le magistrature, poi le cariche più alte del governo, le corporazioni delle Arti, seguivano ospiti speciali o ambasciatori e infine i rappresentanti delle ripartizioni politiche cittadine¹¹¹.

Un processo parallelo alla definizione di queste celebrazioni fu quello della riqualificazione e risistemazione delle città¹¹². Il fermento per le feste di San Giovanni si percepiva in tutta la città a partire da mesi prima della festa, perché la preparazione richiedeva molto tempo. Venivano esibiti per la città i palii che sarebbero stati messi in premio, si preparavano i teli da stendere per decorare la città e si pulivano tutte le strade¹¹³. Il tragitto della processione ripercorreva la strada dove sorgevano le antiche mura

¹¹⁰ P. Ventrone, *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, «Interpres», XIX, 2000, p. 90.

¹¹¹ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 51.

¹¹² P. Pastori, *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, Firenze, Polistampa, 1997, p. 17.

¹¹³ Ibid.

romane¹¹⁴. Si trattava di una rifondazione annuale della città, un rinnovato impegno e giuramento dei cittadini verso di essa e il comune e la chiesa sfilavano uniti da questo scopo¹¹⁵.

In questa festa collidevano due dimensioni: quella individuale, che guarda all'aspetto economico e quella comunitaria: che guarda all'aspetto sociale e familiare¹¹⁶. La mattina con la mostra si dava l'opportunità ai cittadini di mettere in mostra i propri beni e di accumulare ricchezze e la sera con l'offerta al patrono si riversava parte di ciò che si era guadagnato alla città¹¹⁷. Infatti, durante l'offerta dei rioni o gonfaloni i membri di ogni quartiere sfilavano dietro il proprio portabandiera per donare il cero al patrono. Era uno sfoggio di onore e orgoglio per la propria posizione sociale ma anche del proprio senso di carità: grazie al ruolo della chiesa che funge da intermediario non si ricade nell'avidità¹¹⁸.

Inoltre, lungo il percorso della processione si verifica un cambiamento in termini monumentali¹¹⁹. Ogni cittadino si sentiva in dovere di rappresentare la città e nell'insieme si doveva costruire l'espressione di una visione unitaria. Parallelamente, questo rappresentava una preziosa occasione per le famiglie più potenti per segnalare la propria importanza attraverso l'estetica della propria dimora¹²⁰.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ivi, p. 18.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 52.

¹²⁰ T. Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, Olschki, 2008, p. 210.

3.2 Le forme del *giuoco* cortese e della cavalleria nel Rinascimento

Nel caso della Firenze del Quattrocento, il momento in cui si delineano le feste di San Giovanni e la festa dei Magi è un momento di transizione dagli ideali feudo-cavallereschi all'attenzione verso l'individuo¹²¹. Si assiste al tramonto del potere nobiliare e all'alba di un modello repubblicano durante il quale si fissano i caratteri della festa. Non è da sorprendersi, dunque, se essa presenta caratteri medievali come la danza, la giostra e l'armeggeria. Come afferma Johan Huizinga¹²² nel suo libro *L'autunno del Medioevo*¹²³, i confini fra il Medioevo e il Rinascimento non sono netti come si è sostenuto per anni, ma sono labili e troviamo delle forme che sopravvivono attraverso i secoli¹²⁴. La cavalleria è uno di questi elementi. Nel Rinascimento viene svuotata dal suo valore sacro e caricata di ideali sociali e politici, perché diventa un modo per autodefinirsi. Infine, prevale l'elemento del *nobile giuoco*: il focus si sposta quindi sulla ritualità e sul divertimento¹²⁵. «La storia della civiltà ha da fare con i sogni di bellezza e con l'illusione di una nobile vita come con le cifre della popolazione e delle imposte¹²⁶» afferma Huizinga. Infatti, l'ideale cavalleresco non compare esplicitamente nei documenti ma ha un'influenza politica e sociale¹²⁷. In occasione dei duelli e delle giostre, per esempio, si facevano grandi

¹²¹ Pastori, *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, cit., p. 16.

¹²² Sulla ricezione di Huizinga rimando a *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, a cura di P. Arnade, M. Howell, A. van der Lem, Amsterdam University Press, 2019; M. Vale, *Huizinga's Autumntide: The Centenary of a Masterpiece*, «The English Historical Review», 136, 2021, pp. 672–693.

¹²³ J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1998.

¹²⁴ Ivi, pp. 47-50.

¹²⁵ Ivi, p. 112.

¹²⁶ Ivi, p. 127.

¹²⁷ Pastori, *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, cit., p. 18.

preparativi e l'autore si chiede in che misura gli uomini del Rinascimento si rendevano conto che fosse solo un gioco di finzione («un desiderio della vita bella») o se si preparassero realmente come se stessero affrontando un combattimento¹²⁸.

A lungo si è cercata una spiegazione al bisogno umano di giocare. Le ricerche condotte hanno prodotto risultati molto diversi: il gioco potrebbe servire a sfogare un eccesso di energie, risponde a un bisogno di rilassamento, può servire da preparazione alla vita reale, funge da evacuazione di comportamenti tossici e può appagare certi desideri¹²⁹. Tutti questi esiti hanno in comune il fatto che il gioco è connesso in qualche modo a una necessità biologica¹³⁰. Non ci sono risposte giuste o sbagliate, ma sono tutte sfaccettature parziali dello stesso problema. Huizinga in *Homo ludens* ha definito quali sono le caratteristiche del gioco¹³¹. È disinteressato e non ha fini materiali nel qui e ora, ma può avere ripercussioni accidentali o parallele sul terreno in cui agisce, come il benessere di un gruppo all'interno della società¹³². Ha un'indole chiusa, ossia ha un inizio, una fine e un luogo determinato. Lo spazio del gioco è delimitato ed è fuori dall'ordinario¹³³. In esso c'è un ordine sacro e perfetto in completa opposizione all'incertezza della vita. Tende a essere bello e con delle regole precise¹³⁴. È richiesto che tutti i partecipanti le seguano e credano nella finzione del gioco, altrimenti l'inganno verrebbe svelato. Nel Rinascimento la necessità di giocare attraverso rappresentazioni,

¹²⁸ Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, cit., p. 132.

¹²⁹ J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, 2002, p. 9.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Per una riflessione su questo concetto da parte di un altro importante storico dell'arte vedasi: E.H. Gombrich, *Huizinga's Homo ludens*, in *Johan Huizinga*, a cura di W. R. H. Koops, E. H. Kossmann, Gees van der Plaats, The Hague, 1973, pp. 133-154.

¹³² Huizinga, *Homo ludens*, cit., p. 18.

¹³³ Ivi, p. 19.

¹³⁴ Ivi, p. 20.

sfilate, giostre e duelli riemerge in maniera prepotente¹³⁵. Scrive Huizinga: «Tutto l'atteggiamento spirituale del Rinascimento è gioco. Quell'aspirazione raffinata è al medesimo tempo fresca e vigorosa verso una nobile e bella forma, è cultura fatta per gioco. Tutto lo splendore del Rinascimento è una gioiosa o solenne mascherata coi paramenti di un passato fantastico e ideale.»¹³⁶ Il giuoco cortese diventa un ornamento delle feste di corte e si trasforma in uno strumento essenziale per la popolazione, perché rappresentava una tradizione stabile e rassicurante. Nonostante il nuovo atteggiamento ottimista dell'uomo rinascimentale, infatti, egli si muoveva ancora su un terreno incerto: cercava di definire la propria identità come individuo e cittadino ed era costretto a fronteggiare la presenza della morte che aleggiava nelle città¹³⁷.

I Medici si appropriarono in fretta di queste tradizioni enfatizzando i caratteri tradizionali e rituali di esse ma svuotandole di significato, concentrandosi di più sulla forma esterna per manipolarla a loro piacimento¹³⁸. In precedenza, la processione aveva un valore di rappresentanza, in cui si definiva il peso sociale di ogni classe e istituzione della città, mentre con il dominio dei Medici questo non accade più¹³⁹.

3.3 La festa dei Magi

Nonostante la varietà di spettacoli che venivano messi in scena dalle confraternite, quelli più popolari e affascinanti agli occhi dei cittadini,

¹³⁵ Ivi, p. 226.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ivi, p. 187.

¹³⁸ P. Ventrone, *Le tems revient. 'L tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (8 aprile-30 giugno 1992, Palazzo Medici Riccardi, Firenze), Firenze, Silvana Editoriale, 1992, p. 22.

¹³⁹ Pastori, *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, cit., p. 16

viste le numerose testimonianze, dovevano essere quelli organizzati dalla compagnia dei Magi. Questa confraternita costituiva un punto di riferimento per la vita religiosa nel Quattrocento¹⁴⁰. Non solo prendeva parte a molte attività, ma organizzava la festa dei Magi, una delle feste più magnifiche viste in città. Infatti, la celebrazione del giorno dell'Epifania era di particolare importanza per Firenze perché coincideva anche con la commemorazione del battesimo di Gesù da parte di Giovanni Battista, patrono della città¹⁴¹.

Non si hanno informazioni precise riguardo l'origine di questa confraternita, ma doveva già essere attiva prima del 6 gennaio 1390, perché in quella data si ha la prima registrazione della festa dei Magi in un documento¹⁴². Un cronista anonimo la descrive in questo modo:

A dj vj dj genaio si fe' in Firenze una solenne e magna festa alla chiesa santo Marcho de' santj Magj e della stella. I Magj andorono per tutta la città molto onorevolmente vestitj et chon chavaglj et cho' molta compagnia et co' molte novità. I' re Rode istette a santo Giovannj [sic] i' su 'n uno [sic] palcho molto bene adornato chon sua gente. E passando da santo Giovannj, salirono i' su' palcho dov'era Erode e quivj disputorono del fanciullo che andavano ad adorare-e promettendo dj tornare a Erode. E fatta l'offerta i Magj al bambino, e non tornando ad Erode, Erode gli perseguitò e fe' ucidere moltj fanciullj contrafattj in braccio alle madri e balie. Et chon questo finj la sera la festa ale 23 ore.¹⁴³

¹⁴⁰ Come dimostra il saggio di Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., pp. 107- 161.

¹⁴¹ L. Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 83, 2020, p. 418.

¹⁴² Boskovits, *Italian paintings of the fifteenth century*, cit., p. 22.

¹⁴³ *Diario d'anonimo dal 1381 al 1401*, 1401, BNFC, Panciatichi, 158, fol. 157V; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 144.

Da quel che si evince da questa testimonianza, è possibile stabilire che in occasione di questa festa l'intera città veniva riorganizzata in modo da poter ospitare la processione. Il palazzo di Erode era collocato nel Battistero di San Giovanni, luogo dal quale partiva il corteo dei magi per giungere in piazza San Marco, che rappresentava Betlemme, e la cui chiesa era la sede della confraternita.

Paolo di Matteo Petriboni ¹⁴⁴ nel suo *Priorista* descrive la festa dell'Epifania del 1429:

Giovedì a di VI di gennaio 1428 si fece la festa de' Magi. Et fu orrevole et bella festa. Et in sulla piazza de' Signiorj si fece uno palcho a Santo Romolo che vi stette il significato del re Roda ornato come re, et molti in sua compagnia col dirizzatoio di valuta assaj degli arientj che su v'erano. Incominciò la mattina la festa. Et bastò insino a ore xxiii detto dì senza il dì inanzi. E passo[rono] la mattina per la piazza detta e xx vestiti di camicj frateschi col significato di nostra Donna e 'l suo figliuolo. E andò in sul palcho alla piazza di San Marcho. Et dopo mangiare circha a settecento vestiti a chavallo furono, in tra' qualj fu[rono] i tre Magi e i loro compagnj vestiti orrevolemente. Et delle belle cose che vi fu[rono] i loro, furono tre giughantj et uno huom salvatico, e in su uno carro il significato di Davittj, che uccise il giughante colla fronbola. E chi era per Davittj andava ritto inn altj et molto destramente in sul charro. E lla via Largha dal chanto di San Giovannj insino alla piazza di San Marcho da ogni lato della via era[no] palchettj e panche ornate di panchalj e tappetj e spalliere. Et era una bella chosa a vedere quello aparecchio in quella via.¹⁴⁵

¹⁴⁴ G. Battista, *Paolo di Matteo Petriboni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82. 2015.

¹⁴⁵ Paolo di Matteo Petriboni, *Priorista*, BNCf, Conventi Soppressi, C, 4, 895, fol. 123 V. Questo manoscritto fu composto fra il 1407-1459 e contiene una cronaca della storia sociale, politica ed

Apparentemente è molto simile al resoconto del 1390 ma ci sono alcune differenze. Nel 1429 la scena dell'adorazione ha luogo a San Marco come nella precedente, ma il palazzo di Erode stavolta viene collocato in piazza della Signoria. In questo modo la parata raddoppiava in lunghezza rispetto a prima. Inoltre, il cronista si focalizza proprio su questo aspetto, omettendo completamente il resto dello spettacolo. È chiaro, quindi, che l'attenzione del pubblico doveva essersi spostata principalmente sulla processione, elemento che diventerà essenziale e che attirerà anche gli sguardi delle potenze rivali.

Infatti, anche Milano rappresentava un'altra realtà in cui il culto dei magi era vivo e molto sentito¹⁴⁶. Era lì che veniva custodita la reliquia delle ossa dei tre magi fino al 1162, per poi essere spostata a Colonia¹⁴⁷. Analogamente a quello fiorentino, anche il cronista Galvano Fiamma¹⁴⁸ dà poca importanza a ciò che accade quando i magi giungono al palazzo di Erode e si concentra sulla processione.

La descrizione riportata per intero nell'appendice testuale, 3 aggiunge alcuni elementi che non erano presenti nelle processioni dei magi fiorentine precedenti, come la presenza dei tre calici, i muli, la stella cometa e le scimmie (per rimarcare l'esoticità dei magi).

La descrizione della festa riconducibile alla seconda metà degli anni 1460 di Fra Giovanni di Carlo nel suo *Libri de temporibus suis* è la più completa¹⁴⁹, non solo delle feste dei Magi, ma di qualsiasi rappresentazione sacra del Quattrocento (cfr. Appendice testuale, 4).

economica di Firenze. L'edizione critica a cui faccio riferimento è quella a cura di J.A. Gutwirth e G. Battista, Roma, Storia e Letteratura, 2001.

¹⁴⁶ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 113.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ P. Tomea, *Fiamma Galvano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, 1997.

¹⁴⁹ V. Marchetti, *Giovanni Caroli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977.

In questa, il cronista racconta che veniva fatto in modo che la città di Firenze rispecchiasse la città di Gerusalemme («Hanc civitatem instar Hierosolimorum in qua regnaret Herodes finxere»¹⁵⁰). Per l'occasione, veniva divisa in quattro parti, probabilmente in base ai quartieri, e ognuna di queste era più bella e magnifica dell'altra. Nelle prime tre si situavano gli accampamenti dei magi, mentre in piazza San Marco si allestiva il palazzo di Erode. Di questo, Fra Giovanni fa una minuziosa descrizione. Probabilmente era una struttura effimera, ma non per questo meno imponente. Infatti, il frontone misurava quaranta braccia e l'edificio era composto da colonne e travi ricoperte da arazzi e piante. Le spalliere erano decorate con teste di leoni con le fauci spalancate, dalle quali pendevano festoni e scudi. Il tetto era composto da teli ed era decorato da gigli e stelle che sembravano vere. Dalla strada si poteva vedere cosa accadeva all'interno perché la sala del trono di Erode era aperta e presentava solo una piccola balaustra, mentre dietro c'erano altre tre camere in cui si disponeva la sua corte, composta da satrapi, ministri, cortigiani e servi a loro volta vestiti in modo sfarzoso, con vestiti di porpora e con molti gioielli. La stanza era arredata in modo lussuoso e traboccava di seta e oro, mentre sul pavimento erano stesi dei grandi tappeti preziosi. Il resto della città dedicata ai magi era invece impostato sulla dimensione del viaggio: c'erano cavalli, guerrieri, servi e muli che portavano in giro cestini e sacchi da viaggio.

La festa iniziava con una riunione in Piazza della Signoria. Fra le persone che sfilavano nell'ambasciata dei magi c'erano anche degli attori che impersonavano i cittadini più illustri di Firenze. L'imitazione era molto fedele alla realtà, perché si servivano di maschere ben dettagliate per i loro

¹⁵⁰ G. di Carlo, *Libri de temporibus suis*, 1480-82, Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 5878, fol. 68v.

volti e dei loro stessi vestiti forniti dai figli. Avevano poi imparato così bene a copiare i loro gesti e comportamenti, afferma Fra Giovanni, che per il pubblico non era un fastidio osservarli, ma anzi, provocava divertimento («Namque eorum facies vultusque larvis ita exculpserant, ut paulominus averis djstarent. Siquidem eorum vestimenta, ipsimet filij sumpserant, quibus tunc utebantur, eorumque gestus omnes didicerant, singulos eorum actus et modos miro modo fingentes»¹⁵¹).

Dopo un discorso della Signoria la processione poteva iniziare: il corteo sfilava per tutta la città, portando con sé doni e animali (sia domestici che esotici), per arrivare infine al palazzo di Erode. Il corteo sembrava essere diviso in gruppi che procedevano secondo un preciso ordine: In testa vi erano i portatori di vettovaglie e di provviste, assieme ai servi che avevano il compito di portare l'indispensabile per il lungo viaggio. Con loro vi era un gran numero di animali da trasporto, come cavalli e muli, accompagnati anche da animali da caccia, come i cani, e altri esemplari esotici, alcuni solo disegnati («Gestabant autem et silvestra animalia plurima, ac multipljcis generis feras, alia quidem conficta ac veluti inter animalium sarcinas dormientia, alia autem vera, ad magnificentie ostentationem»¹⁵²).

Dietro di loro si trovavano le famiglie dei più alti magistrati e dei cortigiani.

A seguito vi erano dei musicisti che suonavano il flauto e i cimbali. Vi era anche un singolare corteo di bellissimi giovani, ricoperti di gioielli d'oro e d'argento.

Infine, a chiudere la processione c'erano i tre magi con la loro ambasciata e guardie, le quali allontanavano tutti coloro che si avvicinavano troppo.

¹⁵¹ Ivi, 69v.

¹⁵² Ivi, fol. 70r.

Fra Giovanni valuta positivamente questo sistema di ripartizione perché rispetta sia la dignità degli uomini che la loro età. Racconta inoltre dei dettagli preziosissimi sulle reazioni del pubblico, dicendo che non c'era uno spazio che non fosse vuoto e che tutti bramavano di vedere il corteo, tant'è che non era rimasta una finestra o un tetto liberi e c'era chi lottava per poterli vedere in prima fila.

Una volta arrivati al palazzo di Erode, venivano ricevuti dal re. Dopo aver presentato i doni e spiegato il motivo della visita, venivano congedati e la festa si concludeva con il loro ritorno agli accampamenti. Ciò che colpisce di questo racconto è che non c'è nessun riferimento all'ambito religioso, ma sembra piuttosto una festa mondana, non molto lontana dalla pratica dell'armeggeria. Infatti, i magi non vanno a Betlemme ed Erode non compie la strage degli innocenti.

3.4 Le feste di San Giovanni

I primi documenti che attestano il culto di San Giovanni Battista a Firenze risalgono al 931-946 e consistono nella registrazione di alcuni pagamenti di interessi sulle cessioni delle terre dalla chiesa vescovile¹⁵³. Il 24 giugno 1127 viene sancito che l'offerta di cera e torce una volta all'anno nel giorno della festa del patrono diventa obbligatoria per i territori sottomessi e i gonfaloni, come gesto simbolico che dimostrava l'accettazione del governo fiorentino¹⁵⁴. Dalle testimonianze di Giovanni Villani del 1283 e 1288 (cfr. Appendice testuale, 5 e 6) si evince che non c'è un evento

¹⁵³ Cfr. R. Davidsohn, *Storia di Firenze. 1: Le origini*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 498.

¹⁵⁴ Ibid.

organizzato e specifico per festeggiare il patrono, ma diverse celebrazioni di gusto cavalleresco¹⁵⁵.

Le corse al palio costituivano una delle prime feste ricorrenti a cui partecipava tutta la città. Venivano organizzate per i patroni Giovanni e Reparata e per ricordare alcuni eventi storici importanti per la città, come il palio di San Barnaba l'11 giugno, per ricordare la battaglia di Campaldino, o di San Vittorio, il 28 luglio, per celebrare la vittoria su Pisa¹⁵⁶.

Fra queste, la festa di San Giovanni è quella che si evolve in maniera più grandiosa e magnificente. Gli statuti del Podestà del 1325 definiscono le offerte rese obbligatorie dal precedente emendamento¹⁵⁷. Queste equivalevano a dodici denari di fiorini piccoli per i cittadini, mentre il Podestà, il Capitano e Difensore, i militi, i giudici, i notai, i priori delle Arti e il Gonfaloniere di Giustizia dovevano fare un'offerta di ceri dal valore corrispondente al loro peso sociale¹⁵⁸. I ceri venivano accesi davanti alla chiesa di San Felice in Piazza, dalla quale iniziava la processione, e venivano portati fino al battistero di San Giovanni Battista¹⁵⁹. Nel 1343 vengono apportati alcuni cambiamenti dovuti alla presenza del duca di Atene a Firenze, il quale manipola la celebrazione in modo da esaltare la propria figura¹⁶⁰.

¹⁵⁵ G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1991, p. 450 e 484. L'editio princeps fu stampata a Venezia nel 1537 ed era costituita da dieci libri, mentre quella completa, da dodici, vide la luce nel 1559 a Firenze, presso la stamperia Giunti. Su Villani e la sua Cronica vedi anche R. Cella, *Il "Centiloquio" di Antonio Pucci e la "Nuova Cronica" di Giovanni Villani*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, atti del convegno di Montreal (22-23 ottobre 2004), Cadmo, 2006, pp. 1-26.

¹⁵⁶ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 55.

¹⁵⁷ Cfr. R. Davidsohn, *Storia di Firenze. 1: Le origini*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 463.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ R.C. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, p. 57.

Non sono pervenute altre testimonianze fino all'inizio del XV secolo, ossia fino alla descrizione di Gregorio Dati. Secondo questa, la festa si svolgeva in due giornate. Nella giornata del 23 giugno avveniva la *mostra*, ossia l'esposizione da parte delle botteghe fiorentine dei loro manufatti più preziosi, come drappi di seta o lana, opere d'arte e di oreficeria¹⁶¹. A seguire si svolgevano due processioni, quella della mattina era dedicata agli ecclesiastici:

Tutti i cherici e preti, monaci e frati, che sono gran numero di regole, con tante reliquie di santi che è una cosa infinita e di grandissima divozione, oltre alla meravigliosa ricchezza di loro adornamenti, con ricchissimi paramenti di vesti d'oro e di seta e di figure ricamate e con molte compagnie d'uomini secolari che vanno innanzi ciascuno alla regola di quella chiesa dove tale compagnia si raguna con abito d'angioli e con suoni e stromenti di ogni ragione e canti meravigliosi, facendo bellissime rappresentazioni di quelli santi e di quella solennità a cui onore la fanno, andando a coppia a coppia, cantando divotissime laude. Partonsi da santa Maria del Fiore e vanno per la terra e quivi ritornano¹⁶².

Le «compagnie d'uomini secolari»¹⁶³ in questione sono le confraternite, il cui compito era quello di occuparsi di allestire le rappresentazioni discusse nel capitolo precedente. Il pomeriggio invece sfilavano i laici:

Tutti i cittadini sono ragunati ciascuno sotto il suo Gonfalone, che sono sedici, e per ordine, vanno l'uno Gonfalone drieto all'altro, e in ciascuno Gonfalone tutti i suoi cittadini a due a due, andando innanzi i più degni e i più antichi, e così seguendo insino a' garzoni,

¹⁶¹ Pastori, *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, cit., p. 18.

¹⁶² Dati, *L'«Istoria di Firenze» di Gregorio Dati dal 1380 al 1405, illustrata e pubblicata secondo il codice inedito stradiniano, collazionato con altri manoscritti e con la stampa del 1735*, cit., p. 91.

¹⁶³ Ibid.

riccamente vestiti, a offerere alla chiesa di San Giovanni un torchietto di cera di libbre una per uno¹⁶⁴.

Il 24 giugno invece si apriva la giornata con la processione e l'offerta delle magistrature cittadine e dei territori sottomessi, come atto di sottomissione che sancisce il riconoscimento del potere della Signoria¹⁶⁵. L'ordine era il seguente: aprivano i Capitani di Parte Guelfa con il loro gonfalone, i cavalieri fiorentini, insieme agli ambasciatori e i cavalieri forestieri; poi i palii, i ceri di legname e le offerte di torchietti di cera dei contadini dei villaggi, i Signori della Zecca con il loro magnifico carro elogiato dal Vasari¹⁶⁶, le Arti di Calimala e dei Cambiatori, i Priori e Collegi con il Podestà, il Capitano e l'Esecutore degli ordinamenti di giustizia e infine i barberi del palio, i tessitori fiamminghi e dodici prigionieri del carcere delle Stinche, liberati in occasione della festa¹⁶⁷.

Si partiva dalla cattedrale di Santa Maria del Fiore per la processione religiosa e dalla piazza dei Signori per quella laica¹⁶⁸. Per l'occasione la città veniva ripulita e addobbata da teli di stoffa azzurra coi simboli del comune, che servivano anche per proteggere la folla dal sole o dalle intemperie¹⁶⁹. Questi dovevano essere molto simili a quelli rappresentati da Giovanni di Francesco Toscani (1372-1430) su un cassone, databili attorno al 1425-30 (Fig. 10). Il pomeriggio si teneva invece il palio, anch'esso rappresentato dallo stesso artista (Fig. 11).

¹⁶⁴ Ivi, p. 92.

¹⁶⁵ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 58.

¹⁶⁶ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Giuntina, vol. 3, p. 455.

¹⁶⁷ P. Gori, *Le feste fiorentine attraverso i secoli*, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1987, pp. 155-163.

¹⁶⁸ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 58.

¹⁶⁹ Gori, *Le feste fiorentine attraverso i secoli*, cit., p.131.

Il già menzionato Paolo di Matteo Petriboni, sempre nel *Priorista*, riporta un minuzioso resoconto della parata del 1428:

A di xxiii di giugno la mattina si fecie solenne processione come usato fare la vi[gi]lia di Sancto Giovanni. Et notabilj et belle chose inn essa fu[rono], si per la grande e degnia procissione divota ornata d'er lique, di sacerdotj e scholarj. E in fra ll'altre cose belle et maravigliose la compagnia de' Magi di Sam Marcho feciono molte ricche et grandi onoranze. E in fra ll'altre belle, notabile et piacevole chose fu[rono] ornato otto cavagli covertj di seta con otto paggi di seta vestitj et con perle e ornamentj di divise et con ischudi, e visi loro angelichi, l'uno dietro all' altro col livrea cavalchando. E dietro a lloro in su bello e grande cavallo uno anticho con barba bianca vestito di brocchato d'oro di chermusi et uno capelletto di chermusi aghuzzato pieno di grosse perle et con altrj ornamentj di grandissima valuta, a ghuisa d'uno re chuomo tra' Christianj. Volendosi ornare per degnita che tengha nollo pub avanzare d'ornamento nel vestire. Et dietro a questo re fu inn uno mezzo d'una nughola uno fanciullo di circha a tre annj fasciato e lle manj isvolte; in sull' una [fu] uno calderugio vivo, et coll' altra faceva cose pronte naturalj che huomo di quaranta annj meglio non avarebbe fatto. Iddio pareva in quel corpo del fanciullo Francesco d'Andruccio da' Richasolj¹⁷⁰.

Dalla descrizione dei paggi in sfilata sembra che la compagnia si sia ispirata a un altro tipo di festeggiamenti molto popolari a Firenze, ossia quello dell'*armeggeria*¹⁷¹. Questa era una sorta di giostra, ma non culminava con un reale scontro e versamento di sangue. Infatti, in questo tipo di manifestazione viene mantenuto solo l'elemento della processione,

¹⁷⁰ Petriboni, *Priorista*, cit., fol. 122V.

¹⁷¹ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 111.

durante la quale i ragazzi sfoggiava le proprie abilità e si esibivano in atti di cavalleria, come viene ben descritto nelle *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figliuoli e dell'onoranza fatta l'anno 1459 al figliuolo del duca di Milano e al Papa nella loro venuta a Firenze*:

Gli armeggiatori splendidi e prefetti	che dintorno gli andavan ratto e piano.
ciascun col paggio che gli è conceduto	E voglio ancor che tu bene abbi inteso
da una parte mi par che si metti.	che cinquanta garzon' con festa e risa
Era ciascun di lor ben proveduto	han sempre intorno al bel triunfo atteso
d'averè intorno venti buon' garzoni	col torchio acceso in mano e con divisa
d'una divisa per ogni suo aiuto,	di Lorenzino splendido e gentile,
che eran tutti quanti in be' giubboni;	ch'altrettanti n'ha 'ntorno a una guisa.
e 'ntorno stanno con ordin sovrano	[...]
all'armeggiante e 'l paggio e ' lor roncioni.	Trenta trombetti con gran festa e riso
Ed altri venti n'han ch'ognuno in mano	co' pifferi movén tutti sonando,
avea un gran doppier di cera acceso,	ch'a coppia a ccoppia era ciascun diviso.

Seguiva lo stendardo
sventolando

che lampeggiava come un
solar raggio;

simil chi 'l porta e chi 'l vien
seguitando.

E, dopo lo stendardo, segue
un paggio;

e, dopo il paggio, un magno
armeggiatore;

e gli altri seguitavan al
paraggio.

Parea ciascuno un degno e
gran signore,

con tanta gentilezza e pompa
vanno;

e tanti servi intorno ha 'l
corridore.

E similmente quei de' torchi
stanno

alla fila ordinati d'ogni banda
ed a' loro armeggianti lume
fanno.

A guisa di mazzocchio una
ghirlanda

di scaglie d'arïento addorna e
bella

con penne d'oro che ssù dritte
manda

avea ciascun dintorno alla
pianella;

la qual pianella ogni
armeggiante ha 'n testa,

pulita e rilucente quanto
stella¹⁷².

Nel 1439 un prelate greco che si trovava a Firenze per assistere al concilio ecumenico scrive:

Il 23 giugno fanno una grande processione e una festa popolare, in cui compiono dei prodigi, quasi dei miracoli o rappresentazioni di miracoli. Infatti, fanno resuscitare i morti; S. Michele calpesta i demoni, mettono in croce un uomo come Cristo, rappresentano la resurrezione di Cristo;

¹⁷² Poema riportato integralmente in N. Newbigin, *Le Onoranze fiorentine del 1459: poema anonimo*, «Letteratura italiana antica:

rivista annuale di testi e studi» XII, 2011, pp. 17-134.

fanno fare a uomini i Magi, con uomini allestiscono la nascita di Cristo; con i pastori, la stella, gli animali e la mangiatoia. Poi vanno in processione con statue e reliquie di santi, immagini e venerande croci; precedono sempre le trombe e altri strumenti musicali. Che dire del fatto che ad un monaco fecero rappresentare S. Agostino, lo misero ad un'altezza di 25 braccia e lì camminava su e giù e predicava? Fecero fare a mimi gli eremiti colla barba, che camminavano in alto con piedi di legno: spettacolo impressionante! Vedemmo anche delle statue, alcune molto grandi, altre alte, che camminavano con pesantezza. Che dire di S. Giorgio, che rappresentava il miracolo del drago?¹⁷³

L'emozione che predomina sul racconto è quella dello stupore, perché la tecnica con la quale realizzavano i carri e gli effetti speciali era estremamente raffinata.

La descrizione di Agostino di Portico riportata in un'epistola a Suor Battista¹⁷⁴ può essere collocata fra il 1451 e 1454. Nella lettera descrive un'unica processione, quindi deve avervi assistito prima della riforma di S. Antonino. Tuttavia, non deve risalire a prima del 1451 perché si firma come abate di San Zeno a Pisa¹⁷⁵, titolo acquisito dopo quella data. Le scrive consapevole del fatto che la monaca si trovi in un periodo molto impegnato e con la scusa di non voler accrescere i suoi pensieri e fatiche le racconta della festa di San Giovanni. Inoltre, la monaca e la festa fiorentina condividono il nome: Battista, espediente usato da Agostino anche in altre lettere¹⁷⁶.

¹⁷³ Ventrone, *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, cit., p. 94; cfr. A. Pontani, *Firenze nelle fonti greche del concilio*, in *Firenze e il concilio del 1439*, a cura di P. Viti, atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre - 2 dicembre 1989), Firenze, Olschki, 1994, vol. II pp. 777-778.

¹⁷⁴ Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., pp. 9-11.

¹⁷⁵ Ivi, p. 7.

¹⁷⁶ Ivi, p. 8.

Innanzitutto, in quest'epistola (cfr. Appendice testuale, 7) è contenuta la conferma di quanto fosse popolare la festa di San Giovanni. Infatti, come nel racconto di Fra Giovanni¹⁷⁷ il narratore racconta con fatica quanto fosse stato difficile trovare un posto dove godersi lo spettacolo perché anche i tetti erano occupati («andai molta via e non trovava niente voto, ma tutti gli luoghi dove aveva a passare la processione erano presi e erano piene le vie, piazze, finestre e tetti e mura e vedevasi tanta nobilita di vestire e d'ornati e maxime di donne»¹⁷⁸).

Un'ulteriore informazione importante consiste nella narrazione dell'ordine e dei temi dei carri. Vengono menzionati sei edifici: degli Umiliati, dell'Annunciazione, della Resurrezione, della discesa agli inferi, del Giudizio Universale e l'incontro dei tre vivi e dei tre morti. Per la prima volta viene spiegata in maniera dettagliata la sequenza dei carri e la storia che dovevano rappresentare, ossia gli eventi fondamentali per la religione cristiana. Nelle testimonianze successive¹⁷⁹ questa suddivisione diventerà un elemento fisso.

Con la regolarizzazione e lo sviluppo della festa era necessario poter contare su un gruppo di persone che si occupasse della sua organizzazione a partire da mesi prima¹⁸⁰. Per questa ragione, è possibile ipotizzare che furono le confraternite a favorire l'introduzione degli aspetti più teatrali e degli effetti speciali all'interno della processione di S. Giovanni¹⁸¹. Un esempio di questi elementi innovativi è costituito dalla presenza di attori,

¹⁷⁷ «Itaque omnis populus passim qua transirent ubique diffusus, ingenti complebatur visendarum rerum cupiditate ac desiderio, nec locus erat quem vacuum reliquissent. Et alij quidem vias compleverant, non nulli per fenestras dispositj, reliqui tecta omnia occuparant, incredibilisque multitudo et excurrentium et pro visione summo conatu certantium erat»; cfr. Di Carlo, *Libri de temporibus suis*, cit.

¹⁷⁸ Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., pp. 9-11.

¹⁷⁹ Mi riferisco a quelle di Matteo Palmieri, Eleonora d'Aragona e Piero Cennini che citerò a breve.

¹⁸⁰ Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, cit., p. 406.

¹⁸¹ Ibid.

di spiritelli (ossia personaggi sui trampoli) e di giganti che intrattenevano il pubblico. Inoltre, nel carro del Giudizio Universale si inserisce *l'inframmessa*, ossia l'elemento comico che veniva inserito all'interno delle sacre rappresentazioni¹⁸². In questo caso è rappresentato dalla zuffa che si crea fra i personaggi che non volevano andare all'inferno («ben che facesse ridare la brigata perché v'erano alcuni che non volevano intrare in Inferno e quivi fu grande battaglia»¹⁸³). Sulla risata e lo stupore, però, prevale la reazione emozionale di pietà e il messaggio religioso, perché le rappresentazioni commuovono il cronista in più occasioni.

Inoltre, la descrizione del carro dell'Annunciazione ricalca lo svolgimento della festa della Nunziata presso la chiesa di San Felice narrato da un testimone russo nel 1439¹⁸⁴, durante il concilio di Firenze e descritto anche da Vasari nella vita del Cecca¹⁸⁵. Si ha quindi la conferma che le singole feste organizzate dalle confraternite nel corso dell'anno costituivano materiale per essere riproposto negli edifici di San Giovanni¹⁸⁶. Purtroppo, il racconto di Agostino non include il carro dell'*Adorazione*, assenza singolare, specialmente se si considera che, iconograficamente parlando, è collegata all'episodio dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti. Infatti, l'affresco situato nell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano ad Albugnano (Fig. 12) è diviso in quattro fasce sovrapposte, di cui le due centrali hanno come soggetto i due temi in questione¹⁸⁷.

¹⁸² Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., p. 13.

¹⁸³ Ivi, p. 11.

¹⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 16.

¹⁸⁵ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 3, pp. 449-459.

¹⁸⁶ Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., p. 15.

¹⁸⁷ Ivi, p. 21.

Nel 1454 l'arcivescovo Antonino Pierozzi (1389-1459) ordina una riorganizzazione dell'evento separando la processione del clero dalla sfilata dei carri, la quale veniva anticipata alla mattina precedente della vigilia (il 22 giugno)¹⁸⁸. Questo provvedimento è stato preso in modo da donare nuovamente dignità alla processione religiosa, che era passata in secondo piano agli occhi dei cittadini e che rischiava di essere corrotta dagli elementi ludici. Si legge nel provvedimento preso da Antonino:

Item con ciò sia cosa che a onorare la festa dil glorioso Baptista, ab anticho sia ordinato, e che ssi observi di continuo la matina della vigilia della sua santissima festa e natività, di fare sollempni processioni di tutti i cherici e religiosi della terra e di fuori vicini, con sollempne apparato di paramenti e reliquie di sancti, a inducere il popolo ad divotione; e da certo tempo in qua vi siano stato mescolato molte cose di vanità e mondani spettacoli che starebano male per carnasciale, non che nella processione; pertanto comandiamo sotto pena di scomunica, che fra i cherici e religiosi non vadino alcuno di compangnia o d'altra gente con alchuni artificii, o ordingni, o rapresentationi, o altri spettacoli con gente, ad piè o ad cavallo, acciò che la detta processione si possa fare più divotamente, e continuamento, e per la salute dell'anime e non perdictione d'esse. Altrimenti la processione non si permetterà che vada. E chi pur vuole fare rapresentatione, la faccia in altro luogo e tempo.¹⁸⁹

Un altro documento intitolato *Regole di frati come vanno a processione secondo la nota del vescovo Antonino* e conservato nelle *Carte di corredo* dei Consigli della Repubblica presso l'Archivio di Stato di Firenze dà alcune importanti informazioni sull'ordine in cui le confraternite

¹⁸⁸ Eisenbichler, *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence*, cit., p. 320.

¹⁸⁹ Cfr. R.C. Trexler, *The Episcopal Constitutions of Antoninus of Florence*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven», LIX, 1979, p. 265.

sfilavano¹⁹⁰. Si può ipotizzare risalga sempre al 1454 perché è l'unico anno in cui si hanno notizie dell'intervento di Antonino sulla festa¹⁹¹. Vengono elencate solo 43 compagnie, un numero modesto se messo a confronto con il totale di 134 confraternite attive a Firenze nel 1454¹⁹². In questa lista manca all'appello quella dei Magi, un'assenza che si fa notare perché secondo i cronisti la confraternita svolgeva un ruolo fondamentale. Poteva essere stata esclusa per qualche motivo, oppure, trattandosi di una copia del documento originale, forse non è completa.

Ciò nonostante, fornisce informazioni sull'importanza delle confraternite, le quali sono arrivate a ricoprire una posizione così rilevante da richiedere l'organizzazione di una lista, sebbene ne sia riportato solo un terzo del totale. Inoltre, è necessario sottolineare che sfilano autonomamente, mentre nella testimonianza di Gregorio Dati¹⁹³ venivano aggregate nella processione alla chiesa dove avevano la loro sede.

Matteo Palmieri nel 1454 descrive scrupolosamente la nuova struttura voluta da Antonino, fornendo un'accurata descrizione dei carri e degli episodi rappresentati (cfr. Appendice testuale, 8). Questi cambiamenti erano atti a separare la dimensione spettacolare da quella cerimoniale, in modo da conferire alla processione religiosa solennità e consentire a quella degli edifici più libertà di sperimentare¹⁹⁴. Inoltre, attraverso i carri, le compagnie avevano modo di far conoscere al pubblico le rappresentazioni che mettevano in scena anche nelle loro sedi e di educare

¹⁹⁰ Documento inedito, riportato da P. Ventrone in *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, «Interpres», XIX, 2000, pp. 6-8.

¹⁹¹ Ventrone, *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, cit., p. 96.

¹⁹² Censite da J. Henderson in *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 443-74.

¹⁹³ Dati, *L'«Istoria di Firenze» di Gregorio Dati dal 1380 al 1405, illustrata e pubblicata secondo il codice inedito stradiniano, collazionato con altri manoscritti e con la stampa del 1735*, cit.

¹⁹⁴ Ventrone, *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, cit., p. 96.

il pubblico¹⁹⁵. Questo permetteva loro di autorappresentare la propria identità all'interno della società. Come in una *matrioska*, avviene quindi un processo identitario all'interno di un altro più ampio.

Nel 1473 la duchessa di Ferrara Eleonora d'Aragona descrisse la festa con toni simili:

Mercurdì matina andammo ad vedere li triumphi faceano questi fiorentini in tal dì, et arrivata al talamo preparato per nuy in piazza, vennero primo quactro giganti, duy mascoli et duy femene. Ad presso vennero sette Representationi. La prima quannu lu N. S. Dio donò la legge a Moyses. La seconda della Annuntiatione della Nostra donna. La terza della Navitatr ne N.S. La quarta dello Baptsimo. La quinta della Resurrectione et descensione al Limo et liberation delli sancti patri. La sexta della Penthecosta. La septima della Assumptione della Nostra Donna. In verità cose belle ad vedere et actamente facte.¹⁹⁶

Ancora, nel 1475, Piero Cennini scrive una lettera a Pirrino Amerino nella quale gli descrive la festa di San Giovanni¹⁹⁷, che non sembra essere cambiata nella struttura, spinto da un moto d'orgoglio¹⁹⁸.

Giusto D'Anghiari nel suo diario prende nota dei festeggiamenti di San Giovanni nel lasso di tempo fra il 1451 e il 1479¹⁹⁹. Negli anni 1476-77 informa che non si tenne alcuna festa a causa della peste: e «non si fecero edifici né molt'altre cerimonie usate perché si disse che per dubbio di moria non si faceva festa acciò non ci venisse gente di terre

¹⁹⁵ Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., p. 16.

¹⁹⁶ Testo riportato da D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., p. 273.

¹⁹⁷ A. Grafton, W. Theiss, *A Florentine Looks at Florence: Piero Cennini on the Baptistery and the Feast of St John*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 85.1, 2022, pp. 25-69.

¹⁹⁸ Per la lettera integrale: cfr. «Rivista d'arte», 6, pp. 220-227.

¹⁹⁹ D'Anghiari, *Memorie 1437-1482*, cit.

ammorbate»²⁰⁰, anche se il 29 giugno del 1477 si organizzò una piccola celebrazione per festeggiare San Pietro:

Fucci gran moltitudine di popolo a vederla, e la sera si diede fuoco alla girandola che non s'era fatto il dì di San Giovanni, e fece bene e gran dimostrazione d'ingegno di chi l'aveva fatta²⁰¹.

La Congiura dei Pazzi del 1478 rappresenta un momento di rottura per la festa²⁰² che viene divisa in due giornate la processione religiosa si svolge come di consuetudine il 22 giugno, mentre il corteo degli edifizii e il palio vengono spostati al 5 luglio per accogliere in città gli ambasciatori francesi²⁰³:

Lunedì a di 22 giugno in Firenze si fece la processione come s'usa per la festa di San Giovanni ma non così bella come si suo le perché prolungaro il far della festa sino a San Piero per aspettare Ambasciatori franciosi che dovevano venire²⁰⁴.

Da quel momento venne sospesa fino al 1488 per timore della peste²⁰⁵.

Ritorna nel 1491 con la testimonianza di Tribaldo de' Rossi. Da questa si evince che verso la fine del Quattrocento la festa è ancora importante per il popolo fiorentino perché ha un valore di autorappresentazione:

Richordo questo dì 24 el dì di San Giovanni, cioè la vilia, andorono e dificj la mattina e feciono molto male da quello e la Nunziata in fuori fe' benissimo, e fe' bene el munimento [l'edificio della resurrezione], e ' limbo no, e 3 altri difici ch'andorono fecion male, che fu una gran

²⁰⁰ Ivi, c. 115R

²⁰¹ Ivi, c. 119 r-v.

²⁰² Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 63.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ D'Anghiari, *Memorie 1437-1482*, cit., c. 126r.

²⁰⁵ Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, cit., p. XLVIII.

verghongnia ché ci era di molti forestieri el dì da le 20 ore in là. Avendo fatto fare una finzione naturale, Lorenzo de' Medici fe' fare a la chompagnia de la Stela, su suo trovato, 15 trionfi quando Pagholo Emidia trionfò a Roma, quando tornò da una città chon tanto tesoro che Roma istette da 40 o 50 anni che 'l popolo non pagò mai graveza niuna tanto tesoro conchustò. El primo trionfo fu che vene quella prieta di Roma: la ghuglia. Non si fe' mai a Firenze la più bela chosa per detto d'ogniuno. Tutti venono in piazza a ore 21. Furono 15 trionfi cho moltissimi ornamenti chome per tal preda fecie Pagholo Emidia a tempo di Ciesare Austo. Provide Lorenzo dei Medici ci fusi 5 ischudre di chavali a uso di chanpo chon detti trionfi: bene a ordine erono. Feli venire dale stanze loro per fare tale onoranza. Da 40 o 50 paia di buoi tiravano detti trionfi. Fu tenuta la più degnia chosa andasi mai per San Giovanni²⁰⁶.

Tuttavia, ciò cambia col passare del tempo. I festeggiamenti perdono la loro valenza simbolica e il loro significato e viene enfatizzata di più la dimensione spettacolare²⁰⁷. Nel 1549 in un diario del Marucelli si legge infatti:

Fu rappresentato tra le altre cose un combattimento di Davidde con Golia, che fu di somma compiacenza di esso Duca»²⁰⁸, e nel 1566: «per la detta festa di San Giovanni si fecero in Firenze bellissime cose, con gli armeggiamenti delle Potenze del Prato, della Mela, di Porta Rossa, ed altre che erano nella città, ciascuna di loro nella propria Residenza, con

²⁰⁶ T. de' Rossi, *Ricordanze, Delizie degli eruditi toscani*, XXIII, a cura di I. di San Luigi, Firenze, Cambiagi, 1786, pp. 270-271.

²⁰⁷ Ventrone, *Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 22.

²⁰⁸ Cfr. G. Cambiagi, *Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di San Giovanni Batista protettore della città e dominio fiorentino*, Firenze, Stamperia Granducale, 1766, p. 91.

vari apparati e pompe, facendo diverse giostre con grandissimo piacere e diletto del popolo²⁰⁹.

Diventano, quindi, occasioni di svago per i cittadini. Infatti, viene modificato anche il rituale delle offerte²¹⁰. Mentre in precedenza venivano presentate alla Signoria schierata in ringhiera, ora vengono offerte direttamente al sovrano seduto in trono²¹¹, come viene testimoniato dall'affresco di Giovanni Stradano nella camera di Gualdrada di Palazzo Vecchio (Fig. 13). L'attenzione non ricade più sul patrono, ma sull'esaltazione del sovrano.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 67.

²¹¹ Ibid.

4. «Per onore di Dio e la fama della città»: La confraternita dei Magi e i Medici

4.1 La compagnia dei Magi: organizzazione, sviluppo, scioglimento

È difficile stabilire con esattezza la data in cui nacque la compagnia dei Magi, perché non sono pervenuti documenti riguardo la sua fondazione²¹². Essendo stata sin dal principio intrinsecamente legata alla festa che si svolgeva il giorno dell'Epifania, dalla quale probabilmente ha preso il nome²¹³, però, Robert Hatfield suppone esistesse da prima del 1390²¹⁴, data a cui risale la prima testimonianza della festa²¹⁵.

Un primo, seppur indiretto, riconoscimento pubblico nei confronti della confraternita è costituito dal documento del primo dicembre del 1408²¹⁶ emanato dalla Signoria. In questo il governo stabilisce che i Sei di Mercanzia²¹⁷ e i consoli delle corporazioni delle arti e mestieri²¹⁸ dovranno obbligatoriamente fare delle offerte di candele presso la chiesa di San Marco nel giorno dell'Epifania (cfr. Appendice testuale, 9). Non viene menzionata la compagnia esplicitamente, ma la chiesa era la loro sede e il luogo dove si praticava il culto dei magi, segno del fatto che stava acquisendo importanza. A San Marco, inoltre, veniva custodito un

²¹² O almeno, non ancora. Un saggio fondamentale nella ricostruzione della storia della compagnia è stato quello di Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., il quale mi ha aiutato nel rintracciare gran parte dei documenti citati riguardo la compagnia.

²¹³ Ventrone, *Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 139.

²¹⁴ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 108. Il contributo di R.C. Trexler è stato utile nel tener traccia di tutte le testimonianze della festa dei Magi. Anche lui sostiene che quello risalente al 1390 è il primo finora conosciuto; cfr. R.C. Trexler, *Florentine Theatre, 1280–1500. A Checklist of Performances and Institutions*, «Forum Italicum», 14(3), pp. 454-475.

²¹⁵ Mi riferisco al *Diario d'anonimo dal 1381 al 1401*, 1401, BNCF, Panciatichi, 158, fol. 157V.

²¹⁶ ASF, Arch. Dei Consigli Maggiori, Provvisioni, Registri, 97.

²¹⁷ L. Boschetto, *'Domus veritatis et aequitatis'. Il tribunale della Mercanzia e la risoluzione delle controversie commerciali a Firenze nell'età laurenziana*, in *Management and Resolution of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, a cura di J. Kraye, M. Laureys, D.A. Lines, Bonn, Bonn University Press, 2023, pp. 77-108.

²¹⁸ R. Dionigi, *Le corporazioni delle arti e mestieri a Firenze*, in *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo: per un catalogo araldico, storico e artistico*, a cura di R. Dionigi, Polistampa, 2014, pp. 77-85.

simulacro della mangiatoia²¹⁹, il quale aveva la funzione simbolica di rappresentare il legame fra la chiesa e la compagnia²²⁰ (cfr. Appendice testuale, 10).

Il primo riferimento palese si trova solo il 25 febbraio 1417 (cfr. Appendice 11), data in cui viene disposta una provvigione a favore della compagnia dei Magi²²¹. Questa decisione è motivata dal fatto che la confraternita «per onore di Dio e la fama della città»²²² si occupava autonomamente e a proprie spese dell'organizzazione della festa dell'Epifania e dei suoi apparati. Si conclude che non è sostenibile per una compagnia affrontare tutte le spese che la festa richiedeva senza un aiuto pubblico e si delibera a favore di una sovratassa a carico degli usurai ebrei per ricavare i fondi. È singolare rilevare a una data così prematura un interesse così forte verso la festa dei Magi. Evidentemente aveva già conquistato il cuore dei fiorentini e doveva significare molto per loro. Infatti, la conclusione del documento rimarca che è necessario preservarla perché rende onore a Dio, alla città ed è fonte di consolazione per i cittadini. La somma accumulata viene messa nel Monte Comune per poi essere elargita di anno in anno per la preparazione della festa. Inoltre, grazie al documento, si scopre che questa si teneva a cadenza triennale.

Per poter immaginare più concretamente cosa significasse organizzare una festa così magnificente, è utile analizzare il sonetto di Niccolò Cieco *Perché s'apparecchiavano a fare la festa*²²³, composto nel 1435:

²¹⁹ Oggetto che non è stato ancora identificato o è andato distrutto.

²²⁰ Fra Domenico da Corella, *Theotocon*, IV, in *Deliciae eruditorum*, Firenze, ed. G. Lami, xii, 1742, p. 105

²²¹ ASF, Consigli Maggiori, Provvisoni, Registri, 106, fols. 327v-328v

²²² Ibid.

²²³ Cfr. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Le Lettere, 1977, p. 184.

Agli alti esordi e vaghi parlamenti
silenzio date, signor Capitani,
gl' ingegni e'l senno e le frequenti mani
piglino in cura i magni ordinamenti;
e piena fé sia data agl'intendenti,
né si rapelll i lor consigli sani,
tanti begli atti, suttil vari e strani,
si tiran dietro e vostri intendimenti.
L'opere son nimiche de' sermoni:
nell'oportanze la ragion promette
seguir gli effetti e le conclusioni:
Chè se la cosa in pratica si mette,
perebbe partorir confusioni;
ma 'l buon sollicitar vinca le frette.
Non s'aspettin le strette;
ché se l'onor fiorisce e non ispica,
tardi vi scuserà spesa e fatica²²⁴.

Il tono del componimento è sicuramente solenne, indice di quanto fosse considerata seria questa festa, ma contiene anche parole e sfumature che rientrano nella dimensione semantica militare (come “capitani” “ordinamenti”, “nimiche” e “onore”). Questo trova facilmente spiegazione indagando su che tipo di compagnia fosse quella dei Magi e come si inquadrasse rispetto alle altre categorie che esistevano nel Quattrocento²²⁵. Nella *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi, qui citata nella sua edizione Ottocentesca, si legge:

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, cit., p. 214.

Sono in Firenze settantatré ragunanze, chiamate compagnie, le quali si dividono principalmente in due parti, perciocché alcune sono di fanciulli e alcune d'uomini fatti; quelle de' fanciulli, che si ragunano ogni domenica e tutti i giorni delle feste comandate a cantare il vespro e altri divini uffizi sotto il loro guardiano e correttore sono nove, le quali per S. Giovanni e per altre solennità vanno tutte quante insieme col chiericato a processione. Quelle degli uomini sono di quattro maniere, perciò che alcune si chiamano compagnie di stendardo, e queste attendono più tosto a rallegrare sè ed altrui, che al culto divino e queste sono quattordici; alcune altre perché dopo i sacri uffizi si danno la disciplina, si chiamano compagnie di disciplina, le quali vanno anch'esse per le solennità alle processioni, accompagnano i loro fratelli morti alla sepoltura, e fanno altre opere pie e caritativi uffizi; e queste sono trentotto, le quali si chiamano ancora fraternite, ed in elle sono uomini nobili e ignobili d'ogni regione. Le quarte, più segrete ben più devote dell'altre, perché ordinariamente non si ragunano se non il sabato e di notte, e sono quattro. Le quinte ed ultime, le quali sono ancora più segrete e più divote dell'altre, perché ordinariamente non si ragunano, e nelle quali per lo più non sono se non uomini nobili, si chiamano Buche; e queste sono otto. Èvvi eziandio la memorabile compagnia del Tempio chiamata dei Neri, gli uomini della quale, dato che s'è il comanadamento dell'anima ad alcuno che deve essere giustiziato, vanno a confortarlo tutta la notte, e il dì l'accompagnano a uso di battuti, colla tavoluccia in mano, sempre confortandolo, e raccomanadandogli l'anima, infino a l'estremo punto²²⁶.

Leggendo le parole di Benedetto Varchi²²⁷, sembra non ci sia una differenza sostanziale fra le parole *compagnia* e *confraternita*, ma che si

²²⁶ B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società ed. delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843, pp. 107-108.

²²⁷ Sul Varchi e la sua *Storia* vedasi: D. Brancato, S. Lo Re, *Per Una Nuova Edizione Della 'Storia' Del Varchi: Il Problema Storico e Testuale*, «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa», vol. 7, 2015, pp. 201-72.

distinguano, piuttosto, in base alla loro funzione. Nel caso della compagnia dei Magi, secondo la testimonianza²²⁸ di Belfradello degli Strinati²²⁹, essa nasce come compagnia di stendardo. Se è vero che, ai tempi di Varchi, questa tipologia di confraternite aveva la funzione di intrattenere il popolo²³⁰, originariamente era stata concepita come compagnia militante sotto la chiesa e aveva il compito di aiutare l'Inquisizione a combattere le eresie²³¹. Questo spiega il nome da cui deriva la categoria, ossia *stendardo*, ma anche la denominazione dei ruoli di potere al suo interno, come i capitani, e, di conseguenza, anche il tono del sonetto analizzato²³². Nonostante dalla testimonianza del Varchi emerga il lato più mondano, non bisogna dimenticare che le compagnie religiose erano molto serie e rigorose sul lato devozionale²³³: questi due aspetti non andavano in contraddizione.

Anche la lettera indirizzata alla compagnia di San Bartolomeo degli anni 1466-68²³⁴ risulta utile per comprendere lo spirito con cui i membri della compagnia dei Magi intraprendevano l'organizzare della festa (cfr. Appendice testuale, 12). In questa, si scusano con la confraternita amica perché avevano ricevuto dei favori da loro, ma non potevano restituirli

²²⁸ «Essendo d'alcuna Compagnia di divozione, che al presente io Belfradello sono della Compagnia de' Magi a divozione chiamata S. Paolo, perchè prima si raunava in Santa Trinità, e oggi ci rauniamo in S.Marco nel luogo, dove anticamente erano i Magi a Stendardo, ed era Governatore Giuliano di Piero di Cosimo de' Medici, a cui Iddio abbia fatto verace perdono, che innocentemente fu morto, com'appare nella faccia dinanzi.»; cfr. P. da Certaldo, N. degli Strinati, *Storia della guerra di Semifonte scritta da messer Pace da Certaldo e cronichetta di Neri degli Strinati*, Firenze, Stamperia imperiale, 1753, p. 133.

²²⁹ Si tratta di una di quelle aggiunte che ha operato Belfradello degli Strinati nella copia autografa dell'originale Chronichetta del suo antenato. Cfr. S. Dacciati, *Memorie di un magnate impendente: Neri degli Strinati e la sua Cronichetta*, «Archivio storico Italiano», vol. 168.1, 2010, p. 91.

²³⁰ Varchi, *Storia fiorentina*, cit., p. 108.

²³¹ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 121.

²³² Per comprendere meglio la struttura e le tipologie diverse di compagnie rimando allo studio esaustivo di R.F.E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic press, 1982.

²³³ Ivi, p. 122.

²³⁴ BNCF, ii, iv, 128, fols. 37v-38r.

perché erano impegnati con la preparazione della festa. Avvisano, quindi, che manderanno i costumi e le scenografie che gli erano state prestate attraverso un messaggero. La lettera si apre in modo molto cerimonioso e ossequioso nei loro confronti, congratulandosi per aver organizzato una nuova celebrazione²³⁵. Ciò che risalta, è la contaminazione fra realtà e finzione che emerge in questa lettera. A cosa si riferiscono i confratelli dei Magi quando parlano di *parti orientali e italiche* e delle loro dominazioni? Il gioco di ruolo che si attuava nella festa oltrepassava il limite con la vita reale e la contaminava, anche durante il processo di preparazione di essa²³⁶. La compagnia doveva costituire una realtà alternativa alla vita dei suoi membri, realtà che acquisiva sempre più forza grazie al forte senso di fratellanza che li legava²³⁷.

Nonostante fosse entrata nelle grazie della Signoria, tanto da essersi aggiudicata il suo sostegno, probabilmente, dietro questa facciata, si celavano delle tensioni fra le due parti. Nel 1419 viene emanato, infatti, il *Societatum Laudantium et aliarum Revocatio*²³⁸ attraverso il quale tutte le confraternite che non avevano ricevuto un permesso speciale venivano sciolte.

Certarum Societatum Congregatione civium animi perturbantur, divisionesque admodum incitai videntur, discordiaeque oriri, et alia plura inconvenientia suscitari²³⁹.

²³⁵ Anche la compagnia di San Bartolomeo si occupava dell'organizzazione della festa del loro patrono, la quale aveva tratti orientali; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 120.

²³⁶ Ivi, p. 120

²³⁷ Ibid.

²³⁸ L. Mehus, *Della origine, progresso, abusi e riforma delle confraternite laicali*, Firenze, Stamperia Ducale, 1785, p. 141.

²³⁹ Ibid.

Come accade in molti di questi casi, il decreto non ha avuto conseguenze pratiche, perché non è mai giunta notizia di nessuna confraternita che si è sciolta in seguito a questo provvedimento e solo poche sono state sospese, mentre alcune sono state solamente limitate nelle attività²⁴⁰.

Nel caso della compagnia dei Magi, essa è stata guardata con sospetto fino al 1426, anno in cui è stata assolta dagli Otto di Custodia²⁴¹ (cfr. Appendice testuale, 13).

Ciò nonostante, questo non è bastato per riportarla in piena attività, perché la festa rimane sospesa fino al 1428, anno in cui tornano le cronache sull'evento. Privati dalla sua organizzazione, la compagnia perde il suo fascino sul pubblico, la partecipazione diventa molto bassa e le riunioni si tengono con frequenza irregolare²⁴².

Il 7 gennaio 1428, finalmente, si delibera in favore della compagnia per poter tornare a fare la festa²⁴³ (cfr. Appendice testuale, 14). Non devono aver sprecato molto tempo perché il 23 giugno in occasione della festa di San Giovanni la compagnia dei Magi organizza un ritorno in scena in grande stile. Riesce, infatti, ad attirare l'attenzione di Paolo di Matteo Petriboni, il quale la rende la protagonista del suo racconto²⁴⁴.

Nel 1435 viene stabilito che i fondi nel Monte Comune, che ordinariamente spettavano alla compagnia, verranno dispensati in via eccezionale all'Arte di Calimala per rimpiazzare le tende bruciate durante un incendio²⁴⁵. Queste erano i teli in stoffa blu col simbolo del giglio

²⁴⁰ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 110.

²⁴¹ ASF, Diplomatico, San Marco di Firenze, 19 settembre 1426.

²⁴² Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 111.

²⁴³ ASF, Signori e Collegi, Deliberazioni del Gennajo e Febrajo 1427.

²⁴⁴ Petriboni, *Priorista*, cit., fol. 122v.

²⁴⁵ ASF, Consigli Maggiori, Provvisioni, Registri, 126, fols. 11v-12r.

descritte da Vasari²⁴⁶ e che venivano utilizzate per coprire la piazza attorno al Battistero durante la festa di San Giovanni. Tramite questo documento si scopre a quanto ammontasse circa la cifra riservata alla preparazione della festa, ossia 230 fiorini²⁴⁷.

In seguito all'instaurazione del governo mediceo²⁴⁸, la festa viene ampliata e assume uno spessore sempre più rilevante. Nel 1446 viene deciso di destinare ulteriori fondi per la celebrazione e si vota per eleggere i dieci *festaiuoli*²⁴⁹. Fra di essi, figura anche il nome di Giovanni di Cosimo de' Medici. Grazie all'atteggiamento supportivo del governo, i racconti dei cronisti²⁵⁰ durante quel periodo narrano di carri meravigliosi ed effetti speciali che stupiscono i viaggiatori stranieri e le potenze vicine. L'impegno della compagnia nell'allestimento della festa deve essersi prolungato almeno fino al 1478²⁵¹, anno della morte di Giuliano de'

²⁴⁶ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 3, p. 452.

²⁴⁷ ASF, Consigli Maggiori, Provvisioni, Registri, 126, fols. 12r. Per inquadrare meglio quanto fosse cospicua questa cifra riporto di seguito due esempi coevi.

Goro Dati racconta in che modo la mensa della Signoria si intratteneva in occasioni speciali e quanto spendevano: «La mensa de' detti Signori, si dice che è sì bene apparecchiata e riccamente ornata e pulitamente servita, quanto mensa d'alcuna altra Signoria; e per ordine, e come sono disputati ogni mese alla loro mensa fiorini trecento d'oro, tengono pifferi e sonatori e buffoni e giocolieri e tutte cose da sollazzo e da magnificenza; ma poco tempo vi mettono, che di presente sono chiamati dal Proposto e posti a sedere per attendere a' bisogni del Comune, che' sempre abbonda loro faccenda, e mai non vi manca che fare»; cfr. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, cit., p. 153.

Nel 1515 Giuliano Bugiardini partecipa all'allestimento per l'ingresso trionfale di Leone X a Firenze, in qualità di costumista e viene pagato per il suo servizio 200 fiorini. «l'8 dicembre di quell'anno è pagato 200 fiorini per dipinctura et habigliatura d'huomini, messi ad animare gli archi trionfali disseminati lungo il percorso del pontefice» cfr. Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, cit., p. 243.

²⁴⁸ Ossia a partire dal 1434.

²⁴⁹ Archivio di Stato, Signori e Collegi, Deliberazioni del Nov. e Die. 1446, f. 65 a c. 8v.

²⁵⁰ Come quelli già analizzati nel capitolo precedente di Matteo Palmieri, Eleonora d'Aragona e Piero Cennini, per esempio.

²⁵¹ Da quello che si può dedurre dalle testimonianze in D'Anghiari, *Memorie 1437-1482*, cit.

Medici a causa della Congiura dei Pazzi e dello scoppio del conflitto con il papato²⁵².

Non ci sono numerose informazioni, invece, riguardo le loro occupazioni quotidiane. La festa era una manifestazione pubblica, mentre ciò che facevano nel resto del tempo era di carattere privato e si può solo supporre che non facessero nulla al di fuori dell'ordinario, non essendoci testimonianze particolari a riguardo. Probabilmente svolgevano attività comuni a tutte le compagnie di stendardo, ciò significa: partecipare alla messa con canti e preghiere, riunirsi periodicamente per mangiare assieme e celebrare le principali feste cristiane²⁵³. Nel loro oratorio, inoltre, si svolgevano le confessioni e predicavano sermoni. C'era un codice morale, una politica di mutua assistenza e forse praticavano anche atti di carità pubblica²⁵⁴. Di conseguenza, un gran numero di attività, tant'è che le chiese delle parrocchie erano gelose delle confraternite per la quantità di prerogative a loro affidate e perché c'era un senso di partecipazione più spinto in queste piuttosto che nelle chiese²⁵⁵.

Da alcune epistole si evincono scarse informazioni sulla compagnia, ma significative, come il numero di membri che contava. In una lettera di Filippo Martelli a Lorenzo de' Medici afferma che sono in settecento, numero considerevole per una compagnia²⁵⁶.

²⁵² Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 63.

²⁵³ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 122.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ «Questo a volere avere per Voi e tutti i compagni, ché intendo siate circha di 700»; cfr. ASF, Mediceo avanti il principato, XX, 294. Per fare un confronto con altre confraternite: quella degli Innocenti contava trecento membri; cfr. BNCF, NA 987, Santa Maria Novella, c. 1r, quella di San Bartolomeo cinquecento; cfr. 72 BNCF, NA 987, Santa Croce, c. 1r. La Compagnia dei Tessitori ne aveva cinquecento e quella di San Giovanni centocinquanta; cfr. 80 BNCF, NA987, Santo Spirito, c. 26r. Per queste informazioni mi sono affidata a Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, cit., p. 203.

Col passare del tempo, alla compagnia vengono concesse sempre più libertà. Nel 1467 Gentile de Becchi scrive a Lorenzo se' Medici (cfr. Appendice testuale, 15) a proposito di una bolla che era stata approvata a favore della confraternita. Grazie a questa avevano ricevuto cento giorni di indulgenza, potevano eleggere un confessore in *articulo mortis* e distribuire la comunione (tranne nel giorno di Pasqua in cui dovevano recarsi in chiesa per riceverla). Non era una cosa comune ricevere tutti questi permessi; infatti, Gentile avverte Lorenzo del fatto che erano arrivati a occupare una posizione particolare e perciò suggerisce che si impegnino per elevare il loro livello di devozione verso Dio, perché da queste concessioni derivavano anche delle aspettative da soddisfare.

A partire dal 1468, di conseguenza, la direzione della compagnia passa nelle mani di una persona sola chiamata *governatore* o *padre governatore* e la cui carica durava quattro mesi²⁵⁷. Alamanno Rinuccini ne parla nel suo discorso di benvenuto ai nuovi confratelli, nel quale insiste molto sulla sacralità del vincolo che li legava²⁵⁸. Era lui a distribuire l'Eucarestia il Giovedì Santo, perciò era necessario che il governatore emanasse un'aura di santità.

In seguito a questi aggiustamenti, è chiaro che la compagnia stesse effettuando un cambio di direzione: non era più una compagnia di stendardo ma una di disciplina²⁵⁹. Questo tipo di confraternita è più riservata, si dedica ai bisogni spirituali dei suoi membri e cerca la salvezza ed espiazione attraverso la mortificazione della carne²⁶⁰. Il passaggio a una compagnia di disciplina è marcato anche da nuovi sermoni che esortavano

²⁵⁷ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 123.

²⁵⁸ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 124.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 126.

²⁶⁰ *Ibid.*

all'umiltà, alla carità e alla compassione ed erano composti da noti umanisti nella cerchia medicea, come Donato Acciaiuoli²⁶¹, Filippo Carducci²⁶² e Cristoforo Landino²⁶³ (alcuni esempi sono riportati nelle appendici 16 e 17). Il livello di sofisticazione nella scelta delle parole e registro si eleva notevolmente. Il tono e il linguaggio utilizzato nei sermoni sembrano più adeguati a una società letteraria o un'élite, invece che una compagnia. Si possono riscontrare, infatti, molte affinità fra la compagnia dei Magi e l'Accademia neoplatonica. Lo scopo di Ficino era quello di trovare un punto d'accordo fra la filosofia e il cristianesimo, spiegando i misteri della fede attraverso argomentazioni razionali²⁶⁴. Ficino deve aver tratto ispirazione dalla confraternita perché la sua Accademia viene strutturata allo stesso modo e le due organizzazioni condividono molte idee, come la centralità dell'amore divino e il ruolo della carità²⁶⁵. Viceversa, molti membri dell'Accademia platonica entrano a far parte della confraternita, favorendo lo scambio di valori²⁶⁶. I motivi per cui si registra un'aderenza così alta da parte dei neoplatonici a questa compagnia in particolare sono evidenti. Ficino aveva già manifestato il suo interesse per le figure dei magi, i filosofi-sacerdoti che custodivano i segreti della *prisca theologia*²⁶⁷, ma un ulteriore elemento che doveva sortire il suo fascino era stato il passaggio a una compagnia di disciplina, fattore che la rende più introspettiva e dedita al misticismo.

²⁶¹ M.A. Ganz, *Donato Acciaiuoli and the Medici: A Strategy for Survival in '400 Florence*, «Rinascimento Firenze», 22, 1982, pp. 33-73.

²⁶² P. Malanima, *Filippo Carducci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977.

²⁶³ B. McNair, *Cristoforo Landino: His Works and Thought*, Brill, 2018.

²⁶⁴ P.O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956, p. 109.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 113.

²⁶⁶ Per esempio, gli umanisti citati sopra.

²⁶⁷ Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, cit., p. 324.

Giovanni Nesi²⁶⁸ il 23 marzo del 1486, infatti, predica un sermone²⁶⁹ sulla carità molto evocativo e che presenta molte connessioni con la filosofia di Ficino. In questo riprende la sua idea sull'amore divino e utilizza uno stile ricco di metafore tipico dell'Accademia²⁷⁰. Rassicura i confratelli dicendo loro che se seguiranno l'esempio dei loro protettori, i magi, saranno fra i prescelti che andranno in Paradiso:

Entrate tutti coll' accesa fiamma et colla veste nuptiale alle celeste noze, dove insieme con gli angelici chori, ripieni d'ambrosia et nectare, cioè cognitione et fruitione divina, in sempiterno beati viverete²⁷¹.

La compagnia si chiude progressivamente sempre di più in quest'aurea di misticismo, fino al primo dicembre 1494, anno in cui la Signoria ordina la restituzione degli spazi che occupavano a San Marco²⁷², non a caso, solo tre settimane dopo l'esilio di Piero de' Medici²⁷³ (cfr. Appendice testuale, 18).

Infine, il 24 settembre 1495 ordina a Bernardo Rucellai, il tesoriere della compagnia, di saldare i debiti²⁷⁴ (cfr. Appendice testuale, 19).

La scomparsa della confraternita è probabilmente da attribuire in parte anche all'ascesa di Gerolamo Savonarola²⁷⁵. La compagnia dei Magi era diventata simbolo del potere mediceo e non poteva sopravvivere sotto il

²⁶⁸ G.C. Garfagnini, *Neoplatonismo e spiritualismo nella Firenze di fine Quattrocento: Giovanni Nesi*, «Annali del dipartimento di filosofia», 13, 2007, pp. 59-73.

²⁶⁹ BNCF, Incunabuli, L, 6, 23a.

²⁷⁰ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 134.

²⁷¹ BNCF, Incunabuli, L, 6, 23a.

²⁷² ASF, Signori e Collegi., Deliberazioni del 1493 e 1494, f. 96 a c. 99.v.

²⁷³ Le connessioni fra la compagnia e la famiglia Medici verranno affrontate approfonditamente nel sotto capitolo successivo.

²⁷⁴ ASF, Signori e Collegi., Deliberazioni, ordinaria autorità 97, fol. 104v.

²⁷⁵ Vedasi il recente lavoro di G.C. Garfagnini, *Una città e il suo profeta, Savonarola a Firenze*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2020 e S. Dall'Aglio, *Savonarola e il savonarolismo*, Cacucci Editore, 2005.

suo governo²⁷⁶. Infatti, nelle celebrazioni dell'Epifania del 1498 sancisce la sua vittoria con un gesto simbolico:

E a dì 6 di gennaio 1497, andò la Signoria di Firenze a offerire a San Marco, e baciaron la mano a frate Girolamo all'altare, e non senza grande maraviglia de' più intendenti, e non tanto degli avversari, quanto degli amici del Frate. Fu el dì della Pifania²⁷⁷.

È importante sottolineare che non sono state le uniche motivazioni che hanno portato la compagnia a sciogliersi. Si era verificato un cambiamento nella sensibilità religiosa²⁷⁸ e scientifica. Secondo Pico della Mirandola, protetto del Savonarola, i magi erano il simbolo della scienza inaccurata²⁷⁹. Il dibattito attorno la plausibilità della stella cometa e del cammino dei magi era sempre stato acceso. Torna a esserlo nel 1490 con la pubblicazione del *per stella Magorum non posse constellationem aliquam intelligi*²⁸⁰ da parte di Pico della Mirandola, in risposta al *De stella Magorum* di Ficino, nel quale contesta la sua tesi. Inoltre, Firenze aveva ormai consolidato il suo potere e non aveva più bisogno di manifestazioni così pompose²⁸¹. Altre forme di parate e feste soppianderanno la festa dei Magi negli anni successivi.

La compagnia si era sciolta, ma non era scomparsa del tutto. Bartolomeo Cerretani menziona, infatti, una nuova confraternita fondata da Giuliano nel 1512 composta dai figli dei membri della vecchia compagnia dei

²⁷⁶ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 140.

²⁷⁷ L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Firenze, Sansoni, 1883, p. 161.

²⁷⁸ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 141.

²⁷⁹ Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 252.

²⁸⁰ Capitolo contenuto in P. della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, a cura di E. Garin, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 665-666. Sull'argomento vedi A. Ovaanes, *Debating the stars. Giovanni Pico della Mirandola's Disputationes adversus astrologiam divinatricem and its reception*, Leiden, Brill, 2021.

²⁸¹ Ibid.

Magi²⁸²: la compagnia del Diamante²⁸³. Questa aveva il compito di rallegrare la città organizzando trionfi e celebrazioni²⁸⁴. Anche Filippo de' Nerli²⁸⁵ parlando delle compagnie del Diamante e del Broncone dice:

Furono ordinate queste due compagnie per due effetti principali, oltre a molti altri; prima per tenere il popolo e la plebe in allegrezza con trionfi, feste e pubblici spettacoli che si facevano nel tempo del festeggiare per le due compagnie e per mantenere anche in esse ben disposta la gioventù nobile verso di Giuliano e di Lorenzo e così andar facendo restringimento di partigiani più dichiarati a beneficio dello Stato.²⁸⁶

Ludovico Borgo e Ann H. Sievers hanno la stessa intuizione. Secondo loro era impossibile che una compagnia popolare come quella dei Magi si fosse semplicemente sciolta: aveva semplicemente cambiato nome in quello della Stella²⁸⁷. Questa, non è registrata in nessun documento, fatto singolare per una confraternita e che fa supporre loro che non fosse il suo reale nome. Era cosa comune per le compagnie chiamarsi in modi diversi. Altri elementi che rafforzano la loro tesi consistono nel fatto che la festa dei Magi veniva chiamata anche festa della Stella²⁸⁸ e le due compagnie dividevano lo stesso compito, ossia l'organizzazione degli apparati festivi. Questa avrebbe organizzato l'allestimento per il Trionfo dei Sette

²⁸² *Sommario e ristretto della storia di Bartolomeo Cerretani*, Bibl. Naz., Florence, Cod. Magl. II, iv, 19, c. 17v-18 r; cfr. J. Shearman, *Pontormo and Andrea Del Sarto, 1513*, «The Burlington Magazine», vol. 104.716, 1962, p. 478.

²⁸³ Sia il diamante che il broncone (che citerò a breve) sono stemmi medicei; cfr. L. Borgia, *L'insegna araldica medicea: origine ed evoluzione fino all'età laurenziana*, «Archivio Storico Italiano», 150, 1992, pp. 609-639

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ V. Arrighi, *Filippo de' Nerli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, 2013.

²⁸⁶ F. de' Nerli, *Commentari de' fatti civili occorsi dentro la città di Firenze dall'anno 1215 al 1537*, Trieste, Coen, 1859, p. 198.

²⁸⁷ L. Borgo, A.H. Sievers, *The Medici Gardens at San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 1989, pp. 237-256.

²⁸⁸ «A dì Vj dj genaio si fe in Firenze una solenne e magna festa alla chiesa de' frati di santo Marcho de' santi Magi e della Stella»; cfr. Diario d'anonimo 1401, BNCF, Panciatichi, 158, fol. 157V.

Pianeti del carnevale del 1490²⁸⁹ e anche per quello di Paolo Emilio nella festa di San Giovanni dell'anno dopo²⁹⁰. Questo viene confermato dalla testimonianza di Tribaldo de' Rossi, il quale attribuisce, però, l'invenzione della compagnia della Stella a Lorenzo de' Medici («suo trovato»):

Avendo fatto fare una finzione naturale Lorenzo de' Medici fe fare a la chompangnia dela stela fu suo trovato 15 trionfi quando Pagholo Emidia trionfo a Roma etc. Non si fe' mai a Firenze la più bela chosa per detto dongniuno tutti venono in piazza a ore 21. Furono 15 trionfi cho moltissimi ornamenti chome per tal preda fecie Pagholo Emidia a tempo di Ciesere Austo provide Lorenzo de' Medici, ci fu si 5 ischquadre di chavali a uso di campo chon detti trionfi bene a ordine erono, feli venire dale stanze loro per fare tal onoranza da 40 o 50 paia di buoi tiravono detti trionfi, fu tenuta la più dengnia chosa andasi mai per San Giovanni²⁹¹.

Inoltre, cercano di provare il fatto che la confraternita dei Magi/Stella avesse sede in un edificio che dava sul giardino delle sculture di Lorenzo, in modo da avere un accesso privilegiato a esso, dove potevano costruire i carri da usare nelle processioni²⁹².

Di queste supposizioni, l'ultima è quella da considerarsi più interessante, perché, benché sia provato che la sede della confraternita dei Magi si trovasse dall'altro lato della strada rispetto al giardino²⁹³, sicuramente

²⁸⁹ Menzionato in una lettera del 10 febbraio 1490 da Filippo da Gagliano a Lorenzo: "Attenderemo a godere questo carnasciale che sarà più fredda che una tramontana, se non fussi la Stella di Marotazio che fa domani una magnifica lumiera con 7 trionfi di 7 pianeti con mille belle cose e invenzioni di mano del maestro"; cfr. C. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 36, 1992, p. 72.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Cfr. Borgo, Sievers, *The Medici Gardens at San Marco*, cit., p. 253.

²⁹² Ivi, p. 242.

²⁹³ Secondo la *Cronaca* di Ubaldini si trovava fra il retro della chiesa di San Marco e il secondo chiostro; cfr. R. Ubaldini, *La Cronaca del convento di San Marco, 1505-1509*; cfr. R. Morçay, *La cronaca del convento fiorentino di San Marco*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 71.1, 1913, p. 14 (Appendice 12). Tuttavia, nella stessa cronaca, egli racconta del passaggio di una proprietà a fianco della chiesa da parte della compagnia dei Tessitori alla compagnia dei Magi. Questo ha portato molti

potrebbe godere della sua vicinanza. Per quanto riguarda la coincidenza o meno fra la compagnia dei Magi e quella della Stella, concordo con Caroline Elam, quando scrive che erano due confraternite separate e ben distinte²⁹⁴. È plausibile che dopo il passaggio della Compagnia dei Magi da una di stendardo a una di devozione Lorenzo de' Medici avesse fondato quella della Stella per affidare loro il compito di organizzare la festa. Infatti, quest'ultima era una compagnia secolare, senza scopo devozionale, motivo per cui non compare in nessuna lista²⁹⁵.

4.2 La strumentalizzazione politica dei Magi

La Compagnia dei Magi, nel corso degli anni ha spesso intrecciato le sue fila con quelle della politica, non sempre in segno di alleanza. Uno dei primi punti di attrito è costituito dallo statuto del 1415, secondo il quale si proibiva ai membri delle corporazioni di prendere parte alle confraternite senza il permesso del console della corporazione stessa, il quale doveva emanare una licenza speciale²⁹⁶.

Le confraternite non erano viste di buon occhio perché in teoria potevano costituire degli ottimi punti di ritrovo per organizzazioni politiche clandestine che andavano contro il governo reggente²⁹⁷. Di conseguenza, emendamenti simili venivano approvati specialmente durante il periodo di elezione delle maggiori cariche civiche²⁹⁸. Inoltre, i cittadini eleggibili non

studiosi a ipotizzare che la Compagnia dei Magi si fosse stabilita nel terreno dove si collocava il giardino, ma in nessuno dei documenti che ne descrivono i confini viene nominata la confraternita.

²⁹⁴ Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit., p. 56.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 110.

²⁹⁷ N. Rubinstein, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 52.

²⁹⁸ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 110.

potevano far parte di nessuna confraternita. Effettivamente, in alcune testimonianze coeve sono contenute le prove che esse fossero anche centri d'organizzazione politica²⁹⁹. Il sospetto ha continuato a crescere fino al 1419, quando viene approvato il *Societatum laudantium et aliarum revocatio*³⁰⁰: si temeva che il forte senso di fratellanza all'interno delle compagnie e l'obbligo al mutuo soccorso potessero consolidare alleanze politiche. Questo provvedimento faceva parte di una serie di leggi chiamate *contra scandalosos* e il loro obiettivo era quello di calmare le tensioni crescenti fra le fazioni dei Medici e degli Albizzi all'interno del governo³⁰¹.

È difficile stabilire una data di ingresso precisa della famiglia Medici all'interno della confraternita. Si può ipotizzare che la sospensione della festa per sette anni a causa del provvedimento del 1419 fosse relazionata alla loro affiliazione alla potente famiglia, ma probabilmente non è così, perché viene assolta e il sospetto di coalizione politica viene fugato. Tuttavia, è probabile facessero già parte della confraternita prima che Cosimo il Vecchio tornasse dall'esilio, perché, quando ritorna al potere nel 1434, prende una serie di provvedimenti mirati a consolidare il legame con la compagnia. Commissiona a Michelozzo la costruzione del palazzo Medici in Via Larga (Fig. 14), luogo dove passava la processione e che

²⁹⁹ Come quella contenuta in F. Guicciardini, *Storia fiorentina*, a cura di R. Palmarocchi, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1968, p. 24: «In questo tempo e anno 1470, Lorenzo de' Medici cominciò in Firenze a pigliare piede, perché facendosi gli accoppiatori, che avevano a creare la Signoria, pel Consiglio del Cento, lo Stato usava fare qualche intelligenza particolare in compagnie di notte, e qui disegnare chi avessi a essere fatto; e dipoi con questo ordine, in questo e negli altri magistrati, andare nel Consiglio del Cento, il quale era solito a eseguire il disegno.»

³⁰⁰ «Certarum Societatum Congregatione civium animi perturbantur, divisionesque admodum incitai videntur, discordiaequae oriri, et alia plura inconvenientia suscitari»; cfr. Mehus, *Della origine, progresso, abusì e riforma delle confraternite laicali*, cit., p. 141.

³⁰¹ D. Kent, *Il committente e le arti: Cosimo de Medici e il rinascimento fiorentino*, Milano Electa, 2005, p. 83.

costituiva il posto migliore per godersi lo spettacolo³⁰². Nel 1436, invece, ordina la ristrutturazione del convento di San Marco³⁰³ instaurando così un legame con la confraternita. Fu spinto a prendere questa scelta dal desiderio di espiare i suoi peccati³⁰⁴, dopo aver chiesto consiglio a Eugenio IV. In totale spese diecimila fiorini per completare il rinnovo³⁰⁵. Il Papa successivamente emanò una bolla che confermava l'effetto espiatorio della sua azione e la sua bontà venne ricordata attraverso una scritta scolpita sull'architrave della porta della sagrestia: «CUM HOC TEMPLUM MARCO EVANGELISTE DICATUM MAGNIFICIS SUMPTIBUS CL. V. COSMI DE MEDICIS TANDEM ABSOLUTUM ESSET»³⁰⁶. La mossa di Cosimo non è solo motivata da ragioni religiose. Affida il convento restaurato ai domenicani osservanti, ordine che rispondeva direttamente al Papa e stava crescendo di popolarità a Firenze, sottraendolo alla direzione dei silvestrini. In questo modo, cerca di ingraziarsi i favori del Papa e di questa nuova e fiorente comunità in espansione, perché avevano bisogno di ottenere più consensi possibili nella zona di San Marco, sede del loro palazzo³⁰⁷. Con questa ristrutturazione Cosimo adotta in via definitiva culto dei magi, passaggio sancito anche dall'affresco ritraente un'adorazione eseguito da Beato

³⁰² Per la storia del palazzo vedi E. Ferretti, *The Medici Palace, Cosimo the Elder, and Michelozzo: A Historiographical Survey*, in *A Renaissance Architecture of Power*, a cura di S. Beltramo, F. Cantatore e M. Folini, Leiden, Brill, 2016, pp. 263–289 e S. Merendoni, *Il palazzo magnifico: Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, Torino, Allemandi, 2009.

³⁰³ Per un approfondimento sulla chiesa e convento di San Marco rimando a *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, a cura di M.A. Scudieri, 2 voll., Firenze, Giunti, 1989.

³⁰⁴ «Avendo Cosimo atteso alle cose temporali della sua città, nelle quali non poteva essere ch'egli non vi avesse messo assai della coscienza, come fanno quelli che governano gli stati e che vogliono essere innanzi agli altri; conoscendo questo, e che a volere che che Iddio gli avesse misericordia e conservasselo in questi beni temporali.»; cfr. V. da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Firenze, Barbera Bianchi e comp., 1859, p. 252.

³⁰⁵ Kent, *Il committente e le arti: Cosimo de Medici e il rinascimento fiorentino*, cit., p. 228.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Ibid.

Angelico³⁰⁸ nella cella 39 del convento³⁰⁹. (Fig. 4). È stato il primo della famiglia a commissionare un'adorazione con un simbolo che richiamasse il suo nome. La figura centrale, infatti, tiene in mano una sfera armillare, uno strumento per leggere le costellazioni, richiamando, attraverso un gioco di parole, il nome del committente: Cosimo³¹⁰.

Probabilmente soddisfatto dal risultato ottenuto in questa cella, Cosimo sceglie Benozzo Gozzoli per la decorazione della cappella del palazzo familiare in via Larga di fresca costruzione³¹¹ (Fig. 5). L'affresco, raffigurante il corteo dei magi e realizzato fra il 1459 e il 1464, è stato creato *ad hoc* per trasmettere la potenza dei Medici. Nell'opera, le tre età dei magi rappresentano le tre generazioni della famiglia. In quegli anni, infatti, nonno, figli e nipoti erano tutti vivi contemporaneamente. Cosimo era anziano³¹², Giovanni e Piero erano in età adulta³¹³, mentre Lorenzo, Giuliano e Cosimino erano bambini³¹⁴. L'affresco rappresenta il primo dispiegamento paesaggistico nella pittura occidentale³¹⁵. Il corteo, come accadeva nelle processioni delle feste dei Magi, parte dal castello di Erode e si estende fino a Betlemme. Ogni mago è accompagnato dal proprio seguito, contraddistinto da uno specifico colore: bianco e rosso per Gaspare, verde, rosso e azzurro per Melchiorre e porpora, rosa e azzurro per Baldassarre. Questi colori hanno un significato particolare per i

³⁰⁸ Cristoforo Landino, membro dell'Accademia neoplatonica e della compagnia dei Magi, definì lo stile di Beato Angelico come «vezoso et divoto et ornato molto con gradissima facilità»; cfr. C. Landino, *Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*, Brescia, presso Boninum de Boninis, 1487.

³⁰⁹ G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, pp. 79-81. John Pope-Hennessy è del parere che nella parte destra dell'affresco vi sia l'intervento di Benozzo Gozzoli; cfr. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London, Phaidon, 1952, p. 186

³¹⁰ Kent, *Il committente e le arti: Cosimo de Medici e il rinascimento fiorentino*, cit., p. 324.

³¹¹ S. Nocentini, *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, Livorno, Sillabe, 2021, p. 56.

³¹² Cosimo aveva 70 anni nel 1459.

³¹³ Rispettivamente 38 e 43 anni.

³¹⁴ Rispettivamente 10, 6 e 7 anni.

³¹⁵ Ivi, p. 61.

Medici, perché le piume medicee erano bianche rosse e verdi, mentre una delle “palle” dell’arme era blu coi gigli d’oro³¹⁶. A lungo si è pensato che l’affresco fosse la rievocazione del concilio di Firenze del 1439 e che nelle figure di Baldassarre, Melchiorre e Gaspare fossero celati rispettivamente i ritratti del patriarca ortodosso di Costantinopoli Giuseppe, l’imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo e Lorenzo di Piero de’ Medici³¹⁷. Questa teoria, agli occhi di Ernst Gombrich, risulta poco convincente perché non solo erano trascorsi vent’anni dal concilio, ma questo si era anche rivelato un fallimento³¹⁸. Inoltre, non ci sono delle somiglianze fisiognomiche evidenti fra i personaggi citati e il risultato finale³¹⁹. Fatto che risulta ancora più bizzarro se si considera che in tutto l’affresco sono disseminati ben trenta ritratti di uomini del tempo, molti dei quali ben riconoscibili³²⁰.

Cosimo, inoltre, partecipa attivamente alla festa e la sua presenza viene registrata da Contessina de’ Bardi³²¹ in una lettera al secondogenito Giovanni di Cosimo de’ Medici il 18 dicembre 1450³²².

³¹⁶ «Tre penne di tre diversi colori, cioè: verde, bianco e rosso, volendo che s'intendesse, che Dio amando fioriva in queste tre virtù; Fides, Spes, Charitas, appropriate a questi tre colori.»; cfr. P. Gioivo, *Ragionamento di mons. Paolo Gioivo sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che comunemente chiamano imprese*, Venezia, presso Giordano Ziletti, 1556, p. 31. Per un approfondimento sugli stemmi medicei vedi F. Ames Lewis, *Early Medicean Devices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 42, 1979.

³¹⁷ Silvia Ronchey, *Tommaso Paleologo al Concilio di Firenze*, in *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Atti del Convegno (Firenze, 17 maggio 2007), a cura di G. Lazzi e G. Wolf, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 135-159.

³¹⁸ E.H. Gombrich, *Il mecenatismo dei primi Medici*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2003, p. 60.

³¹⁹ Nocentini, *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, cit., p. 67.

³²⁰ Fra cui i membri della famiglia Medici, alleati come Sigismondo Pandolfo Malatesta e sostenitori, come Dietisalvi Neroni e Roberto Martelli; cfr. *ivi*, p. 69.

³²¹ O. Gori, *Contessina moglie di Cosimo "Il Vecchio": lettere familiari*, in *Scritti in onore di Girolamo Arnaldi*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2001, pp. 233-259.

³²² «[Messer Rossello Rosselli d'Arezzo] ha arrecato a Cosimo una bella ciopa a la polacca di martore e zibellini e uno pajo di guanti e uno dente di pesce [che] è lungo un' braccio; ché abiendosi a fare più la festa de' Magi, queste cose daràno un po' di risquitto al mio drapo a oro.»; cfr. G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, I, Firenze, Nardini, 1986, p. 35.

Forse influenzato dal padre o forse no, ma la prima e sicura adesione alla compagnia è proprio quella di Giovanni di Cosimo de' Medici. Egli viene nominato fra i *festaiuoli* nel 1447³²³, una carica molto importante nella confraternita, che veniva rispettata da tutti i membri e che richiedeva l'approvazione da parte della signoria per confermarla. Potrebbe essere stato proprio Giovanni, in seguito al suo ingresso nella compagnia, a commissionare il *Tondo Cook* (Fig. 15), forse per onorare la nascita di suo figlio Cosimino nel 1452³²⁴. L'attribuzione e la destinazione del quadro rimangono, tuttavia, incerte³²⁵. Probabilmente era destinato a un uso privato, informazione suggerita dall'inventario di Palazzo Medici fatto al momento della morte di Lorenzo nel 1492, perché si trovava «nella camera grande terrena, detta camera di Lorenzo»³²⁶. Nella stessa stanza erano

³²³ Archivio di Stato, Signori e Collegi, Deliberazioni del Nov. e Die. 1446, f. 65 a c. 8v.

³²⁴ Suggerimento di J.R. Sale, il quale sostiene che nel quadro il pavone occupa una posizione centrale ed essendo il simbolo di Giovanni, doveva essere lui il committente. Inoltre, il soggetto è in linea con la sua partecipazione alla confraternita; cfr. J.R. Sale, *Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington*, «The Burlington Magazine», Vol. 149, 2007, p. 10. Tuttavia, Boskovits propone il nome di Piero de' Medici come committente, sempre in occasione della nascita o di Lorenzo o di Giuliano; cfr. M. Boskovits, *Attorno al tondo Cook: Precisioni sul Beato Angelico su Filippo Lippi e altri*, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 39, 1995, p.67.

³²⁵ Bernard Berenson è stato il primo a compiere uno studio sul dipinto e ha rintracciato la mano di Beato Angelico e di Filippo Lippi; quindi, ha supposto che fosse stato iniziato dal primo e poi finito dal secondo; cfr. B. Berenson, *Fra Angelico, Fra Filippo e la cronologia*, «Bollettino d'arte», X, 1932, pp. 1-22. Secondo Jeffrey Ruda, invece, sarebbe stato iniziato da Filippo Lippi, aiutato da un fedele allievo di Beato Angelico; cfr. J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, Londra, Phaidon, 1993, pp. 210-15. Luciano Bellosi invece propende per un'attribuzione a Benozzo Gozzoli; cfr. L. Bellosi, *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di meta Quattrocento*, catalogo della mostra (Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), Milano, Electa, 1990, p. 44.

³²⁶ L'inventario originale è andato perduto, ma è rimasta una copia del 1512 di Simone di Stagio dalle Pozze: «Questo libro d'inventarii è chopiato da un altro inventario el quale fu fatto alla morte del magnifico Lorenzo de' Medici, chopiato per me, prete Simone di Staggio dalle Pozze, oggi questo 23 di dicembre 1512, per chommissione di Lorenzo di Piero de' Medici». Nella camera di Lorenzo compare: «Uno tondo grande colle cornicie atorno messe d'oro, dipintovi la Nostra Donna e el Nostro Signore e e Magi che vanno a offerire, di mano di fra' Giovanni. Fiorini 100»; cfr. *Inventario di Palazzo Medici (oggi Medici Riccardi)* [1492], 1512, Firenze, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato f. 165, in *Memofonte*, banca dati a cura di P. Barocchi, novembre 2005, url: https://www.memofonte.it/home/files/pdf/LORENZO_IL_MAGNIFICO.pdf (consultato il 16/02/2024).

La prima associazione fra il *Tondo Cook* e questa voce dell'inventario è opera di Georg Pudelko; cfr. G. Pudelko, *Studien über Domenico Veneziano*, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4, 1932, p.166.

collocati altri sei dipinti, fra cui *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello. Eppure, mentre questi valevano in totale 300 fiorini³²⁷, il *Tondo Cook*, da solo, ne valeva 100. Non è possibile stabilire chi abbia stilato l'inventario originale e che criterio utilizzi, perché molti dei dipinti più noti nel palazzo rimangono senza autore e senza valore. Probabilmente era stato accompagnato da qualcuno della famiglia, o vicino a essa, che conosceva i quadri che avevano più importanza per loro. Infatti, che si accetti l'attribuzione a Beato Angelico, Benozzo Gozzoli o Filippo Lippi³²⁸, cambia poco: tutti e tre erano pittori in stretti rapporti coi Medici³²⁹. In questo dipinto compaiono molti simboli medicei³³⁰. Fern Rusk Shapley³³¹ ha fatto notare che i volatili³³² presenti nel quadro sembravano superflui e sono poco inquadrati nella composizione: sono fuori scala e non ci sono cacciatori e falconieri a cui associarli nel corteo dei magi. Inoltre, sulle spalle dei magi sono appoggiate delle penne dorate³³³. Questi elementi trovano spiegazione solo se letti in chiave simbolica, infatti, il pavone era il simbolo di Giovanni³³⁴ e il falco di Piero³³⁵. Fra i due, è il pavone a occupare il centro della scena, motivo per

³²⁷ «Sei quadri corniciati attorno e messi d'oro sopra la detta spalliera et sopra al lettuccio, di braccia 42 lunghi et alti braccia III ½, dipinti, c[i]oè tre della Rotta di San Romano e uno di battaglie e draghi et lioni et uno della storia di Paris, di mano di Pagolo Uccello e uno di mano di Francesco di Pesello, entrove una caccia. Fiorini 300»; cfr. *Inventario di Palazzo Medici (oggi Medici Riccardi)* [1492], cit.

³²⁸ Vedi nota 325.

³²⁹ Vedi Nocentini, *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, cit., Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, cit., G. Cyril, *Fra Angelico, les Médicis, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisés*, «Artibus et Historiae», 66, 2012, pp. 29-47.

³³⁰ C. Acidini Luchinat, *L'immagine medicea: I ritratti, i patroni, l'araldica e le devise*, in *Per bellezza, per studio, per piacere: Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, Firenze, Giunti, 1991.

³³¹ F. Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, I, Washington, National Gallery of Art, 1979, p. 10.

³³² Per uno studio approfondito sul significato degli animali nei dipinti vedi M. Levi-D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal 14. al 16 secolo*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2001.

³³³ Sale, *Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington*, cit., p. 10.

³³⁴ Ames Lewis, *Early Medicean Devices*, cit., p. 133.

³³⁵ Il primo riferimento agli stemmi medicei è contenuto nell'*Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua Consorte (copia d'una lettera di M. Pier*

il quale si propende a pensare sia stato commissionato da Giovanni³³⁶. Le piume, invece, compaiono in altre opere associate ai Medici. Per citare un paio di esempi³³⁷, compaiono sulla decorazione della cornice del *Trionfo della Fama*, desco da parto conservato al Metropolitan Museum of Art di New York³³⁸ (Fig. 16) e dall'inventario di Piero de' Medici del 1456 si apprende che nella sua camera da letto il baldacchino e le tende erano decorate con piume e diamanti³³⁹.

Anche Lorenzo de' Medici decide di adottare il culto dei magi. Nell'inventario sopra analizzato si scopre che il tema dell'Adorazione, oltre al *Tondo Cook* che conservava in camera, compariva in ben altre quattro opere³⁴⁰. Lorenzo ne era così affascinato dal decidere di spostare il suo compleanno cinque giorni dopo la sua reale data di nascita (ossia il primo gennaio), in modo da farlo combaciare con la festa dell'Epifania³⁴¹. Nel 1470 Lorenzo entra a far parte della compagnia dei Magi e solo un anno dopo gli viene assegnato l'incarico di preparare i nuovi capitoli³⁴².

Francesco Giambullari al molto magnifico M. Giovanni Bandini) del 1539 nel quale è riportato: «l'antica impresa di quella Casa cioè un gruppo di tre diamanti, co'l motto, SEMPER [...] un'altra vecchia impresa di casa, cioè un Falcone co'l Diamante nel piede, et il motto, SEMPER.»; cfr. Ivi, p. 123.

³³⁶ Sale, *Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington*, cit. p. 13

³³⁷ Un altro ottimo esempio di cui si parlerà in seguito è costituito dalla *Cappella dei Magi* di Benozzo Gozzoli.

³³⁸ Ivi, p. 11.

³³⁹ «Pendenti a penne e diamanti, pezzi 6 [...] Una sargia rossa dipinta a penne col'arme [...] Uno panno da letuccio di braccia 6 col l'arme a penne e diamanti»; cfr. M. Spallanzani, *Inventari Medicei 1417-1465: Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Firenze, Associazione Amici del Bargello, 1996, pp. 100-101

³⁴⁰ Un tondo di Domenico Veneziano conservato alla Gemäldegalerie di Berlino, un colmo di Beato Angelico in una cappella secondaria, naturalmente l'affresco nella cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli e infine un quadro grande non attribuito. Cfr. Sale, *Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington*, cit., p. 7.

³⁴¹ Kent, *Il committente e le arti: Cosimo de Medici e il rinascimento fiorentino*, cit., p. 252.

³⁴² Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 124.

Nel *Libri de temporibus suis* del 1480-82³⁴³, Fra Giovanni di Carlo racconta dello svolgimento di una delle feste dei Magi, dalla quale si ricavano informazioni importanti anche sulla situazione politica di quegli anni. Il cronista racconta che questa celebrazione faceva parte di un programma che comprendeva una coppia di festeggiamenti pensati per controbilanciare il periodo turbolento e instabile che si era andato a instaurare dopo la morte di Cosimo de' Medici e la crisi bancaria del 1464-65³⁴⁴. Si trattava di un momento fragile per la storia di Firenze, perché erano gli anni in cui Luca Pitti stava progettando la cospirazione contro Piero de' Medici³⁴⁵. Nel suo resoconto, Fra Giovanni incolpa Diotisalvi di Nerone per essere stato il responsabile della crisi, perché avrebbe convinto Piero a ritirare molti dei prestiti che aveva fatto e avrebbe provocato in questo modo una bancarotta. Inoltre, accusa molte confraternite religiose di fungere da facciata per nascondere l'organizzazione della cospirazione³⁴⁶. Alla luce di questi eventi, Fra Giovanni sostiene che Piero e il consiglio del comune hanno ordinato questa festa per ristabilire la calma, dimostrare che Firenze non era vulnerabile e che non aveva bisogno di un intervento esterno. Tentativo che, apparentemente, non ha funzionato, perché conclude facendo una sorta di profezia sul futuro, prospettando sfortune e guerre civili a causa di chi in passato non aveva agito in quanto cittadino fiorentino, ma come la sua ombra:

Qua in re sepenumero cogitanti mihi, non spectaculum illud videri solet, at magis sequentium temporum. quoddam portentum, quo propter civilia bella

³⁴³ Di Carlo, *Libri de temporibus suis*, cit.

³⁴⁴ R. de Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 158-160.

³⁴⁵ N. Rubinstein, *La confessione di Francesco Neroni e la congiura antimedicca del 1466*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 126, 1968, pp. 373-387.

³⁴⁶ Di Carlo, *Libri de temporibus suis*, cit. vedi note 299 e 300 per il tema delle confraternite come luogo di organizzazione politica.

atque ingentia mala que perpetrata sunt, non iam Florentinj cives, sed eorum ymagines umbreque plurimi omnino effecti³⁴⁷.

Nella descrizione della festa dei Magi, infatti, non c'è nessun riferimento all'ambito religioso. La processione dei magi non ritorna nemmeno a San Marco, in cui di solito si allestiva la capanna e si metteva in scena l'adorazione. Ciò che sembra rilevante agli occhi di chi ha organizzato questa festa è lo sfoggio di ricchezze. L'intera celebrazione è una grande personificazione della magnificenza e fasto di Firenze che si manifesta sia nel corteo dei magi, sia nella corte di Erode. La festa era diventata, dunque, un mezzo per veicolare la potenza della città e ciò trovava poca applicazione nella scena della mangiatoia, in quanto l'ambientazione era umile e frugale³⁴⁸.

Ciò nonostante, il racconto di Fra Giovanni è aperto al dubbio. Infatti, non si è mai trovato il documento del consiglio del comune corrispondente per indire la festa, né nelle *Provvisioni*, né nei *Libri Fabarum*³⁴⁹. Inoltre, il cronista, raccontando lo svolgimento dell'altra celebrazione che doveva fare da coppia alla festa dei Magi, una giostra, compie degli errori cronologici. A Firenze le giostre si tenevano su base annuale, in seguito a una vittoria o per rendere onore a un ospite importante³⁵⁰. Quella di Lorenzo de' Medici a cui fa riferimento Fra Giovanni, si era tenuta il sette febbraio 1469, molto tempo dopo che l'attentato a Piero era stato sventato e la sua posizione era stata riconsolidata³⁵¹. La giostra di Lorenzo del '69 era stata organizzata in occasione della pace con Venezia, con l'obiettivo

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 117.

³⁴⁹ Ivi, p. 115.

³⁵⁰ Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, cit., p. 55.

³⁵¹ Ventrone, *Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 21.

di far dimenticare alle persone quanto fosse costata la guerra, quindi come un'affermazione di successo, non come forma di diversione dalle difficoltà³⁵². Di conseguenza, anche la festa dei Magi è da postdatare, perché secondo Fra Giovanni si era tenuta negli stessi giorni della giostra. Le ragioni che il cronista presenta, per quanto possano essere convincenti si basano su una cronologia errata. Nonostante questi dubbi, il suo racconto costituisce un documento prezioso che dimostra che questo tipo di manifestazioni erano uno strumento che i Medici erano soliti utilizzare spinti da motivi politici o sociali³⁵³.

Anche nella descrizione di Fra Giovanni la loro presenza deve celarsi in qualche modo, forse attraverso le sfere che decoravano il tetto del palazzo di Erode, le quali potevano rimandare allo stemma della famiglia³⁵⁴.

Il fatto che la compagnia fosse coinvolta nelle faccende politiche è confermato anche dal suo funzionamento interno³⁵⁵. Nel 1455 Donato Acciaiuoli in una lettera a Lorenzo de' Medici la definisce come «repubblica de' Magi»³⁵⁶. La confraternita era lo specchio della società fiorentina: aveva le sue fazioni e conflitti interni. Prova di questo è la delibera del 1454³⁵⁷, con la quale si impone ai capitani di giurare di osservare le regole della confraternita. Si decide, inoltre, che chi non l'ha

³⁵² Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 118.

³⁵³ Per un approfondimento su questo tema vedi Ventrone, *Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, cit.

R. Strong, *Arte e potere: le feste del rinascimento: 1450-1650*, Milano, il Saggiatore, 1987, A. Brown *The Medici in Florence. The exercise and language of power*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

³⁵⁴ Acidini Luchinat, *L'immagine medicea: I ritratti, i patroni, l'araldica e le devise*, cit.

³⁵⁵ Sul funzionamento interno delle confraternite rimando ai lavori di N. Terpstra, *The politics of ritual kinship: confraternities and social order in early modern Italy*, Cambridge Cambridge University Press 2000. K. Eisenbichler, *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, Leiden, Brill, 2019. Lo studio più completo e primo nel suo genere rimane quello di Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, cit.

³⁵⁶ Il giorno 12 agosto 1486: «Della repubblica de' Magi non ti scrivo nulla, perchè so che Dionisi e Luigi Pulci t'aranno riferito a voce viva quanto seghuì del governatore e' consiglierj.»; cfr. ASF, Mediceo avanti il Principato, xxi, 74.

³⁵⁷ ASF, Signori e Collegi, Deliberazioni, ordinaria autorità, 75, fol. 38v.

fatto, dovrà rimediare entro quindici giorni o verrà degradato al livello di novizio (cfr. Appendice testuale, 21). La compagnia, parallelamente alla città di Firenze³⁵⁸, stava conducendo uno scrutinio, con il quale stava riesaminando il modo in cui avevano assegnato le cariche ai propri membri. Deve essersi trattato di una decisione importante, perché è stata presieduta dalla Signoria in persona.

La compagnia, grazie all'appoggio mediceo, si ritaglia spazi sempre più grandi nel complesso di San Marco³⁵⁹. Roberto degli Ubaldini³⁶⁰ nella *Cronaca di San Marco* (cfr. Appendice testuale, 20) testimonia che il secondo chiostro del convento confina su tre lati con le sedi di tre compagnie, le quali hanno tutte la porta d'accesso che dà sulla strada. La confraternita dei Magi, in precedenza, si riuniva dove si radunava il capitolo della chiesa, ma con l'ascesa al potere di Cosimo, egli le dedica un posto fra la parte posteriore della chiesa e il cortile, sul lato ovest del complesso.

Ubaldini menziona anche un'ulteriore espansione della confraternita grazie all'aiuto dei Medici³⁶¹. Si riferisce, infatti, a un terreno comprato da Cosimo che si trovava a lato della chiesa di San Marco e che nel 1455 viene dato alla compagnia dei Tessitori, la quale lo abbandona dopo un anno per mancanza di fondi. Il terreno, quindi, viene affidato alla compagnia dei Magi per espandere il loro quartiere generale. Tuttavia, in nessun'altro documento oltre alla cronaca si accenna alla presenza della confraternita in quella porzione del terreno³⁶².

³⁵⁸ Rubinstein, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, cit., p. 29.

³⁵⁹ Ubaldini, *La Cronaca del convento di San Marco, 1505-1509*, cit., p. 14.

³⁶⁰ G. Caravale, *Roberto Ubaldini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020.

³⁶¹ Ubaldini, *La Cronaca del convento di San Marco, 1505-1509*, cit., p. 29.

³⁶² Vedi nota 293.

4.3 Fra mito e realtà: il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici

Nel complesso di San Marco posseduto dai Medici si può ipotizzare si collocasse anche il leggendario e discusso giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici.

Molti critici si sono dimostrati scettici nei confronti del giardino e sul suo ruolo. André Chastel pensava fosse un mito³⁶³, mentre Ernst Gombrich lo definisce sfuggente come il suo proprietario, perché non si sa né dove fosse né cosa contenesse³⁶⁴.

Nonostante le informazioni fornite da Giorgio Vasari e Ascanio Condivi³⁶⁵, non si è mai riusciti a stabilirne la collocazione precisa.

Il primo ne parla nelle vite dei pittori Francesco Granacci, Michelangelo Buonarroti³⁶⁶ e Pietro Torrigiano (cfr. Appendice testuale, 22), mentre il secondo lo introduce nella biografia di Michelangelo³⁶⁷ (cfr. Appendice testuale, 23).

³⁶³ Chastel è scettico riguardo l'esistenza di una scuola all'interno del giardino. Questa funzione non viene nominata da nessun altro cronista, ma compare solo nelle *Vite* del Vasari (con particolare enfasi nell'edizione del 1568) per sottolineare la necessità dello studio per diventare dei grandi artisti e la grandezza di Lorenzo de' Medici. Chastel rimane dubbioso anche sulla cronologia del giardino (argomento che cercherò di sciogliere a breve) e sull'elenco degli artisti nominati. Infatti, non dedica un capitolo della sua opera a Bertoldo di Giovanni, anche se era il capo della scuola di Lorenzo. Conclude la sua argomentazione dicendo che Vasari legge la storia del giardino con gli occhi del suo tempo. È ancora troppo legato al governo mediceo e alla necessità manierista di avere degli istituti e accademie per avere la migliore formazione. Cfr. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 22-27.

³⁶⁴ Gombrich, *Il mecenatismo dei primi Medici*, cit., p. 310.

³⁶⁵ Nella *Vita di Michelangelo Buonarroti*, pubblicata per la prima volta nel 1553.

³⁶⁶ J. Cox-Rearick, *Michelangelo's Mask of the Head of a Faun: myth and the mythic in the sculpture garden of Lorenzo il Magnifico*, «Art history», 1, 2013, pp. 322-332 e P. Joannides, *Michelangelo and the Medici Garden in La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, atti del Convegno (Firenze - Pisa - Siena, 5 novembre - 8 novembre 1992), a cura di R. Fubini, Pacini Editore, 1996, pp. 23-36.

³⁶⁷ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta Ascanio Condivi suo discepolo*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823, p. 7.

La differenza fra i due è sostanziale. Nel racconto di Vasari il giardino viene presentato come un'accademia del disegno e ne viene sottolineato il ruolo fondamentale che rappresenta per gli artisti. Non c'erano solo sculture, ma anche dipinti, cartoni e disegni, anche da parte di contemporanei. Una descrizione che lo configura, quindi, come un museo vero e proprio e che prevedeva anche un'istruzione all'interno di esso. Infatti, era il luogo per avere accesso alle opere d'arte antiche senza doversi recare a Roma, quindi era una tappa immancabile per gli artisti per poter formare la terza maniera dell'arte italiana. Secondo le sue parole, lo scopo di Lorenzo era quello di creare una scuola di scultori, un luogo dove potessero tenersi aggiornati, perché sentiva che quell'arte fosse un po' arretrata a Firenze. Afferma, inoltre, che Bertoldo di Giovanni³⁶⁸ era il custode delle opere e il direttore della scuola composta dagli artisti che si radunavano in quel luogo. Un altro dato importante è che Vasari si riferisce al giardino come se al suo tempo esistesse ancora. Nel racconto del Condivi, invece, il giardino e ciò che era contenuto in esso passano in secondo piano. Il suo scopo è quello di nobilitare la formazione di Michelangelo³⁶⁹. Per raggiungere quest'obiettivo, dà più spessore a quest'esperienza rispetto alla precedente formazione artigianale. Racconta che venne casualmente introdotto nel giardino da Francesco Granacci nel 1490 e lì destò le attenzioni di Lorenzo, il quale lo accolse nella sua cerchia. Condivi afferma che c'erano statue e figure antiche. Non nomina quadri o disegni, ma sostiene che fungeva come una sorta di cantiere. Scrive, infatti, della scultura di alcune statue per la

³⁶⁸ N. Aimee, A.J. Noelle, X.F. Salomon, *Bertoldo di Giovanni: the Renaissance of sculpture in Medici Florence*, D Giles Ltd, 2019.

³⁶⁹ C. Elam, *Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici*, in *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi (Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno-19 ottobre 1992), Casalecchio di Reno, Silvana, p. 159.

biblioteca che Lorenzo stava progettando.

Per quanto riguarda l'identità dei membri della scuola, Vasari nelle Vite del 1568 nomina Michelangelo, Francesco Granacci, Pietro Torrigiano, Lorenzo di Credi, Niccolò Soggi, Giuliano Bugiardini, Baccio da Montelupo e Andrea Sansovino. L'Anonimo Gaddiano introduce anche la presenza di Leonardo da Vinci³⁷⁰.

Una discrepanza fra le due versioni consiste nel fatto che Condivi parla del giardino dei Medici come se fosse tradizionalmente di proprietà della famiglia, mentre Vasari, al contrario, si riferisce a Lorenzo come il creatore e fondatore del giardino.

La versione di Vasari viene rinforzata dalla scoperta di Karl Frey³⁷¹ di una dichiarazione delle imposte di Lorenzo del 1480. In questa, egli dichiarava come proprietà della moglie Clarice un giardino di fronte a quello di san Marco, acquistato dai monaci di Badia di Fiesole in cambio di un negozio in Corso degli Adimari. La condizione per ottenere il pieno possesso di questo terreno consisteva nell'aspettare la morte del fabbro Francesco di Matteo e sua moglie:

Un orto, posto in Firenze, popolo di San Lorenzo et dirimpetto all'orto di San Marcho, volgharmente chiamato l'orto di Francesco horafo. Il quale horto chomperai da frati et chapitolo della Badia di Fiesole in questo modo: che doppo la morte di Francesco di Matteo horafo et sua donna detto orto viene a Ma. Clarice mia donna liberamente et alla sua herede; et mentre che deto

³⁷⁰ «stette da giovane con il magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provisione per sé il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marcho a Firenze»; cfr. Anonimo Gaddiano, Cod. Magliabechiano XVII, 17; cfr. C. Frosinini, *L'Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo*, in, *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit., p. 28. Per un'analisi più approfondita della vita di Leonardo nel codice Gaddiano rimando a C. de Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17)*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 12.192, 1893, pp. 320-323.

³⁷¹ K. Frey, *Michelagnolo Buonarroti: Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Berlin 1907, p. 62.

Francesco et la sua donna vive, anno attenero detto horto et paghare a detta Ma. Claricie ho sua rede fior. 6 lanno. Et detta Ma. Claricie fecie detta chompera chon detti frati per via di promuta et dette loro in chambio una bottega posta nel Chorso degli Adimari³⁷².

Nel suo studio, Karl Frey cerca di localizzare il posto preciso dove si trovava il giardino. Ciò nonostante, il suo risultato non è attendibile perché non ci sono evidenze che il giardino nominato nel documento sia lo stesso di Lorenzo. Infatti, secondo Frey, solo dopo la morte della moglie nel 1488 egli avrebbe potuto mettere in atto il suo progetto e trasformarlo in una collezione di antichità. Se ci si basa su questo dato, però, non si spiegherebbe perché Vasari citasse come presenti nel giardino così tanti artisti o troppo maturi per essere formati o assenti da Firenze in quegli anni, fra cui Leonardo stesso. Inoltre, non avrebbe senso la lettera inviata dall'ambasciatore ferrarese Antonio da Montecatini a Ercole d'Este del 1480, nella quale descrive la visita del cardinale d'Aragona:

Andò a vedere S.to Marcho et la libreria; poi quello zardino di Lorencio li³⁷³.

Entro quella data il giardino doveva già costituire un punto di riferimento. L'unica spiegazione plausibile è che il giardino di Clarice e quello di Lorenzo siano due luoghi ben distinti.

Sulla base di queste considerazioni, Borgo e Sievers³⁷⁴ argomentano che la storia del giardino inizi ben prima del 1480. È impossibile stabilire con certezza quando si è iniziato a progettare il giardino e da chi è stato voluto. Tuttavia, nella dichiarazione del catasto di Cosimo del 1457 si parla di un «orto dritto e murato»³⁷⁵ e si deve

³⁷² ASF, Catasto 1016, fol. 414v; cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit.

³⁷³ AS Modena, Archivio Segreto Estense, Carteggio degli ambasciatori, Firenze 2; cfr. *ibid.*

³⁷⁴ Borgo, Sievers, *The Medici Gardens at San Marco*, cit.

³⁷⁵ ASF, Archivio mediceo avanti il Principato, LXXXII, fol. 261; cfr. *ibid.*

considerare che egli era un disegnatore di giardini³⁷⁶. La proposta di Borgo e Sievers consiste nell'identificare il giardino nel terreno a fianco della chiesa di San Marco affidato nel 1455 alla compagnia dei Tessitori. In questo, secondo Borgo e Sievers sarebbe contenuto anche il giardino. Tuttavia, il sito dedicato alla confraternita difficilmente può venire descritto come «in sulla piazza di San Marco»³⁷⁷ come lo presenta Vasari, perché si trova situato più a nord; perciò, non è possibile dimostrare la corrispondenza certa fra i due. Borgo e Sievers portano avanti la loro convinzione prendendo in esame un altro documento³⁷⁸, il quale dovrebbe descrivere con precisione i confini del giardino delle sculture. Il 15 aprile 1496, un anno e mezzo dopo l'espulsione dei Medici, i magistrati che gestivano l'eredità di Lorenzo vendettero il giardino a Luca di Fruosino da Panzano, agente dei monaci di San Marco, per 325 fiorini d'oro, somma pagata da Girolamo de' Rossi, amministratore del convento coi suoi fondi privati, a condizione che la proprietà passasse a suo nome³⁷⁹. Nel documento redatto dal notaio Lorenzo Violi il 14 novembre 1503 (cfr. Appendice testuale, 24) viene deciso che San Marco, in quanto istituzione ecclesiastica, non poteva vendere le sue proprietà senza l'approvazione papale. Quindi Girolamo deve ritornare la proprietà in cambio di un rimborso di 39 fiorini spesi in tasse³⁸⁰. In questo documento si svela che il giardino era situato dal lato opposto all'entrata laterale della chiesa e si

³⁷⁶ Sono dovuti a lui gli interventi nella Badia fiesolana e il riordino delle ville medicee del Trebbio, di Cafaggiolo (ben visibili nelle loro caratteristiche originali nelle lunette di Giusto Utens) e di Careggi. Queste rappresentano tre fra i primi esemplari di abitazioni di campagna che perdono le loro caratteristiche da fortezza-castello e si aprono verso l'esterno, con logge e passeggiate. Per una bibliografia più approfondita, in ordine: C.L. Frommel, *Villa Medici a Fiesole e la nascita della villa rinascimentale*, in *Colloqui d'architettura*, a cura di A.R. de Amicis, Roma, Nuova Argos, 2006, pp. 30-59. *Ville e giardini nei dintorni di Firenze Da Fiesole ad Artimino* a cura di S. Casciu e M. Pozzana, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010.

³⁷⁷ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 5, p. 279.

³⁷⁸ ASF, Not. antecos. V. 356, Ser Lorenzo Violi 1500-1503, fols. 158r-161r

³⁷⁹ Cfr. Borgo, Sievers, *The Medici Gardens at San Marco*, cit., pp. 238-239.

³⁸⁰ ASF, Not. antecos. V. 356, Ser Lorenzo Violi 1500-1503, fols. 158r-161r

tracciano i suoi confini³⁸¹. Attualmente questi coincidono con l'area dove sorge il Casino di San Marco costruito da Bernardo Buontalenti³⁸².

Elam non è d'accordo con quest'interpretazione perché afferma che il giardino di cui si parla in questo documento non sia quello delle sculture, ma quello della moglie di Lorenzo, Clarice. Infatti, è possibile tracciare separatamente la storia dei due giardini attraverso i documenti.

Secondo il resoconto di Vasari, quello di Lorenzo dovrebbe trovarsi «in su la piazza di san Marco»³⁸³. Di conseguenza, potrebbe corrispondere a uno dei numerosi giardini attorno alla chiesa, ma la ricerca si complica perché non compare nella dichiarazione catastale di Lorenzo del 1480³⁸⁴. Mancanza singolare, perché effettivamente Lorenzo non era obbligato a dichiararlo in quanto non ne traeva profitto³⁸⁵, ma tutti gli altri terreni che erano esonerati per lo stesso motivo compaiono ugualmente nella lista. Le evidenze che il giardino fosse già di sua proprietà, tuttavia, ci sono. I documenti corretti a cui fare riferimento risalgono agli anni 1475-78 e non solo permettono di localizzare in maniera più precisa il giardino, ma, affidandosi a queste date, anche il racconto del Vasari tornerebbe a essere accurato dal punto di vista cronologico.

Infatti, viene nominato in un documento del 20 maggio 1475 di possesso della compagnia dei Preti, la quale stava intonacando il muro dell'oratorio in via San Gallo che dava verso il giardino di Lorenzo:

³⁸¹ Confina, secondo questo documento, con via Cavour, la proprietà dei Maestri di Pietra e Legname, la nuova sede della compagnia dei Tessitori, in Via San Gallo, l'ospedale sulla stessa via di proprietà della badia di Fiesole, l'ospedale della compagnia dei Portatori di Norcia, la chiesa di San Pietro da Morrone e infine la sede della compagnia degli Scalzi.

³⁸² R. Spinelli, *Il Casino di San Marco*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, vol. I, a cura di M. Gregori, Firenze, Edifir, 2005, pp. 205-223 e P.F. Covoni, *Il Casino di San Marco costruito dal Buontalenti ai tempi medicei*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1892.

³⁸³ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 5, p. 279.

³⁸⁴ ASF, Catasto 1016, fol. 451.

³⁸⁵ E. Conti, *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, 1984, p. 139.

Item deliberaverunt et commiserunt operariis quod facerent ariciari murum ecclesie versus viam que venit ad ortum Laurentii de Medicis versus Sanctum Marcum³⁸⁶.

Nel 1478, invece, viene citato come confinante alla chiesa di Santa Maria della Neve:

E più ha decta chiesa di Sancta Maria de la Neve uno orto confinando cum decta chiesa de drieto et cum Lorenzo de' Medici iii cum lospedale apresso lo zardino di Lorenzo de Medici iiii via che va a San Marcho, lo quale orto hae a ficto Francesco orafo che fa i facti di Lorenzo pagane a lanno fl. 6 sug.o.³⁸⁷

Quello di Clarice, al contrario, si trovava vicino a quello di Lorenzo e a separarli dovevano esserci gli edifici appartenenti all'Arte dei Maestri della Pietra e Legname e alla Compagnia dei Tessitori³⁸⁸. Nel corso degli anni Ottanta Clarice riuscirà a ottenere tutte le proprietà contigue alla sua, fino al Chiostro dello Scalzo³⁸⁹.

Facendo affidamento sulle vedute di Firenze di quegli anni è possibile farsi un'idea più chiara di dove si trovasse precisamente il giardino. Pietro del Massaio nella sua veduta contenuta nella *Geografia* di Tolomeo³⁹⁰ datata agli anni Settanta del Quattrocento³⁹¹ si concentra sugli spazi verdi di Firenze (Fig. 17). Nessuna delle altre due versioni (datate 1469 e 1472) contenute nello stesso manoscritto riporta il giardino. Anche nella *Historia*

³⁸⁶ ASF, Comp. Relig. Soppr., G.III (Compagnia de' Preti), 830, fol. 49r; cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit.

³⁸⁷ ASF, Catasto 988, fol. 14r cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit.

³⁸⁸ Facendo affidamento sui confini riportati nel documento del notaio Violi citato sopra.

³⁸⁹ Per i documenti che riportano gli acquisiti di Clarice: ASF, Arte dei Maestri di Pietra e Legname 3, fols. 46r-47r e ASF, Not. antecos. G.427, Ser Giovanni di Ser Marco da Romena (1485-86), fols. 153v-154r.

³⁹⁰ S. Gentile, *Umanesimo e cartografia: Tolomeo nel secolo XV*, in *La cartografia europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, atti del convegno «The Making of European Cartography», a cura di D. Ramada Curto, A. Cattaneo, A.F. Almeida, Firenze, Olschki 2003, pp. 3-18.

³⁹¹ Non è datata ma si può supporre sia più tarda rispetto alle altre due vedute contenute perché inserisce alcuni elementi nuovi, fra cui il giardino stesso.

*Fiorentina*³⁹² di Poggio Bracciolini³⁹³ è contenuta una veduta della città (Fig. 18). Questo manoscritto è databile dopo il 1474 perché è dedicato a «Federigo duca d'Urbino», il quale acquisisce questo titolo solo dopo quella data. In questa veduta mancano alcuni degli edifici più importanti. Infatti, ne rappresenta la metà rispetto al manoscritto di Tolomeo³⁹⁴, ma il giardino è presente. Questo è sintomatico dell'importanza che il giardino delle sculture poteva aver acquisito a Firenze in quegli anni, probabilmente proprio fra il 1472 e 1474.

Quello che rende il giardino riconoscibile da questa veduta è il filare di cipressi, il quale ritornerà anche nel dipinto di Francesco Granacci (Fig. 19) realizzato in occasione dell'ingresso di Carlo VIII a Firenze nel 1494 (eseguito fra il 1520-40). Da queste vedute e dai documenti analizzati è possibile ipotizzare che il giardino si collocasse in quella che oggi è via degli Arazzieri, sull'angolo che affaccia su piazza San Marco, e che si estendesse in lunghezza sull'attuale Via Cavour. Oggi è identificabile come il luogo dove si trova la Palazzina della Livia³⁹⁵.

Dalle vedute è possibile ipotizzare che al giardino fosse annesso un casino con una loggia sul giardino, un altro edificio con una loggia sulla strada e cinque aperture ad arco sul lato nord. Vasari scrive, infatti, di una «loggia», delle «camere» e dei «viali»³⁹⁶. Questo è confermato da alcuni documenti riguardanti la vendita del giardino a Giovanni Bentivoglio il 6 novembre

³⁹² P. Bracciolini, J. Bracciolini, *Historia florentina*, a cura di E. Garin, Cortona, Calosci, 2004.

³⁹³ M. Outi, *Poggio Bracciolini, in Augustine and the humanists: reading the City of God from Petrarch to Poliziano*, a cura di G. Claessens, F. Della Schiava, LYSA, 2021.

³⁹⁴ Elam, *Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici*, cit., p. 161.

³⁹⁵ Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit., p. 46.

³⁹⁶ «che in sulla piazza di San Marco di Firenze aveva quel magnifico cittadino in guisa d'antiche e buone sculture ripieno, che la loggia, i viali e tutte le stanze erano adorne di buone figure antiche di marmo e di pitture et altre così fatte cose di mano de' migliori maestri che mai fussero stati in Italia e fuori.»; cfr. Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 124.

1495 («Unum giardinum cum lodia»³⁹⁷ e «A Giovanmarcho da Bologna. Il giardino cho' loggie et altro posto in la piazza di San Marcho Fiorini 1139»³⁹⁸). La loggia compare anche in un arazzo del 1571 realizzato su un disegno di Giovanni Stradano che raffigura gli artisti al lavoro nel giardino delle sculture sotto la guida di Lorenzo de' Medici (Fig. 20).

I Medici vengono cacciati da Firenze nel 1494 perché Piero, il figlio di Lorenzo, si era opposto alla discesa di Carlo VIII, dimostrandosi contrario alla tradizionale alleanza fra Firenze e Francia³⁹⁹. Piero di Marco Parenti riferisce nella *Historia fiorentina* che stesse facendo segretamente scorta d'armi e nascondendo i beni preziosi della famiglia nel giardino⁴⁰⁰. Dopo la loro cacciata, Francesco Cegia racconta che venne saccheggiato dal popolo:

E detto di 9 el popolo misse a sacho el giardino e l'altro orto dirinpetto a Sancto Marcho, ne' quali era roba di molta valuta che sera isghombera di palagio loro per la venuta che aveva ad eser de' re di Francia⁴⁰¹.

Viene poi venduto nel 1495 a Giovanni Bentivoglio, amico dei Medici e signore di Bologna (cfr. Appendice testuale, 25). Piero e Giovanni si erano scambiati diverse lettere a partire dal 1494 e durante l'esilio lo aveva ospitato a Bologna in nome della loro amicizia⁴⁰². Forse, quindi, era un favore personale. D'altronde, anche altre proprietà medicee come le

³⁹⁷ ASF, Not. antecos. M 89, Ser Giovanni di Francesco Manetti 1485-98, fol. 251r (Appendice 24)

³⁹⁸ ASF, Mediceo avanti il Principato CXXIX, fol. 356v.

³⁹⁹ B. Figliulo, *La guerra lampo di Carlo VIII in Italia*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte et al., Roma, Viella, 2011, pp. 377-393.

⁴⁰⁰ «Il perché facto segretamente portare arme al giardino suo da San Marcho» BNCF II IV 169, fol. 192v. Vedi anche G. Pampaloni, *Piero di Marco Parenti e la sua «Historia fiorentina»*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 117, 1959, pp. 147-153.

⁴⁰¹ cfr. G. Pampaloni, *I ricordi segreti del mediceo Francesco di Agostino Cegia, (1495-97)*, «Archivio Storico Italiano», 1957, p. 196. Notare come Cegia distingue chiaramente i due giardini: quello di Lorenzo e «l'altro orto» opposto a San Marco.

⁴⁰² Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit., p. 52.

cascine del Poggio a Caiano vennero comprate da Giovanni e Lionardo Tornabuoni, nella speranza di ricomprarle al termine del loro esilio⁴⁰³. Il dettaglio di questo patto che lo rendeva diverso dagli altri consiste nel fatto che Giovanni Bentivoglio non fosse un fiorentino. Forse, la ragione di questa scelta risiede nel fatto che Piero era in debito di 18000 fiorini con lui⁴⁰⁴; quindi, il giardino doveva fungere come garanzia per riottenerli. Inoltre, in quell'anno Michelangelo si trovava a Bologna da Giovan Francesco Aldovrandi⁴⁰⁵, uomo fidato di Bentivoglio e potrebbe averlo persuaso nel salvare il giardino. Il piano dei Medici non fallisce: lo riacquistano un anno dopo il loro rientro nel 1513⁴⁰⁶. Nel 1545 viene affidato alla compagnia dei Tessitori, dalla quale prende il nome l'attuale via⁴⁰⁷.

Dopo il rientro dei Medici, il giardino diventa il luogo per celebrare i loro trionfi e riorganizzare i loro apparati festivi. È il punto dal quale partono i carri trionfali ed è probabile che lo utilizzassero anche per costruirli. Nel 1518 gli Otto di Pratica, infatti, deliberano per riparare l'accesso al giardino attraverso il quale passavano i carri:

Per rimurare il muro del giardino donde uscirono e carri triumphali⁴⁰⁸.

Anche Bartolomeo Masi riporta questo dettaglio:

⁴⁰³ Ivi, p. 71.

⁴⁰⁴ ASF, Mediceo avanti il Principato XIV, 432.

⁴⁰⁵ Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta Ascanio Condivi suo discepolo*, cit., p. 14.

⁴⁰⁶ ASF, Not. antecos. M.238, Ser Jacopo di Martino (1512-19), fols. 20v-22r.

⁴⁰⁷ «si cava di tre case, che hanno servito alli Arazzieri stanno al Giardino.»; cfr. ASF, Mediceo 1170, 9, doc. 436, Carteggio di Pier Francesco Riccio, fol. 1r.

⁴⁰⁸ ASF, Otto di Pratica, Deliberazioni Partiti Stanziamenti 13, fols. 13r-14v; cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit.

Ogni sera uscì un trionfo, tirato da' buoi del loro giardino di sulla piazza di santo Marco, e venivono giù diritto per la via Larga, e quando giugnevono in sul canto de' Medici, si fermava⁴⁰⁹.

Si può ipotizzare che il giardino svolgesse già questa funzione, prima della cacciata dei Medici. Un documento del 1477 stabilisce con certezza che nel giardino si era soliti mettere in scena delle rappresentazioni. Infatti, viene menzionato riguardo un debito da saldare con un rammendatore, perché la compagnia dei Fanciulli aveva rotto un panno nel giardino di Lorenzo durante una rappresentazione sacra:

A Giovanni del Raggio rimendatore lire 1 soldi 2 sono per rimendatura d'un panno rovescio che si stracciò nel ghardino di Lorenzo a la festa di Santo Stagio, fecesi a di 22 di febraio 1476⁴¹⁰.

Quest'ipotesi è rafforzata anche dal sonetto di Bernardo Bellincioni che aveva dedicato a Lorenzo «per una certa festa che si fece al giardino di Lorenzo de' Medici da una certa compagnia»⁴¹¹, componimento composto prima del 1482, negli anni in cui era al suo servizio⁴¹².

Inoltre, Vasari informa che Francesco Granacci aveva progettato dei carri per i Medici in due occasioni: per la festa di San Giovanni nel 1491 aveva realizzato un carro col trionfo di Paolo Emilio e nel 1513 aveva progettato degli *apparati* festivi per la visita di Papa Leone X⁴¹³:

E perché era molto gentile e valeva assai in certe galanterie che per le feste di carnevale si facevano nella città, fu sempre in molte cose simili dal Magnifico

⁴⁰⁹ B. Masi, *Ricordanze di Bartolomeo Masi calderaio fiorentino dal 1478 al 1526*, Firenze, Sansoni, 1906, p. 120.

⁴¹⁰ ASF, Comp. Relig. Soppr., 1654, P.XXX.30, fol. 130r; cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit.

⁴¹¹ B. Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, a cura di P. Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1878, p. 64.

⁴¹² A partire dal 1482 si trova al servizio dei Gonzaga e poi degli Sforza; cfr. R. Scrivano, Bernardo Bellincioni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, 1970

⁴¹³ Sul tema: I. Ciseri, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze, L. S. Olschki, 1990.

Lorenzo de' Medici adoperato; ma particolarmente nella mascherata, che rappresentò il trionfo di Paulo Emilio della vittoria, che egli ebbe, di certe nazzioni straniere; nella quale mascherata, piena di bellissime invenzioni, si adoperò talmente il Granacci, ancor che fusse giovinetto, che ne fu sommamente lodato. [...] Fu similmente adoperato il Granacci l'anno 1513 negl'apparati che si fecero, magnifici e sontuosissimi, per la venuta di papa Leone Decimo de' Medici, da Iacopo Nardi, uomo dottissimo e di bellissimo ingegno; il quale, avendogli ordinato il magistrato degl'Otto di pratica che facesse una bellissima mascherata, fece rapresentare il trionfo di Camillo. La quale mascherata, per quanto apparteneva al pittore, fu dal Granacci tanto bene ordinata a bellezza et adorna, che meglio non può alcuno immaginarsi⁴¹⁴.

L'unico luogo plausibile dove poter dedicarsi alla costruzione dei carri era il giardino di San Marco, per una serie di ragioni. Innanzitutto, per una questione di spazio: i carri dovevano essere parecchio ingombranti ed era necessario trovare un luogo elevato in altezza. Inoltre, questo spiegherebbe perché Lorenzo accettò la presenza del fabbro Francesco di Matteo nel giardino della moglie (che era contiguo al suo) senza protestare⁴¹⁵. Probabilmente le sue abilità gli tornavano utili nel grande cantiere che erano i giardini di San Marco. In aggiunta, la posizione era strategica, perché si trovava vicino alla sede della compagnia dei Magi, la quale si occupava di organizzare gli apparati festivi. Infine, l'introduzione di Granacci nel giardino (che sia coincidente con l'arrivo di Michelangelo, come dice Vasari⁴¹⁶, che sia precedente, come implica Condivi⁴¹⁷)

⁴¹⁴ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 602.

⁴¹⁵ Infatti, è indicato nella dichiarazione catastale di Lorenzo come «Francesco orafo che fa i facti di Lorenzo». Inoltre, il suo nome compare in una serie di documenti relativi alle attività mediche nel ruolo di tuttofare: supervisiona le riparazioni di un mulino di Lorenzo a Ripafratta e il restauro della cappella di Pisa, prepara la villa di Cafaggiolo per la visita del duca di Urbino nel 1482 e accompagna spesso gli architetti sui siti di costruzione.

⁴¹⁶ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 601.

⁴¹⁷ Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta Ascanio Condivi suo discepolo*, cit., p. 7.

coincide in ogni caso con un rinnovato interesse di Lorenzo nelle feste pubbliche.

**5. «Elegantiae omnis deliciarumque maxime
theatralium mirificus inventor ac arbiter esset»: il
ruolo delle feste nella formazione di Leonardo**

5.1 Leonardo nella bottega di Andrea del Verrocchio

È in questo vibrante scenario, ricco di feste e manifestazioni, che Leonardo da Vinci si forma come artista. In queste occasioni, infatti, il governo faceva appello agli artisti più abili per impiegarli nella realizzazione degli apparati. Fra questi, si rivolse in diverse occasioni⁴¹⁸ anche ad Andrea del Verrocchio⁴¹⁹, presso il quale Leonardo aveva svolto il suo apprendistato. Fra i compiti che gli venivano affidati c'erano quelli di disegnare stendardi, allestire addobbi e preparare mascherate e costumi per tornei e giostre. Per esempio, nel 1468, contribuì ai preparativi della giostra di Lorenzo de' Medici⁴²⁰ organizzata «con molta pompa di giovani in compagnia de' giostranti, con molti ricami e perle in quantità, e con due ricchissimi doni; de' quali ebbe el maggiore Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici»⁴²¹. Andrea, probabilmente con l'ausilio di Leonardo⁴²², realizzò una figurina di donna per la cresta di un elmo e uno stendardo per Lorenzo de' Medici, come si può leggere nella lista dei crediti da riscuotere stilata dal fratello alla sua morte («Per lo stendardo per la giostra dj Lorenzo» e «Per una dama dj rilievo ch'è posta in sul elmo»)⁴²³. Entrambi i lavori sono andati perduti. Infatti, non c'è un elmo che corrisponda alla descrizione nell'inventario medico fra gli elmi doni di

⁴¹⁸ Come verrà spiegato in questo sotto capitolo, Verrocchio ha dato il suo contributo nella preparazione di alcune giostre e festeggiamenti. Alcuni interventi sono documentati, mentre altri attribuiti.

⁴¹⁹ *Verrocchio il maestro di Leonardo, catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi 8 marzo - 14 luglio 2019) a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Marsilio, 2019.

⁴²⁰ Il fratello di Andrea del Verrocchio, alla sua morte, cercherà di recuperare i soldi che i Medici gli dovevano per alcune commissioni. Stila dunque una lista che comprende i due elementi sopracitati per la giostra di Lorenzo del 1468. La lista è conservata nella biblioteca degli Uffizi, Miscellanee Manoscritte P.I., n 3.

⁴²¹ Lionardo Morelli *Cronaca*, in *Croniche di Giovanni di Jacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli*, a cura di Fra Ildefonso di San Luigi, Firenze, Gaetano Cambiagi stampatore ducale, 1785, p. 185.

⁴²² Secondo l'ipotesi di Marialuisa Angiolillo in M. Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, Napoli, Società ed. napoletana, 1979, p. 14.

⁴²³ Biblioteca degli Uffizi, Miscellanee Manoscritte P.I., n 3 (Appendice 26)

giostre⁴²⁴. Per quanto riguarda lo stendardo, almeno, è possibile immaginare il suo aspetto grazie alla descrizione di un anonimo:

Il stendardo di taffetà bianco e pagonazzo con uno sole nella sommità e sottovi un arcobaleno; e nel mezzo di detto stendardo v'era una donna ritta sur un prato vestita di drappo alessandrino ricamato a fiori d'oro e d'ariento; e muove d'in sul campo pagonazzo uno ceppo d'alloro con più rami secchi, e nel mezzo uno ramo verde che si distendeva fino nel campo bianco; e la detta donna coglie di detto alloro e fanne una ghirlanda, seminandone, tutto il campo bianco, e pel campo pagonazzo è seminato di rami d'alloro secco⁴²⁵.

Anche nel 1471 è possibile che fosse stato coinvolto nella realizzazione degli addobbi per l'arrivo del duca Galeazzo Maria Sforza in città, per il quale furono spesi duecentomila ducati d'oro impiegati nella commissione di numerosi carri⁴²⁶, i quali avevano:

le coperte di panno d'oro e d'argento leggiadramente ricamate, oltre cinquanta chinee e bellissime menate a mano, solo per la persona della moglie, cinquanta grossi corsieri per lui con selle di panno d'oro, e altri guernimenti molto ricchi. Cento uomini d'arme, e cinquecento fanti per la sua guardia, cinquanta staffieri vestiti di panno d'argento e di seta per lo servizio della staffa, cinquecento coppie di cani, e infinito numero di falconi, e di sparvieri per l'uso della caccia e dell'uccellare, la qual pompa imitata da cortigiani e da' suoi baroni, che tutti fecero il numero di duemila cavalli, rende. va uno spettacolo il più superbo e il più bello, che

⁴²⁴ E. Muntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris, J. Rouam, 1888, p. 86.

⁴²⁵ Cod. Magliabechiano n° 1503, classe VIII in P. Fanfani, *Ricordo di una giostra fatta in Firenze a dì 7 di febbraio del 1468 sulla piazza di Santa Croce*, Firenze, Stamperia sulle logge del grano, 1864

⁴²⁶ Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 17 e W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, Vienna 1934, p. 74 I due autori, tuttavia, non avanzano delle ipotesi concrete circa cosa potrebbe aver materialmente realizzato. Rimane un evento fondamentale nella carriera di Leonardo, perché potrebbe essere in quest'occasione che è entrato in contatto con Ludovico il Moro.

in que' tempi si fusse potuto vedere»⁴²⁷. Per l'occasione, inoltre, vennero ripresi i trionfi realizzati in occasione del Concilio del 1439, e si mise in scena la festa dell'Annunciazione nella chiesa di San Felice in Piazza, dell'Ascensione al Carmine, e della discesa dello Spirito Santo in Santo Spirito⁴²⁸.

Quest'episodio non è un caso isolato nella storia di Firenze. Nel 1459 a Firenze Cosimo organizzò dei festeggiamenti grandiosi sempre per celebrare per l'arrivo in città del duca Galeazzo Maria Sforza. Scipione Ammirato, il quale registrò entrambi gli episodi nelle sue *Istorie fiorentine*, commentò l'episodio dicendo «non ispese mai la Repubblica nella venuta di principe alcuno tanto profusamente, quanto fece allora massimamente per intrattenere con diversi spettacoli Gio. Galeazzo, a cui per la sua fresca età si potea credere che simili dilette aggradissero; per la qual cosa se gli fecero balli, giostre, cacce, e arneggerie molto ricche»⁴²⁹.

Infine, anche nel 1475 venne commissionato al Verrocchio uno stendardo (probabilmente per Giovanni di Papi Morelli⁴³⁰) in occasione della giostra di Santa Croce tenutasi il 28 gennaio: «un'asta tuata rossa suvi uno stendardo fi tafecta chermisi frappato e frangiato in torno che nella sommità era uno spiritello con archo alle spalle e turchasso allato haveva in mano uno vaso pieno di fiori di varii colori e quali gittava in grembo ha una ninfa vestita di bianco onbreggiata d'oro cum capegli avolti la quale

⁴²⁷ S. Ammirato, *Istorie fiorentine*, Firenze, stamperia di Amador Massi, 1641, p. 108.

⁴²⁸ «In S. Felice l'Annunciazione della Vergine, nel Carmine l'Ascensione di Cristo in Cielo, in Santo Spirito quando egli manda lo Spirito Santo à gli Apostoli»; Ibid. Come verrà analizzato più avanti, questo deve aver avuto un impatto molto forte su Ludovico il Moro.

Per un'interessante analisi sulle feste e processioni che si sono tenute in occasione del Concilio del 1439 vedasi: P. Ventrone, *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il concilio del 1439*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, atti del convegno, Firenze, 17 maggio 2007, Polistampa, 2009, pp. 1-25.

⁴²⁹ Ivi, p. 88.

⁴³⁰ G. Poggi, *La giostra medicea del 1475 e la 'Pallade' del Botticelli*, «L'Arte», V, 1902, p. 72.

di sedeva sopra uno scoglio che usciva d'un prato adornodi varii fiori et aveva legato uno scudo da giostra a uno olivo che era in su decto prato»⁴³¹. Anche questo stendardo è presente nella lista stilata dal fratello. Nonostante sia andato perduto, Poggi ritiene che il disegno 785 (Fig. 21) conservato al British Museum⁴³² ne costituisca la bozza preparatoria⁴³³.

La partecipazione di Leonardo a questi eventi è difficile da confermare perché, seppur nel corpus di disegni compaiano abbozzi di marchingegni o apparati festivi, mancano dei riferimenti diretti alle occasioni d'uso in cui venivano impiegati. Infatti, visto il coinvolgimento del Verrocchio nelle feste, la realizzazione di stendardi, macchine, costumi e carri avrebbe giocato un ruolo centrale durante il suo periodo di formazione, tenendolo occupato per una considerevole percentuale di tempo. Nel corso degli ultimi cinquant'anni gli storici si sono cimentati nell'elaborazione di diverse ipotesi. Per esempio, il foglio 812 r (Fig. 22) del *Codice Atlantico*⁴³⁴, secondo Carlo Pedretti⁴³⁵, potrebbe costituire il progetto per un carro realizzato per una festa. Si tratta di una piattaforma semovente munita di cinque ruote (quattro ai lati e la quinta dietro). In questo caso la preoccupazione di Leonardo probabilmente consisteva nel creare una macchina che doveva muoversi scorrevolmente e da potersi manovrare con agilità, motivo per il quale inserisce la quinta ruota. Il progetto è ricco di dettagli pratici, quindi è plausibile che il carro fosse destinato a essere costruito realmente. Ciò che rimane incerto è la sua

⁴³¹ Poggi, *La giostra medicea del 1475 e la 'Pallade' del Botticelli*, cit., p. 77.

⁴³² P.C. Marani sostiene che in questo disegno si possano ritracciare sia la mano del Verrocchio sia quella di Leonardo; cfr. *Leonardo da Vinci, master draftsman*, a cura di C. Bambach, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 156.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Faccio riferimento all'edizione del *Codice Atlantico* di Giunti Barbera del 1973-1975 riportata nel sito E-Leo, come riportato in prefazione.

⁴³⁵ C. Pedretti, *Leonardo da Vinci; fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, Londra, Phaidon Press, 1957.

funzione. Infatti, era dotato di una molla attraverso la quale si poteva muovere in autonomia per circa otto metri. Questa si caricava quando veniva spinto in avanti e poi, quando veniva lasciato andare, tornava indietro. Carlo Pedretti ipotizza che potrebbe essere un carro che veniva usato per un breve tratto, tipo in una piazza, lungo la quale doveva muoversi avanti e indietro⁴³⁶. Se questo fosse effettivamente vero, si avrebbe la prova che Leonardo fosse già coinvolto nella produzione di ingegni per processioni e feste ben prima del suo arrivo a Milano.

In conclusione, nonostante non si abbiano prove concrete, è quasi assurdo escludere che Leonardo non abbia mai partecipato all'allestimento (o addirittura che non vi abbia mai assistito) delle grandiose feste che si tenevano a Firenze, durante le quali tutta la città veniva stravolta e riorganizzata su misura per ospitare mascherate e tornei.

Giambattista Giraldi Cinzio ricorda che Leonardo era solito passeggiare portando con sé dei libretti dal formato tascabile⁴³⁷, sui quali annotava scrupolosamente ciò che riteneva interessante per trarne spunto: marchingegni, volti, abiti, edifici e impressioni che «riponeva collo stile al suo libricino, che sempre egli teneva alla cintola»⁴³⁸.

Questi quadernetti hanno suscitato un vivo interesse perché non si conoscono precedenti di artisti o letterati che utilizzassero questo

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ La dicitura libri o libretti viene utilizzata da Leonardo stesso per riferirsi a dei quadernetti dal formato tascabile sui quali annotava testi o su cui eseguiva schizzi veloci. Infatti, nel *Manoscritto Madrid* 8936 ascrivibile al 1503-1504 circa, Leonardo nel suo elenco include «25 libri piccoli».

⁴³⁸ «se n'andava ove egli sapea, che si ragunassero persone di tal qualità; et osservava diligentemente i loro visi, le lor maniere, gli habiti, et i movimenti del corpo: et trovata cosa, che gli paresse atta a quel, che far voleva, la riponeva collo stile al suo libricino, che sempre egli teneva a cintola»; cfr. G.B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre de' Romanzi*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1554, p. 194.

metodo⁴³⁹. Nella maggior parte dei casi ogni argomento viene iniziato e concluso all'interno della stessa pagina, ma questo non gli impedisce un logico ritorno sullo stesso a distanza di giorni, (o di anni) per continuare ad approfondirlo, aggiungendo nuovi spunti e suggestioni dati dall'esperienza⁴⁴⁰. Leonardo farà maggior utilizzo dei libretti nel periodo che va dal 1490 al 1497, quindi diversi anni dopo aver lasciato Firenze⁴⁴¹. Tuttavia, questi costituiscono un indizio importante nel ricostruire i processi creativi di Leonardo e nel capire come elaborasse gli stimoli del mondo esterno.

5.2 Il trasferimento presso la corte sforzesca

Fu proprio durante la visita di Galeazzo Maria Sforza a Firenze nel 1471 che Leonardo potrebbe aver attirato le attenzioni del fratello del duca, Ludovico il Moro, presso il quale presterà i suoi servigi una volta trasferitosi a Milano⁴⁴².

La formazione di Leonardo nell'ambito delle feste e delle giostre deve averlo segnato in questa prima fase della sua carriera, perché presso la corte di Lodovico il Moro Leonardo si distinguerà come musicista e uomo di teatro. Si cimenterà nelle produzioni di scenografie e apparati teatrali, sulle quali conviene soffermarsi e contestualizzarle, per comprendere gli interessi e il funzionamento del processo creativo di Leonardo.

⁴³⁹ C. Vecce, *Una scrittura infinita: i manoscritti di Leonardo*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2019, pp. 19-30 e G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Zanichelli, 2019.

⁴⁴⁰ R. Antonelli, *Per lo studio dei manoscritti tascabili di Leonardo da Vinci del periodo sforzesco contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2017, p. 57.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 25.

Leggendo le descrizioni dei contemporanei, queste lo ritraggono come un musicista⁴⁴³. Lo stesso Luca Pacioli⁴⁴⁴, suo stretto amico, lo descrive nel *De divina proportione* come «degnissimo pictore, prospectivo, architecto, musico»⁴⁴⁵ e anche Paolo Giovio⁴⁴⁶, il suo primo biografo lo definisce come «elegantiae omnis deliciarumque maxime theatralium mirificus inventor ac arbiter esset, ad lyramque scite caneret, cunctis per omnem aetatem principibus mire placuit»⁴⁴⁷, ossia «meraviglioso inventore e giudice di cose raffinate e piacevoli specialmente nel campo del teatro, suonava anche la lira e piacque a tutti i principi di tutte le epoche». La fama di Leonardo come musicista oltrepassò i confini e giunse fino in Francia. Raffaello du Fresne ricorda che «nella musica riuscì ammirabile, e fu tanto leggiadro nel cantare, e nel sonare, che superò tutti i musicisti del suo tempo»⁴⁴⁸

A Milano, dunque, i primi incarichi che Leonardo riceve dalla corte del Moro sono di carattere teatrale. La scenografia e il modo di pensare e vivere lo spettacolo erano profondamente cambiati rispetto al

⁴⁴³ Questo denota un interesse vivo in quegli anni da parte di Leonardo verso il mondo della musica e del teatro, aspetti molto importanti per la corte sforzesca, anche se scrive che la musica deve essere chiamata sorella della pittura ed è inferiore rispetto a essa perché «la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediatamente dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie»; cfr. L. da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura G. Milanese, Roma, Unione cooperativa editrice, 1890, p. 19.

⁴⁴⁴ Su Luca Pacioli e la sua amicizia con Leonardo vedasi L.M. Smith, *Examining intersecting lives: Luca Pacioli, father of accounting, and his friend, Leonardo da Vinci*, «Accounting History», 27.3, 2022, pp. 343-369.

⁴⁴⁵ L. Pacioli, *De divina proportione*, cfr. E. Winternitz, *Leonardo da Vinci as a musician*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1982, p. XXII.

⁴⁴⁶ B. Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Leo S. Olschki, 2008.

⁴⁴⁷ P. Giovio, *Dialogus de viris litteris illustribus*, cfr. Vecce, *Leonardo.*, cit., p. 357.

⁴⁴⁸ L. da Vinci, *Trattato della pittura nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaello du Fresne*, a cura di R. du Fresne, Parigi, presso Giacomo Langlois, 1651, p.

Medioevo⁴⁴⁹, come registra Niccolò Macchiavelli nel prologo della *Mandragola*:

Vedete l'apparato,
quale or vi si dimostra:
questa è Firenze vostra⁴⁵⁰.

L'apparato scenico assume un ruolo di vitale importanza nell'illusione teatrale e nel coinvolgimento del pubblico. Ciò accade come conseguenza degli sviluppi sugli studi sulla prospettiva e sul come rappresentare lo spazio: si verifica un passaggio da bidimensionale a tridimensionale anche nel teatro⁴⁵¹. Visto lo stretto legame fra le arti, molti artisti applicano le loro conoscenze pittoriche e architettoniche in questo campo che si apre alla sperimentazione.

Riguardo il trasferimento di Leonardo i suoi biografi riportano delle versioni leggermente diverse.

Avvenne che morto Giovan Galeazzo duca di Milano e creato Lodovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo al Duca, il quale molto si diletta del suono de la lira, perché sonasse: e Lionardo portò quello strumento, ch'egli aveva di sua mano fabricato d'argento gran parte in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciò che l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce, laonde superò tutti i musici, che quivi erano concorsi a sonare⁴⁵².

⁴⁴⁹ La scenografia medievale era molto sobria e semplice, spesso consisteva in un telo teso sul fondo del palco con rappresentati i luoghi dello spettacolo; cfr. per un approfondimento sul teatro nel Medioevo vedi J. Enders, *A cultural history of theatre in the Middle Ages*, Londra, Bloomsbury, 2019.

⁴⁵⁰ N. Macchiavelli, *Mandragola*, a cura di P. Genesini, Padova, Liber Liber, 1999, p. 35

⁴⁵¹ B. Tombi, *Fra scienza e teatro: Leonardo da Vinci scenografo di Ludovico il Moro*, «NC», 12, 2020, p. 186.

⁴⁵² Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 24.

Secondo Vasari, quindi, questo avvenne nel 1494, mentre l'Anonimo Gaddiano ne attesta la presenza a Milano ben 10 anni prima⁴⁵³:

Stette da giovane col Magnifico Lorenzo de Medici, et dandolj provisione per se li faceva lavorare nel giardino sulla piazza di san Marcho di Firenze [...] haveva 30 anni, che dal detto Magnifico Lorenzo fu mandato al duca di Milano a presentarlj insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento⁴⁵⁴.

La versione dell'Anonimo Gaddiano viene confermato da un documento che vede Leonardo il 25 aprile 1483 già a Milano. Questo attesta la commissione da parte dei monaci della Congregazione della Vergine della decorazione avente soggetto una Natività di un'ancona lignea per la cappella della chiesa di san Francesco Grande, assieme ai fratelli Ambrogio ed Evangelista de Predis. Questa committenza si rivelerà poi essere il quadro della *Vergine delle rocce* (Fig. 23)⁴⁵⁵

Tra i documenti prodotti all'epoca di Leonardo, l'ultimo che attesta la sua presenza a Firenze è quello relativo alla committenza dell'Adorazione dei Magi da parte dei monaci di Scopeto e risale al 28 settembre 1481⁴⁵⁶.

Allo stesso anno risale una famosa lettera abbozzata nel *Codice Atlantico* indirizzata a Ludovico il Moro (cfr. Appendice testuale, 27), anche se non si hanno prove che questa fu effettivamente inviata⁴⁵⁷. Si presenta come

⁴⁵³ Nonostante l'Anonimo Gaddiano costituisse una fonte per il Vasari; cfr. L. Corti, *Giorgio Vasari: dar vita alle Vite*, in *La biografia* a cura di A. Andreoli, Bulzoni, 2008.

⁴⁵⁴ Anonimo Gaddiano, *Cod. Magliabechiano XVII*, 17.

⁴⁵⁵ L. Beltrame, *Documenti e memorie riguardanti la vita e opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1919, pp. 12-19, doc. 23. Per un approfondimento sul quadro vedasi A. Ballarin, *Leonardo a Milano: le due versioni della "Vergine delle rocce"*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2019.

⁴⁵⁶ 1481, settembre 28 «September 1481, adì 28: M. lionardo di ser piero da vinci de' dare a di decto per uno barile di vino vermiglio ebbe qui a S.cto Donato...» ASF, Conventi soppressi, San Jacopo Sopr'Arno: Giornale dal 1479 al 1482, fol. 81 v.

⁴⁵⁷ *Codice Atlantico*, fol. 1082. Questa lettera fu probabilmente dettata da Leonardo, in quanto non presenta la caratteristica scrittura da destra a sinistra.

abile fabbricatore di «ponti leggerissimi e forti, e atti ad portare facilissimamente, e cum seguire, e alcuna volta fuggire li inimici» oltre che «bombarde comodissime e facile ad portare [...] carri coperti, securi e inoffensibili...». Tuttavia, precisa che in tempi di pace era in grado di progettare anche «edificij et pubblici e privati [...] in sculptura di marmore di bronzo e di terra; similiter in pictura»⁴⁵⁸.

È interessante notare che l'artista pone in ultima battuta le abilità di scultore, pittore e architetto, nonostante nel contratto per la *Vergine delle rocce* venga denominato «Magister Leonardus de Vinciis florentinus»⁴⁵⁹, quindi già ben affermato nel suo campo. Una plausibile spiegazione è fornita da Carlo Vecce, il quale afferma che verosimilmente Ludovico il Moro in quegli anni aveva concentrato il suo interesse e preoccupazioni verso la guerra di Ferrara⁴⁶⁰.

Infatti, il dato singolare della permanenza di Leonardo a Milano è il fatto che, al contrario da ciò che emerge dalla lettera e dal contratto della *Vergine delle rocce*, non si reca lì per le sue abilità da ingegnere militare o da pittore, ma, come raccontano i suoi biografi, da musicista⁴⁶¹. Infatti, fu mandato a Milano su iniziativa di Lorenzo il Magnifico per presentare una lira d'argento che aveva costruito a Ludovico il Moro in qualità di musicista. Si recò presso la sua corte assieme ad Atalante Migliorotti,

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Beltrame, *Documenti e memorie riguardanti la vita e opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, cit., doc. 23.

⁴⁶⁰ C. Vecce, *Leonardo*, Salerno, 1998, p. 76.

⁴⁶¹ È noto che Leonardo fosse un artista dai talenti multipli. Il Vasari scrive a riguardo:

«Laonde volle la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia, nessun altro mai gli fu pari. Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell'arte ne le cose, che egli si imaginava [...]. E tanti furono i suoi capricci, che, filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso della Luna e gl'andamenti del Sole»; cfr. Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 18.

nell'ambasceria di Bernardo Rucellai del 1482⁴⁶². La sua non era una lira comune, ma una lira da braccio con la cassa armonica a forma di teschio di cavallo «acciò che l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce»⁴⁶³.

Ulteriore incertezza è riscontrata nel motivo che porta Leonardo ad abbandonare Firenze.

L'ipotesi avanzata dagli studiosi leonardeschi di inizio Novecento, come Francesco Malaguzzi Valeri, vede dietro la sua partita per Milano un dissenso con Lorenzo de' Medici⁴⁶⁴. Questo pensiero nasce dalla frase appuntata da Leonardo sul foglio 429r del *Codice Atlantico* (Fig. 24): «Li Medici mi creorono e destrussono». In funzione di questa, ipotizza che forse Leonardo non si sentiva abbastanza valorizzato da Lorenzo il Magnifico e che, di conseguenza, si era trasferito a Milano attratto dallo sfarzo e potenza degli Sforza che aveva potuto conoscere nel 1471. Gerolamo Calvi⁴⁶⁵, al contrario, osserva che nel foglio in cui si trova la scritta in questione Leonardo recò anche alcuni appunti, delle figure geometriche e una pianta di una chiesa a pianta centrale che ricorda quella di San Pietro lasciata incompiuta da Bramante nel periodo in cui Leonardo si trovava a Roma (ossia attorno al 1514). Inoltre, la scrittura più irregolare e meno nitida anche nel tratteggio delle figure denotano un'età più avanzata di Leonardo⁴⁶⁶. Tutti questi fattori portano alla conclusione, secondo Calvi, che probabilmente la scritta in questione risalga a quegli anni, anni in cui Leonardo era già stato deluso da Roma, che immaginava

⁴⁶² Vecce, Leonardo, cit. p. 76.

⁴⁶³ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 24.

⁴⁶⁴ Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro: Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915

⁴⁶⁵ G. Calvi, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, «Archivio Storico Lombardo», 1916, 5.3, pp. 416-446.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 422.

molto diversa nelle sue aspettative⁴⁶⁷. La partenza per la Francia è, infatti, forse da imputare a un attrito fra lui e papa Leone X in merito all'assegnazione del progetto per la facciata di San Lorenzo, vinto da Michelangelo⁴⁶⁸. Nelle *Vite* si legge:

Era sdegno grandissimo fra Michele Agnolo Buonaroti e lui; per il che partì di Fiorenza Michelagnolo per la concorrenza, con la scusa del duca Giuliano, essendo chiamato dal Papa per la facciata di S. Lorenzo. Lionardo intendendo ciò partì, et andò in Francia⁴⁶⁹.

Forse, dietro le parole del Vasari è nascosta una delusione di Leonardo, il quale sperava di godere ancora del favore dei Medici e di potersi aggiudicare quel concorso⁴⁷⁰. Quella frase scritta sul Codice Atlantico non sarebbe, quindi, riferita a Lorenzo de' Medici e alla sua partenza per Milano, ma a un momento più tardo della sua vita.

5.3 La festa del Paradiso

Le notizie concrete sull'attività teatrale di Leonardo scarseggiano. In qualche pagina dei codici si possono ricollegare dei fogli a scenografie, ingegni o costumi, ma rimangono scarse e si possiedono solo indicazioni generiche⁴⁷¹. La prima festa in cui viene documentata con certezza la partecipazione di Leonardo come apparatore è quella del Paradiso ed è quella che lo rende veramente famoso a Milano.

Anche a Milano, infatti si tenevano molte feste sontuose, le quali duravano più giorni. Diversamente rispetto a Firenze, però, spesso si allestivano

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 425.

⁴⁶⁹ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 35.

⁴⁷⁰ Calvi, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, cit., p. 426.

⁴⁷¹ In questo sotto capitolo verranno prese in considerazione alcune teorie a proposito.

all'interno per contrastare il clima più rigido⁴⁷². Leonardo riuscì con grande maestria a portare una versione degli spettacoli fiorentini di strada nelle sale private della corte sforzesca.

È possibile ricostruire puntualmente lo svolgimento dell'evento grazie al testo del balletto, opera di Bernardo Bellincioni⁴⁷³, e alla testimonianza di Tristano Calco⁴⁷⁴, rispettivamente poeta di corte e segretario di Ludovico il Moro. Inoltre, vi è anche il racconto di uno spettatore anonimo, che fu probabilmente l'ambasciatore di Ferrara Giacomo Trotti⁴⁷⁵. Il balletto era stato pensato per essere messo in scena in occasione del matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona nel dicembre 1488⁴⁷⁶, ma venne interrotto a causa della morte della madre Ippolita⁴⁷⁷. I festeggiamenti che comprendono il balletto ripresero il 13 gennaio 1489⁴⁷⁸.

Secondo le parole di Bellincioni era chiamata «del Paradiso, perché vi era fabbricato con il grande ingegno ed arte di maestro di Leonardo Vinci Fiorentino, il Paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da uomini nella forma ed abiti che si descrivono dai poeti: li quali pianeti tutti parlano in laude della prefata duchessa Isabella, como vederai legendola»⁴⁷⁹, quindi si ha la certezza che Leonardo fosse coinvolto nell'allestimento dello spettacolo e che progettò per esso uno

⁴⁷² Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 33.

⁴⁷³ Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, cit., pp. 208-222.

⁴⁷⁴ Descrizione riportata in M. Mazzocchi Doglio, *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano, Electa, 1983, pp. 41-76.

F. Petrucci, *Tristano Calco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 16, 1973.

⁴⁷⁵ Descrizione contenuta in E. Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, «Archivio Storico Lombardo», 4.1, 1904, pp. 80-89.

M. Provasi, *Giacomo Trotti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 97, 2020.

⁴⁷⁶ I. Nuovo, *La festa tra spettacolo e invenzione: il corteo nuziale di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*, «Critica letteraria», 106, 2000, pp. 49-70.

⁴⁷⁷ Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 38

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, cit., p. 208.

degli ingegni più spettacolari, così impressionante dal dare il nome al balletto.

Durante le danze si esibirono le rappresentazioni delle ambascerie. Le corti più potenti d'Europa e del Mediterraneo (Spagna, Francia, Polonia, Ungheria e Turchia) simbolicamente scesero in scena per rendere omaggio alla nuova coppia⁴⁸⁰. L'esaltazione delle qualità e del potere della giovane coppia non si limitava al livello terreno. Come tanti uomini di potere prima e dopo di lui, Ludovico in quest'occasione si servì dell'astrologia come iconografia per esprimere il suo potere. In questa seconda fase dello spettacolo Giove canta le lodi di Isabella⁴⁸¹, mentre Mercurio le porge omaggio e le conduce le tre Grazie e le sette Virtù⁴⁸², le quali cantano nuovamente le sue lodi.

Infine, le sette Virtù rendono onore anche a Ludovico, dipingendolo come un sovrano giusto, il quale ha reso Milano felice:

O summo Jiove, o summo Jiove,

Fatto hai il mondo oggi felice

Dando a quel questa Fenice

La qual mal si vide altrove⁴⁸³.

Queste celebrazioni non rappresentavano solo un momento di spensieratezza e festeggiamento per il matrimonio, ma possedevano una

⁴⁸⁰ Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p.

⁴⁸¹ «Jove con alchune acomodate et bone parole rengatiò el summo Idio che li avesse conceduto de creare al mondo una così bella, legiadra, formosa et virtuosa donna come era la Ill.ma et ex.ma M.a duchesa Isabella»; cfr. Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p.

⁴⁸² «Mercurio dolce mio, prudente e bono, andrai per quelle sette mie figliole che in compagnia delle mie Grazie sono chè le vo' a dare questo divin Sole che l'amo sempre, et or fogliene un dono»; cfr. Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, cit., p. 216.

⁴⁸³ Ivi, p. 221.

connotazione fortemente politica⁴⁸⁴. L'obiettivo era quello di suscitare ammirazione fra gli spettatori perché Ludovico era un governatore de facto, ossia aveva il compito di reggere il governo solo fino al momento in cui suo nipote non avrebbe avuto l'età per governare⁴⁸⁵. Di conseguenza doveva servirsi di strumenti adeguati a consolidare la sua posizione precaria e comunicare la sua potenza. Infatti, per lo spettacolo era previsto un pubblico eterogeneo: vennero invitate cento damigelle fra le più belle della città, e tutti gli uomini più importanti, in modo che il messaggio si diffondesse più rapidamente⁴⁸⁶. Il viaggio a Firenze nel 1471 per accompagnare il fratello, in questo senso, gli era stato molto utile, perché in quell'occasione poté sperimentare e vedere coi propri occhi un tipo di comunicazione efficace per esprimere la potenza del governo reggente attraverso un linguaggio inaspettato: quello delle processioni e delle feste effimere⁴⁸⁷.

Nella testimonianza di dell'ambasciatore di Ferrara, Jacopo Trotti, si legge infatti:

Fu tanto bella et bene hordinata quanto al mondo sia possibile a dire: di che tutti quelli che si sono trovati presenti a vedere ditta festa na hanno a refferire gratie al nostro S.re Dio et a lo Ex.mo S.M. Ludovico, che li ha dato tanta gratia et piacere di havere una tanta festa così triumphante et bella⁴⁸⁸.

Il focus sembra essere spostato: non è tanto sul matrimonio, ma su Ludovico. Obiettivo centrato.

⁴⁸⁴ Bortoletti, *Il "Paradiso" di Leonardo Da Vinci. Politica, astrologia e teatro*, cit., p. 137.

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p. 81

⁴⁸⁷ Bortoletti, *Il "Paradiso" di Leonardo Da Vinci. Politica, astrologia e teatro*, cit., p. 137

⁴⁸⁸ Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p. 89.

La rappresentazione prese luogo nell'attuale Sala Verde del Castello Sforzesco dove è ospitata la collezione di armature⁴⁸⁹. La stanza, secondo Leonardo, doveva essere di facile accesso e quindi doveva disporre di più ingressi o larghe scale. Nel foglio 571r del *Codice Atlantico* riporta delle caratteristiche che la sala perfetta doveva avere secondo lui (Fig. 25). Lo scritto è ritenuto essere più tardo rispetto allo spettacolo⁴⁹⁰, ma è una fonte utile per comprendere come ragionasse Leonardo in termini teatrali:

La sala della festa vole avere la sua collezione, in modo che prima passi dinanti al signiore e poi a' convitati, e sia il camino in modo che esso possa venire in sala, in modo che non passi dinanzi al popolo più che l'omo si voglia, e sia dall'opposita parte situata, a riscontro al signiore, la entrata della sala, e le scale comode, in modo che sieno ampie, in modo che la gente per quelle non abino, urtando, l'immascherati, a guastare le loro foggie⁴⁹¹.

Anche il prolungamento della scena gioca un ruolo importante. Leonardo trasforma la sala che ospitava lo spettacolo. La volta era dipinta a «verdura a feste, e zascuno festo aveva dentro la sua arma»⁴⁹². Le pareti erano ricoperte da drappi di raso con quadri nei quali erano dipinte le imprese di Francesco Sforza, mentre la platea era a gradini in modo che tutti i partecipanti «potessero tutti ben vedere»⁴⁹³. Inoltre, aveva costruito una tribuna dei duchi e un palchetto per i musicisti⁴⁹⁴. È evidente che Leonardo

⁴⁸⁹ Nel sito ufficiale del castello sforzesco è possibile avere una visione della sala a 360°:

https://www.milanocastello.it/sites/default/files/foto_panoramiche/musei/Armeria/output/index.html

⁴⁹⁰ Pedretti data il foglio fra il 1508-10; cfr. C. Pedretti, *Il "Neron da Sancto Andrea"*, «Raccolta vinciana», XVIII, 1960, p. 70.

⁴⁹¹ *Codice Atlantico*, 214 r.

⁴⁹² Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p. 80.

⁴⁹³ Ivi, p. 81

⁴⁹⁴ «Era una sbarra de asse alta circa due brazza, in capo de la quale era uno taseleto, dove steva li sonatori, el quale era molto ben adornato [...]Nel mezo de ditta sala a mano manca, era un tribunale de tanta eminentia che se montava a tri scalini»

ritenesse fondamentale il coinvolgimento emotivo del pubblico nello spazio dello spettacolo e per farlo crea un ambiente immersivo. Il culmine dello spettacolo era costituito dalla macchina del Paradiso progettata da Leonardo.

Questa rimaneva coperta da un telo di raso durante l'esibizione delle ambascierie in danza e veniva svelata solo alla fine, in modo da suscitare in maniera più efficace l'effetto sorpresa nel pubblico. La macchina di Leonardo era a tutti gli effetti straordinaria, ma il suo aspetto e funzionamento rimangono oscuri. Jacopo Trotti, ancora, costituisce un testimone prezioso per comprendere come fosse strutturata:

Era facto a la similitudine de uno mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume riscontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, secondo el loro grado alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li xii signi, con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere: nel quale Paradixio era molti canti et soni molto dolci e suavi⁴⁹⁵.

Invece. secondo le parole del segretario di Ludovico il Moro, Tristano Calco:

Allorché, grazie a un congegno a forma di mezza sfera costruito con cerchi di ferro, e grazie a tutta una serie di lampade sospese e a sette fanciulli fulgidi come e più degli stessi pianeti, e con al centro un trono eretto fra gli Dei assisi, era stata riprodotta l'immagine del cielo in rotazione⁴⁹⁶.

Entrambe le testimonianze concordano sul fatto che fosse di forma emisferica, che vicino al meccanismo ci fossero delle montagne e che

⁴⁹⁵ Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, cit., p. 86.

⁴⁹⁶ Mazzocchi Doglio, *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, cit.

Leonardo avesse impiegato numerosissimi lumi in modo da ricreare la volta stellata, le quali si specchiavano sulla superficie dorata del semicerchio, moltiplicando il loro bagliore. Inoltre, avrebbe progettato una piattaforma circolare su cui sarebbero saliti gli attori a rappresentare i pianeti, posti dentro delle nicchie.

I lumi che Leonardo aveva utilizzato per simulare le stelle, secondo Marialuisa Angiolillo, potrebbero essere quelli rappresentati e descritti nel Manoscritto F al foglio 23v (Fig. 26), nel quale cerca di amplificare l'illuminazione di una candela ponendola in un globo di vetro pieno di acqua⁴⁹⁷: «questa palla debbe essere di diamitro un mezzo un terzo di braccio: e debe essere di vetro chiaro e piena d'acqua chiara una lampada in mezo col lume circa al centro dessa palla e apicata nel mezzo duna sala farà gran lume»⁴⁹⁸. E ancora Leonardo torna a studiare questo sistema di illuminazione nel Codice Atlantico al foglio 217r (Fig. 27), «questa palla essendo di vetro sottile e piena d'acqua renderà gran lume»⁴⁹⁹. Nel foglio 729r (Fig. 28) del Codice Atlantico, invece, cerca di alterare il colore prodotta dalla luce: «se torrai un lume e quello metterai in una lanterna tinta in verde o altri cholori trasparenti, vedrai per isperienza che tutte quelle chise che fieno alluminate da esso lume parere d'esso colore della lanterna»⁵⁰⁰.

Dalle testimonianze citate sono state formulate delle ipotesi circa l'aspetto complessivo del meccanismo⁵⁰¹. Quella che ritengo più accurata nella

⁴⁹⁷ Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 46.

⁴⁹⁸ *Manoscritto F*, fol. 23v.

⁴⁹⁹ *Codice Atlantico*, fol 217r.

⁵⁰⁰ *Ivi*, 729r.

⁵⁰¹ Nelle mie ricerche ho incontrato pochi autori che si cimentassero in una ricostruzione accurata del meccanismo. Alcuni testi, come quelli già citati di M. Angiolillo e B. Tombi, propongono una descrizione affrettata, mentre Luca Garai presenta più ipotesi, dotate di modellini tridimensionali; cfr. L. Garai, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, Milano, La Vita felice, 2016 e L. Garai, *I dilettevoli teatrali spettacoli di Leonardo da Vinci*, Pendragon, 2019.

ricostruzione è quella esposta da Luca Garai in *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*⁵⁰².

Per farlo, prende in esame due disegni in particolare: il 956r del Codice Atlantico (Fig. 29) e il disegno 9r conservato agli Uffizi (Fig. 30), i quali sembrano contenere i particolari del meccanismo scenico ideato da Leonardo.

Nel 956r sono presenti diverse scritte autografe recanti il nome di alcuni pianeti, come Venere e Mercurio, e la scritta «zodiaco», tutti elementi riconducibili al *Paradiso*. Sul retro, invece, Leonardo ha disegnato una vite filettata, quella che dovrebbe costituire il cuore del meccanismo: Luca Garai ipotizza che la macchina si costituisse di una piattaforma su cui salivano gli attori e che ruotava attorno a un perno centrale, dove era collocata la vite in questione. La piattaforma si muoveva dall'alto verso il basso e una volta giunta a terra gli attori potevano scendere e salire sulla montagna per proseguire lo spettacolo. Il disegno della vite torna anche nel foglio 9r degli Uffizi, assieme a una piattaforma circolare con quattro ruote che veniva posta al di sopra di essa e che doveva girare in senso opposto rispetto alla prima. Al centro, infatti, doveva sedere Giove. Garai, inoltre, ipotizza che tutto ciò era possibile attraverso un cilindro posizionato a lato del meccanismo, il quale veniva azionato a braccia⁵⁰³. Per quanto riguarda una ricostruzione visiva, Garai ha pubblicato nel suo libro un modellino tridimensionale rappresentante come poteva essere progettato il meccanismo (Fig. 31). Inoltre, ritengo che lo sceneggiato *La vita di Leonardo* del 1971 diretto da Renato Castellani, seppur impreciso

⁵⁰² Garai. *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, cit.

⁵⁰³ L'intera ipotesi è tratta da Garai. *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 43-45.

su certi versanti, possa rendere bene la meraviglia e il funzionamento della macchina⁵⁰⁴.

Per la progettazione del Paradiso, probabilmente si era ispirato agli ingegni di Filippo Brunelleschi o a quelli di Francesco di Giovanni, detto il Cecca⁵⁰⁵, per la festa dell'Ascensione e Annunciazione⁵⁰⁶.

È impossibile che Leonardo abbia visto coi suoi occhi quelli originali ideati dal Brunelleschi per la festa dell'Annunciazione nella chiesa di San Felice in Piazza, ma è probabile che questi venissero riutilizzati più volte visto il costo elevato e la manodopera che veniva impiegata⁵⁰⁷. Inoltre, è possibile venissero studiate all'interno delle botteghe come opere di ingegneria⁵⁰⁸. Infatti, anche il Cecca per la festa dell'Ascensione aveva creato un ingegno che ricordava molto quello del Brunelleschi. Lo stesso Vasari, infatti, ne descrive la somiglianza:

Questi ingegni dunque e queste invenzioni si dice che furono del Cecca, perché, se bene molto prima Filippo Bruneleschi n'aveva fatto de' così fatti, vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca⁵⁰⁹.

Inoltre, nel 1471 ne vennero impiegati di simili per le feste dell'Annunciazione, Ascensione e Pentecoste in concomitanza dell'arrivo

⁵⁰⁴ Lo spezzone in questione può essere visto sul canale Youtube di Examenapium al link:

<https://www.youtube.com/watch?v=Tx7GFpXoFJA>

⁵⁰⁵ F. Quinterio, *Francesco d'Angelo detto Il Cecca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, 1997.

⁵⁰⁶ Quest'ipotesi è sostenuta da Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 44. Per una descrizione più approfondita delle due feste consultare il testo di P. Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

⁵⁰⁷ Mazzocchi Doglio, *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, cit., p. 46.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 3, p. 189.

in città di Galeazzo Maria Sforza e Ludovico il Moro⁵¹⁰. Sempre nelle *Vite* si legge:

Aveva dunque Filippo per quest'effetto, fra due legni di que' che reggevano il tetto della chiesa, accomodata una mezza palla tonda a uso di scodella vota, o vero di bacino da barbiere, rimboccata all'ingiu; la quale mezza palla era di tavole sottili e leggeri, confitte a una stella di ferro che girava il sesto di detta mezza palla, e strignevano verso il centro, che era bilicato in mezzo, dove era un grande anello di ferro intorno al quale girava la stella de' ferri che reggevano la mezza palla di tavole. E tutta questa machina era retta da un legno d'abeto gagliardo e bene armato di ferri, il quale era a traverso ai cavalli del tetto. Et in questo legno era confitto l'anello, che teneva sospesa e bilicata la mezza palla, la quale da terra pareva veramente un cielo⁵¹¹.

La differenza sostanziale fra gli ingegni impiegati a Firenze e quello di Leonardo è il cambio di scena: non si tratta più di una scena statica ma dinamica. Leonardo rende più complessi i meccanismi del Brunelleschi⁵¹² e del Cecca, aggiungendo un sistema di saliscendi a contrappeso, ingranaggi e carrucole. È inoltre importante notare che, per la prima volta, Leonardo porta questo tipo di allestimento, tipico delle feste religiose, in una dimensione profana, di divertimento.

⁵¹⁰ La partecipazione all'allestimento di questa festa da parte di Leonardo nella bottega del Verrocchio è sostenuta da Von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 74 e Angiolillo, *Leonardo feste e teatri*, cit., p. 17 ed è descritta da S. Ammirato in *Istorie fiorentine*, cit. p. 108.

⁵¹¹ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 3, p. 452.

⁵¹² Per una ricostruzione più accurata consultare veda E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano, 1989, p. 304.

6. L'Adorazione e i suoi documenti: quanto può raccontare un non finito?

6.1 Sotto l'ala di Ser Piero

Dopo aver approfondito la formazione teatrale di Leonardo, è necessario tornare a Firenze, a prima del suo trasferimento, e analizzare l'Adorazione dei Magi, per comprendere in che modo il suo interesse verso gli spettacoli e il mondo dell'effimero si siano tradotti nell'opera incompiuta.

Terminata la formazione presso la bottega del Verrocchio⁵¹³, Leonardo riesce a raggiungere un'autonomia artistica principalmente grazie a quattro commissioni: *il ritratto di Ginevra de Benci*⁵¹⁴ (Fig. 32), *l'Adorazione dei Magi* (Fig. 8), *l'Annunciazione*⁵¹⁵ (Fig. 33) e una pala d'altare per la cappella di San Bernardo di Palazzo Vecchio⁵¹⁶ (cfr. Appendice testuale, 28), mai realizzata. Sono commissioni diverse fra di loro e che gli vengono affidate da persone appartenenti a classi sociali differenti, alcune di ceto elevato, altre di origine modesta, ma che favoriscono il decollo della sua carriera. Alcune di queste potrebbero essere frutto di amicizie e conoscenze, come nel caso dell'*Adorazione dei Magi*⁵¹⁷.

⁵¹³ C. Bambach, *Documented Chronology of Leonardo's Life and Work*, in *Leonardo Da Vinci, Master Draftsman*, cit., p. 227.

⁵¹⁴ Per il dipinto di Leonardo vedasi M.D. Garrard, *Who Was Ginevra de' Benci? Leonardo's Portrait and Its Sitter Recontextualized*, «Artibus et Historiae», 27,53, 2006, pp. 23-56 e G. Dalli Regoli, *Leonardo, Ginevra, e l'unicorno*, «Memorie», 9,40, 2018/2019, pp. 383-415.

Per una biografia su Ginevra: A. Alessandrini, *Ginevra de Benci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 8, 1966.

⁵¹⁵ D. Crociani, C. Marrone, *Il segreto della scrittura nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci*, Mauro Pagliai Editore, 2020 e B. Mottin, *The Annunciation: a technical study*, in *Leonardo*, a cura di L. Kanter, New Haven, 2018, pp. 103-117.

⁵¹⁶ Fino a quel momento sull'altare figurava una tavola dipinta nel 1335 da Bernardo Daddi raffigurante San Bernardo. Nel 1477, come si legge nelle deliberazioni de' Signori e Collegi, viene deciso di sostituirla con una pala più moderna. Inizialmente la commissione viene assegnata al Pollaiuolo, e il completamento dell'opera affidato a Leonardo, il quale non iniziò mai l'opera. La commissione passò a Domenico Ghirlandaio, ma, per la terza volta, la pala non venne realizzata nemmeno da lui. Fu Filippino Lippi, che, finalmente, nel 1485 realizzò l'opera, la quale venne posta nella Sala del Consiglio, detta de' Gigli; cfr. G. Milanese, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, «Archivio storico italiano» XVI, 1872, pp. 219-220.

⁵¹⁷ A. Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, in *Leonardo Da Vinci, Master Draftsman*, cit., pp. 120-139.

È plausibile, infatti, che Leonardo debba la commissione a suo padre: Ser Piero da Vinci, il quale esercitava la professione di notaio⁵¹⁸. Dopo essersi trasferito nel 1469 col fratello Francesco in via delle Prestanze⁵¹⁹, riesce a espandere la sua ragnatela delle conoscenze diventando, in questo modo, il notaio di fiducia di numerosi mercanti ebrei e di alcuni dei principali monasteri⁵²⁰. A confermare questo dato sono le venti righe nell'elenco dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze che riguardano la sua attività di notaio nel periodo dal 20 marzo 1449 al 26 giugno 1504. Per esempio, esercita la sua professione presso il convento di San Giovanni Evangelista⁵²¹ e la Badia Fiorentina dei Benedettini Neri⁵²², presso la quale vi rimane dal 1453 fino alla fine della sua vita, tanto da sceglierla come luogo di sepoltura⁵²³. Offre il suo servizio anche presso Santa Maria dei Servi, conosciuta come Santissima Annunziata, il quale lo nomina supervisore degli atti legali⁵²⁴. Questi, probabilmente in virtù del legame lavorativo e d'amicizia col padre, danno anche alloggio a Leonardo attorno al 3 aprile 1501, durante il suo secondo soggiorno a Firenze, per terminare la pala d'altare iniziata da Filippino Lippi⁵²⁵ come viene documentato dal Vasari:

Ritornò a Fiorenza, dove trovò che i frati de' Servi avevano alloggiato a Filippino l'opere della tavola dell'altar maggiore della Nunziata; per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatta una simil cosa. Onde

⁵¹⁸ Ibid. Nel saggio citato Cecchi prende in esame i documenti rogati dal padre di Leonardo e identifica in lui l'intermediario fra Leonardo e le sue prime commissioni.

⁵¹⁹ E. Ulivi, *Le residenze del padre di Leonardo da Vinci a Firenze nei quartieri di Santa Croce e di Santa Maria Novella*, «Bollettino di storia delle scienze matematiche», 27, 2007, pp. 1-17.

⁵²⁰ Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, cit., p. 123.

⁵²¹ ASF Notarile Antecosimiano 16837 c. 931.

⁵²² ASF Notarile Antecosimiano 16823 c. 142.

⁵²³ A. Leader, *'In the tomb of Ser Piero': death and burial in the family of Leonardo da Vinci*, «Renaissance Studies», 31, 2017, pp. 324-345.

⁵²⁴ ASF Notarile Antecosimiano 16834, cc, 210r e v

⁵²⁵ J.K. Nelson, *The high altarpiece of SS. Annunziata in Florence: history, form, and function*, «The Burlington magazine», 139, 1997, p. 86.

Filippino inteso ciò, come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù: et i frati, perché Lionardo la dipignesse, se lo tolsero in casa, facendo le spese a lui et a tutta la sua famiglia. E così li tenne in pratica lungo tempo, né mai cominciò nulla⁵²⁶

Lo stesso Vasari è testimone anche del legame fra Ser Piero e Andrea del Verrocchio:

Veduto questo, ser Piero, e considerato la elevazione di quello ingegno, preso un giorno alcuni de' suoi disegni gli portò ad Andrea del Verrocchio, ch'era molto amico suo...⁵²⁷

Non è possibile stabilire con certezza la loro amicizia ma sicuramente fra i due c'era un rapporto lavorativo. Ser Piero aveva esercitato per lui almeno a partire dal 13 dicembre 1465⁵²⁸, quando il suo nome compare in qualità di notaio in un documento per risolvere una disputa fra Andrea e il fratello Maso in merito all'eredità del padre Michele. Di nuovo, è Ser Piero a redigere i contratti per affittare la casa avuta in eredità dal padre nel quartiere di Sant'Ambrogio in tre occasioni: il 15 agosto 1470, il 4 agosto e il 15 dicembre 1471⁵²⁹. Quello del 4 agosto è di particolare importanza perché viene registrato un cambio di residenza per Andrea del Verrocchio, il quale, in quell'anno, risiede nella parrocchia di San Michele Visdomini. Potrebbe essersi trasferito lì nel lasso di tempo che va dal catasto del 1469 a questo documento del 1471, perché nel catasto del 1480 risulta ancora residente lì⁵³⁰. La nuova bottega a San Michele si trova vicino all'Opera del Duomo ed è di proprietà della famiglia Bischeri, la quale aveva affittato in precedenza lo stesso edificio a Donatello e

⁵²⁶ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 29.

⁵²⁷ Ivi, p. 16

⁵²⁸ ASF Notarile Antecosimiano 16826 c. 87v.

⁵²⁹ Rispettivamente ASF Notarile Antecosimiano 16828 cc 43v-44r, c. 176r e 205r.

⁵³⁰ ASF, Catasto 1024, 387r e v.

Michelozzo⁵³¹. Come Alessandro Cecchi fa notare⁵³², questo è il luogo in cui Leonardo entra a svolgere il suo apprendistato, in un ambiente di continuità con la generazione di artisti che lo precedeva e di vicinanza con la cupola del Brunelleschi. Probabilmente questo cambio di residenza è da imputare a esigenze organizzative da parte di Andrea del Verrocchio. In quegli anni necessitava più spazio in bottega perché aveva un alto numero di commissioni attive. Fra il 1466 e 1470, infatti, stava lavorando a diverse commissioni, fra cui: l'*Incredulità di San Tommaso* a Orsanmichele, la tomba di Cosimo il Vecchio, la lanterna per la cupola del Brunelleschi e infine un'altra tomba per Piero e Giovanni de' Medici nella sagrestia vecchia.⁵³³

Dai documenti emerge anche il legame fra Ser Piero e altri artisti, come la famiglia Benintendi⁵³⁴, dedita alla lavorazione della cera, Andrea della Robbia⁵³⁵, Antonio del Pollaiuolo⁵³⁶ e Neri di Bicci⁵³⁷

Attorno al 1470, per un periodo, lavorò anche per i monaci di San Bartolomeo di Monteoliveto⁵³⁸, alcuni anni prima che commissionassero a Leonardo l'*Annunciazione*. Aveva anche lavorato per la Signoria negli anni Novanta del Quattrocento, ma questo non si era tradotto in nuove commissioni per il figlio. Infatti, l'artista si trovava a Milano in quel periodo e in più non aveva portato a termine la già citata commissione della pala d'altare per la cappella di San Bernardo nel 1478 e per la quale aveva ricevuto 25 fiorini d'anticipo⁵³⁹. Questo lavoro fu commissionato in

⁵³¹ Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, cit., p. 125.

⁵³² Ibid.

⁵³³ D.A. Covi, *Andrea Del Verrocchio: life and work*, Firenze, L. S. Olschki, 2005.

⁵³⁴ G. Gaeta, *Benintendi*, in *Dizionario Biografico*, cit., vol. 8, 1966.

⁵³⁵ G. Gentilini, *Andrea della Robbia*, in *Dizionario Biografico*, cit., vol. 37, 1989.

⁵³⁶ M. Chiarini, *Benci Antonio detto il Pollaiuolo*, in *Dizionario Biografico*, cit., vol. 8 1966.

⁵³⁷ D. Rivoletti, *Neri di Bicci*, in *Dizionario Biografico*, cit., vol. 78, 2013.

⁵³⁸ ASF Notarile Antecosimiano, 16828, c. 36r.

⁵³⁹ ASF Signori e Collegi Deliberazioni in forza di ordinaria autorità 94, cc. 5v, 27r.

concomitanza col passaggio degli *operai di palazzo* da tre a cinque nel 1477. Uno dei nuovi membri era Lorenzo de' Medici e probabilmente si deve a lui l'assegnazione del dipinto a Leonardo da Vinci⁵⁴⁰.

6.2 Il dipinto attraverso i documenti

Anche la commissione dell'*Adorazione dei Magi* probabilmente fu favorita dai contatti del padre. Infatti, a partire dal 22 marzo 1464 scriveva i capitoli del monastero agostiniano, si occupava della gestione delle loro finanze e rogava diversi atti per loro⁵⁴¹.

Non è possibile averne la certezza perché il monastero dei monaci di Scopeto venne distrutto⁵⁴² attorno al 1529 perché gli edifici al di fuori delle mura potevano servire da riparo ai nemici durante l'assedio alla città di Firenze⁵⁴³. Di conseguenza, molti documenti importanti sono andati perduti, primo fra tutti, il contratto originale. Pur non possedendolo, si possono estrapolare alcune informazioni dai documenti di pagamento successivi. Quello più rilevante risale al 1481⁵⁴⁴ (cfr. Appendice testuale, 29) ed è un richiamo alle condizioni che erano state stabilite nel contratto originale e che Leonardo avrebbe dovuto seguire per la realizzazione del quadro. Da questo, emerge che la commissione di quest'opera è frutto di

⁵⁴⁰ Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, cit., p. 128.

⁵⁴¹ ASF Notarile Antecosimiano, 16824, cc. 186r-195v.

⁵⁴² *Libro delle stime degli edifici privati... demoliti per costruire le fortificazioni... da Michelangelo*, 1529-1530, Los Angeles, Getty Research Institute. Questo libro è stato scritto dagli *Stimatori del popolo* Giovanni di Zanobi della Parte e Viviano di Lorenzo da Poppi e contiene la lista degli edifici che verranno demoliti per proteggere Firenze. Tuttavia, il monastero di Scopeto non compare in questo testo. Non sono riuscita a risalire a chi per primo abbia formulato quest'ipotesi, ma faccio riferimento a R. Bellucci, *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, in *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit., p. 69.

⁵⁴³ A. Monti, *L'assedio di Firenze (1529-1530) Politica, diplomazia e conflitto durante le Guerre d'Italia*,

⁵⁴⁴ ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soparno. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482, fol. 74.

un'iniziativa autonoma, in quanto è legata a un lascito testamentario. Nel testamento di Simone di Antonio di Piero, padre di uno dei monaci⁵⁴⁵, viene lasciato in eredità al monastero un terzo di un podere in Valdelsa solo alle condizioni che essi celebrino due funzioni religiose in suo onore all'anno e che, dalla vendita, parte del ricavato venga impiegato per commissionare una «tabulam altaris maioris ecclesiae S. Donati»⁵⁴⁶, ossia la tavola richiesta a Leonardo (cfr. Appendice testuale, 30). Inoltre, viene stabilito il compenso di Leonardo per la realizzazione del quadro: una parte gli verrà pagata in denaro e una parte gli verrà restituita in altri beni appartenenti al convento, messi a sua disposizione⁵⁴⁷. Era una pratica comune tramutare una parte del compenso in altri beni che non fossero denaro, come nel caso di Piero della Francesca per il *Polittico di Sant'Agostino* di Borgo Sansepolcro, per il quale avrebbe dovuto ricevere 320 fiorini, una parte dei quali gli fu retribuita donandogli un podere⁵⁴⁸. Questo dimostra che quella dei monaci di Scopeto era un'istituzione umile, non aveva abbastanza denaro per coprire la spesa e cercava di colmare le lacune con ciò che possedeva: «uno barile di vino vermiglio»⁵⁴⁹, «moggia uno di grano»⁵⁵⁰, «una soma di frasconi e una di legne grosse»⁵⁵¹ (cfr. Appendice testuale, 31)

Un'altra delle condizioni poste era che Leonardo avrebbe dovuto realizzare il quadro in un periodo che va dai ventiquattro ai trenta mesi

⁵⁴⁵ ASF, Rogiti di ser Simone di Poggino Poggini dal 1475 al 1479, 306-308.

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprarno. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482, 74.

⁵⁴⁸ J.R. Banker, Piero della Francesca: the commission and completion of the Sant'Agostino altarpiece, in N. Silver, Piero della Francesca in America: From Sansepolcro to the East Coast, catalogo della mostra, New York, The Frick Collection, 12 febbraio-19 maggio 2013), New York, 2013, pp. 69-81.

⁵⁴⁹ ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprarno. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482, 79r.

⁵⁵⁰ Ibid., 77v.

⁵⁵¹ Ibid., 75.

complessivi⁵⁵². Oltre questo termine ai frati sarebbe rimasto il dipinto nelle condizioni in cui era. («et in caso no l'avessi compiuta, perdessi quello n'avessi facto, et fussi in nostra libertà di farne la volontà nostra»⁵⁵³).

Questo documento, assieme alla situazione economica dei monaci appena analizzata, mi portano a pensare che quest'ultima condizione fosse stata stipulata in modo da poter riutilizzare la tavola di Leonardo, per farla finire a un altro artista o per ricominciare il quadro da capo, ma non è andata così. Gli ultimi documenti concernenti il quadro risalgono al 1481, quando i monaci mandano un barile di vino a Leonardo a settembre⁵⁵⁴. Successivamente, non ne fanno più menzione. L'artista aveva ricevuto già ventotto fiorini in contanti (oltre ai beni già menzionati) senza aver ancora consegnato il dipinto finito, cosa non gradita dai monaci, i quali scrivono nel luglio 1481: «Anne avuto ff. ventotto larghi a fare noi la sopradecta dota, perché lui disse non havere il modo di farla, et il tempo passava, et a noi ne veniva preiudicio»⁵⁵⁵. Si torna a parlare della pala d'altare nel 1496, quando i monaci di Scopeto deliberano per vendere la parte del podere che spettava loro e di usare il ricavato per commissionarne una nuova a Filippino Lippi⁵⁵⁶. La carpenteria lignea non viene riutilizzata, ma ne viene acquistata una nuova, fatto particolare perché all'epoca la tavola corrispondeva al 15/20% della spesa⁵⁵⁷. Infatti, anche la tavola che si erano

⁵⁵² ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprano. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482, 74.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Ibid, 79r.

⁵⁵⁵ Ivi, 74

⁵⁵⁶ Documenti rogati, ancora una volta, da Ser Piero da Vinci: ASF, Notarile Antecosimiano, 16837, cc. 180r-184r.

⁵⁵⁷ C. Frosinini, *Il contesto storico nell'evoluzione tipologica della pala d'altare: alcune note*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria, Firenze, 1999, pp. 29-36. Per fare un confronto, in ambito veneto, su questo tipo di

procurati per Leonardo non era nuova, ma era stata modificata ad hoc per adattarla alle loro esigenze. Questa consiste in dieci assi di pioppo di varie misure accostate ed incollate (Fig. 34) a formare un tavolato che misura attualmente 244 cm in larghezza e 240 cm in altezza, con uno spessore di circa 4 cm. La qualità non è ottima⁵⁵⁸, ma questo non è un dato negativo perché a Firenze era difficile procurarsi del legno ed era una pratica comune utilizzare materiali di scarto⁵⁵⁹. Quelle attuali, probabilmente non sono le dimensioni originali perché risulta visibile una fascia non dipinta in alto e ai lati, mentre sotto non compare. I restauratori Ciro Castelli e Andrea Santacesaria fanno notare che sulla parte inferiore del tavolato sono presenti delle tracce di inserti a farfalla, utilizzati per rafforzare le giunzioni fra le assi, come accade nella porzione superiore, stranezza che li porta a pensare che effettivamente si trattasse di una pala quadrata⁵⁶⁰. Infatti, anche Filippino Lippi per realizzare la pala sostitutiva a quella di Leonardo sembra sia partito da una forma quadrata per poi aggiungere in altezza un'asse di 14,5 centimetri alla fine⁵⁶¹.

Non è possibile ricostruire con esattezza la forma che doveva avere la pala, in quanto il convento è andato distrutto e non ci sono testimonianze visive su di esso. L'unica traccia che ne rimane consiste nel registro inferiore della facciata, il quale è stato rimontato sulla chiesa di San Jacopo

rapporto proporzionale, si può guardare all'*Incoronazione della Vergine in Paradiso* di Michele Giambono, la quale costò 130 ducati, di cui 33 per la carpenteria; cfr. P. Humfrey, *The Venetian altarpiece of the early Renaissance in the light of modern business practice*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 15, 1986, pp. 65-82, 223-233.

⁵⁵⁸ C. Castelli, A. Santacesaria *La struttura lignea dell'Adorazione. Vicende conservative e restauro di un supporto costruito "al risparmio"*, in *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit., p. 191.

⁵⁵⁹ Bellucci, *I tempi di Leonardo*, cit., p. 68.

⁵⁶⁰ Castelli, Santacesaria *La struttura lignea dell'Adorazione. Vicende conservative e restauro di un supporto costruito "al risparmio"*, cit., p. 194. I due restauratori fanno notare che sulla parte inferiore del tavolato sono presenti delle tracce di inserti a farfalla, utilizzati per rafforzare le giunzioni fra le assi, come accade nella porzione superiore.

⁵⁶¹ Da un'analisi del supporto ligneo emerge l'aggiunta di un asse di legno di 14,5 cm nella parte inferiore; cfr. Bellucci, *I tempi di Leonardo*, cit., p. 69

Sopr'Arno dove i monaci scopetini si trasferirono in seguito alla demolizione⁵⁶². Inoltre, dietro al supporto sono presenti dei segni grafici e un disegno di un uomo di profilo che sembra una caricatura, il quale potrebbe essere uno *scherzo di bottega*⁵⁶³ (Fig. 35).

6.3 L'Adorazione dopo la partenza per Milano

Dopo la (non) realizzazione del quadro, non si hanno molte informazioni riguardo i luoghi in cui fu conservato e i passaggi di proprietà. La prima notizia sul dipinto viene fornita dal Vasari nelle *Vite* del 1568, il quale, dopo un buco temporale di quasi cento anni, racconta che il quadro «era in casa d'Amerigo Benci dirimpetto alla loggia de' Peruzzi»⁵⁶⁴. Uno dei motivi per cui la pala di Leonardo è sopravvissuta, potrebbe essere di natura affettiva e personale. Qualcuno potrebbe essere stato interessato all'artista e aver comprato la pala, anche se era piuttosto inusuale il collezionismo di opere non finite, oppure qualcuno potrebbe averlo fatto in virtù di un'amicizia, come segno di apprezzamento. Infatti, la notizia data dal Vasari è interessante perché c'era affettivamente un legame fra la famiglia Benci e Leonardo. Amerigo⁵⁶⁵ era il figlio di Giovanni Benci⁵⁶⁶ con il quale era in stretti rapporti⁵⁶⁷. Anche quest'amicizia potrebbe essere frutto del rapporto di lavoro fra Ser Piero e il padre di Giovanni Benci, per il quale aveva redatto dei documenti⁵⁶⁸. Già una volta è plausibile⁵⁶⁹ che

⁵⁶² Per approfondire quest'aspetto vedasi M. Mochi, *Cosimo III e le «sinistre informazioni». Pietre mediche da S. Donato a Scopeto a S. Iacopo Sopr'Arno*, Press & Archeos, 2017.

⁵⁶³ Bellucci, *I tempi di Leonardo*, cit., p. 71.

⁵⁶⁴ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 24.

⁵⁶⁵ Y.R. Ragni, *Amerigo Benci*, in *Dizionario Biografico*, cit, vol. 8, 1966.

⁵⁶⁶ Y.R. Ragni, *Giovanni Benci*, *ivi*.

⁵⁶⁷ Giovanni muore nel 1523 e potrebbe averla lasciata in eredità al figlio.

⁵⁶⁸ ASF, Notarile Antecosimiano 16825, c 322v, ASF, Notarile Antecosimiano 16842, cc 1r e v, ASF, Notarile Antecosimiano 16826, cc. 8r e v e 16 r e v.

⁵⁶⁹ Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, cit., pp. 130-131.

Giovanni dimostrò di sostenere l'attività di pittore di Leonardo, quando, in nome del loro legame, potrebbe aver fatto da intermediario fra l'amico e Pietro Bembo, per la realizzazione del ritratto della sorella: Ginevra Benci⁵⁷⁰. In compenso, Leonardo scambiava con lui libri e strumenti scientifici, com'è documentato dai suoi appunti⁵⁷¹. Alessandro Cecchi arriva anche a ipotizzare che il quadro avrebbe potuto trovarsi lì sin dal principio, perché Leonardo potrebbe aver chiesto all'amico di dedicargli una stanza nel palazzo a Santa Croce, per poter realizzare l'opera⁵⁷². Infatti, non si sa con precisione dove sia stata dipinta, ma si può escludere quasi con certezza che lavorasse direttamente sul posto, perché le ricevute degli approvvigionamenti indicano che era in città⁵⁷³.

Un'altra ipotesi è che l'opera sia stata portata in casa Benci in concomitanza del secondo soggiorno di Leonardo a Firenze, quando è intervenuto per la seconda volta sul dipinto e che lo abbia fatto a casa loro, fra il 1503 e il 1506⁵⁷⁴, forse su richiesta di Giovanni Benci, per renderla più adatta al collezionismo. A sostegno di quest'ipotesi potrebbe giocare un ruolo importante il Libro di Antonio Billi⁵⁷⁵, il quale testimonia la

⁵⁷⁰ A cui Lorenzo de' Medici dedicherà due sonetti cfr. L. de' Medici, *Rime spirituali*, in *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza.

⁵⁷¹ «Il mio mappamondo che ha Giovanni Benci»; cfr. *Codice Atlantico*, 331r. «Libro di Giovanni Benci»; cfr. *Manoscritto L*, 1v. «Giovanni Benci, el libro mio e' diaspri»; *Codice Arundel*, 190v.

⁵⁷² Cecchi, *New light on Leonardo's Florentine patrons*, cit., p. 131.

⁵⁷³ ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprarno, cit., 77v: in questo documento i monaci affermano che avevano mandato qualcuno a portare a Leonardo del grano.

⁵⁷⁴ Ossia durante il secondo soggiorno di Leonardo a Firenze; cfr. Bambach, *Documented Chronology of Leonardo's Life and Work*, cit.

⁵⁷⁵ Allo stesso modo fa comparsa nel testo dell'Anonimo Gaddiano, essendo il Billi una sua fonte diretta.

presenza di una «Nostra Donna in tavola»⁵⁷⁶, fra il 1516 e il 1530⁵⁷⁷, e la inserisce tra il ritratto di Ginevra Benci e «uno Santo Giovanni», quello del Louvre, due opere che si trovavano a casa dei Benci.

È importante notare che il Vasari si riferisce già all'opera al passato, con il verbo «era». Nel 1568, dunque, doveva già aver cambiato proprietario e collocazione.

Dopo il Vasari la prima sicura citazione dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo risale al 1621, nell'eredità di Don Antonio de' Medici, ma il dipinto non è fra le opere che nel 1632 furono acquisite e consegnate alle collezioni granducali⁵⁷⁸. Lasciato in eredità ai figli naturali di Don Antonio, rimase di proprietà della famiglia fino alla morte nel 1670 di Don Giulio de' Medici⁵⁷⁹.

Fra il 1568 e il 1621 non si trova traccia dell'*Adorazione* in nessun documento. Una possibile menzione potrebbe essere costituita dall'inventario di Francesco I de' Medici e Bianca Cappello, i genitori di Don Antonio, eseguito nel 1587 dove si legge: «un quadro grande d'una Vergine, antico, con ornamento di noce tocco d'oro, dissono di mano di Leonardo da Vinci»⁵⁸⁰. Tuttavia, le parole utilizzate per descrivere il quadro sono ambigue, non mettono a fuoco esattamente il soggetto ritratto

⁵⁷⁶ C. De Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio storico italiano», VII, 1891, p. 42. Devo precisare, tuttavia, che questa seconda versione (ms. Magliabechiano, XIII, 89) del manoscritto del Billi (la prima nel ms. Magliabechiano, XXV, 636 non nomina Leonardo) è ricca di imprecisioni e scorrettezze. Per un commento più approfondito a riguardo rimando al testo di C. De Fabriczy da cui ho citato il passo e K. Frey, *Il libro di Antonio Billi: esistente in due copie nella Biblioteca nazionale di Firenze*, Berlino, G. Grote, 1892.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁸ Biblioteca degli Uffizi, ms. 71, 1589-1636, c. 57.

⁵⁷⁹ Il 10 febbraio Giovanni Bianchi rinviò in Guardaroba «un'ornamento di noce filettato di oro il quale sè cavato da un quadro in Tavola entrovi dipinto la Dorazione de magi fatta per mano di Leonardo da Vinci, e detto quadro no è finito e si ricevette dalla eredità di Don Giulio Medici»; cfr. Biblioteca degli Uffizi, ms. 62, *Giornaletto della Galleria, 1646-1688*, c. 160.

⁵⁸⁰ Cfr. A. Conti, *Alle origini della Galleria, in Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Firenze, 1980, p. 301.

ed è diversa rispetto alle altre descrizioni⁵⁸¹ che, inequivocabilmente, si riferiscono al dipinto come *Adorazione*.

Il primo documento⁵⁸² che attesta la bellezza dell'opera di Leonardo è quello di Giuseppe Pelli Bencivenni⁵⁸³, in *Lettera di un dilettante* del 1777, nella quale aveva rimarcato come non si potesse conoscere «tutta l'eccellenza di Leonardo da Vinci»⁵⁸⁴ senza vedere alcune delle sue più famose opere, come il *Cenacolo*, ma aveva fatto una menzione speciale per «quello assai grande della Natività semplicemente abbozzato ch'è nella R. Galleria ed in cui vi sono però delle figure finitissime»⁵⁸⁵.

Vasari attribuisce a Leonardo il merito di aver avviato quella che lui chiama la maniera moderna. «Ma lo errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna»⁵⁸⁶. Solitamente si pensa che questa frase si riferisca a opere come *La Battaglia di Anghiari*, ma non si tiene conto del fatto che in quegli anni, a Firenze si erano distinti altri artisti portatori di questa maniera che Vasari avrebbe potuto citare come riferimento, come Michelangelo nella realizzazione dei suoi marmi giovanili. Per questo motivo, Antonio Natali ipotizza che doveva riferirsi a un'opera di Leonardo precedente, come

⁵⁸¹ Come quella del Vasari o quelle successive; cfr. C. Frosinini, *L'Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo*, cit., pp. 19-23.

⁵⁸² Si intende a me conosciuto. In realtà anche Raffaele du Fresne si riferisce al quadro incompiuto di Leonardo lodando «alcune bellissime teste»; cfr. R. du Fresne *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele dv Fresne*, cit.

⁵⁸³ R. Zapperi, *Giuseppe Pelli Bencivenni*, in *Dizionario Biografico*, cit., vol. 8, 1966.

⁵⁸⁴ Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/23, G. Pelli Bencivenni, *Lettera di un dilettante sopra alcuni quadri del Granduca di Toscana*, c. 18v.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 4, p. 8.

appunto l'*Adorazione*, nella quale è possibile rilevare moltissimi temi sui quali Leonardo tornerà per tutta la vita⁵⁸⁷.

Forse proprio per la sua incompiutezza diventò interessante agli occhi degli artisti, perché poteva offrire loro un'anteprima di come progettava e quali erano le fasi creative di un grande artista⁵⁸⁸. Non è da escludere, infatti, che venne anche resa accessibile al pubblico⁵⁸⁹. Partendo da questo presupposto, Pedretti sostiene che la *Copie d'après Leonardo da Vinci*, conservata al museo del Louvre⁵⁹⁰, di un pittore anonimo (Fig. 36), sia in realtà da attribuire a Raffaello, il quale avrebbe visto il quadro di Leonardo a casa Benci⁵⁹¹. Cecilia Frosinini, al contrario, propende di più per l'attribuzione a Filippino Lippi, perché afferma che sarebbe più naturale pensare che l'artista abbia ben studiato l'opera che doveva andare a sostituire⁵⁹². Infatti, non si tratta di uno schizzo, ma è una copia molto puntuale nei dettagli, tant'è che viene ombreggiata e rialzata in biacca. Inoltre, di tutti i soggetti che affollano il quadro, sceglie di concentrarsi proprio sul gruppo sulla sinistra, e ciò denota un interesse speciale che cela forse un'esigenza specifica.

Durante il secondo soggiorno fiorentino Leonardo potrebbe essere intervenuto sul dipinto, ma è difficile stabilire cosa abbia aggiunto o

⁵⁸⁷ A. Natali, *Il tempio ricostruito*, in *Leonardo da Vinci. Studio per l'Adorazione dei Magi*, a cura di F. Camerota, Roma, Argos, 2006, pp. 26-28. Vedi gli esempi che citerò a breve riguardanti il paesaggio nella Madonna dei Fusi, i cavalli della Battaglia di Anghiari, la gestualità dell'Ultima Cena. Ancora, è stata fatta notare la somiglianza fra la composizione della nicchia che accoglie la Sacra Famiglia a quella rocciosa della *Vergine delle Rocce*, mentre il vecchio calvo sulla destra ricorda molto il *San Girolamo* conservato presso la Pinacoteca Vaticana.

⁵⁸⁸ Frosinini, *L'Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo*, cit., p. 35.

⁵⁸⁹ A. Natali, *Primordi della "maniera moderna". Leonardo: dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano*, in *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio Universale*, catalogo della mostra (galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006-8 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006, pp. 63-79.

⁵⁹⁰ *Copie d'après Leonardo da Vinci*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 9994r

⁵⁹¹ C. Pedretti, *Leonardo. Il disegno*, Firenze, 1992, p. 45.

⁵⁹² Frosinini, *L'Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo*, cit., pp. 36-37.

modificato di preciso⁵⁹³. Secondo le analisi eseguite occasione del più recente restauro Leonardo avrebbe agito in questo modo. Per prima cosa ha steso una preparazione a gesso, sulla quale ha disegnato a mano libera col carboncino. Dopodiché ha ripassato il disegno con una tinta nerastra acquerellata, con la quale effettua già una prima modifica e fa una cernita degli elementi che intende rappresentare⁵⁹⁴. A questa aggiunge anche del colorante per realizzare delle ombreggiature di colore bluastro. Arrivato qui si ferma a riflettere sulla soluzione elaborata. A sancire questa pausa è l'imprimatura a base di bianco di Piombo che stende sopra, fissando l'impostazione appena tracciata. Successivamente (e probabilmente in corrispondenza del suo secondo soggiorno a Firenze), Leonardo stende prima un colore grigiastro e poi una tinta a base di ferro e rame (originariamente verdastra, diventata ora bruna), usata sia in maniera diluita, per tracciare delle ombreggiature, sia per ridisegnare alcune figure, coprendo definitivamente ciò che aveva tracciato durante la prima fase. Infine, ridefinisce alcune figure eseguendo delle lumeggiature utilizzando la biacca. Questi interventi⁵⁹⁵ sono particolari, perché alcuni sono in continuità con il progetto iniziale, mentre altri ne alterano per sempre l'aspetto. Sono, quindi, frutto di una fase creativa successiva, indice di una maturità diversa raggiunta da Leonardo, nella quale si sta spostando da una concezione più grafica della pittura a una più plastica⁵⁹⁶. Roberto

⁵⁹³ Mi atterrò all'ipotesi formulata da R. Bellucci in *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit. Anche E. Villata in *L'Adorazione dei Magi di Leonardo: riflettografie e riflessioni*, «Raccolta Vinciana», XXXII, 2007, pp. 5-42, L. Becherucci, *L'Adorazione dei Magi*, in *Leonardo. La pittura*, a cura di G.C. Argan Firenze, 1977, pp. 69-80 e J. Strzygowski, *Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 159-174 hanno ipotizzato un secondo intervento sul dipinto da parte di Leonardo. Tuttavia, ritengo l'ipotesi di Bellucci più accurata, in quanto elaborata in seguito al restauro e alle più recenti analisi eseguite sul quadro.

⁵⁹⁴ Bellucci in *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 81.

⁵⁹⁵ Attribuiti invece da E. Villata a un restauratore di cui si era persa traccia; cfr. Villata in *L'Adorazione dei Magi di Leonardo: riflettografie e riflessioni*, cit.

⁵⁹⁶ Bellucci in *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 89.

Bellucci ipotizza anche che è in questa fase che Leonardo inizia a sperimentare la tecnica dello sfumato, secondo lui ravvisabile nelle pennellate chiare e scure eseguite sulla mano del vecchio calvo rappresentato sulla destra⁵⁹⁷.

Inoltre, è possibile ricondurre alcuni dettagli del quadro a questo secondo soggiorno. Nel ponte che attraversa il fiume e congiunge le due montagne sullo sfondo, per esempio, è possibile riconoscere quello di Galata che Leonardo disegnò nei primi anni del Cinquecento nel foglio 66r del *Manoscritto L* (Fig. 37), databile tra il 1497 e il 1503 per il sultano Bayezid II⁵⁹⁸. In esso si trovano due rappresentazioni di un ponte che attraversa un fiume, con la descrizione «Ponte da Pera a Gostantinopoli. Largo 40 braccia, alto dall'acqua braccia 70, lungo braccia 600, cioè 400 sopra del mare e 200 posa in terra, facendo di sé spalle a se medesimo». Inoltre, a sinistra, vicino al muso del cavallo, è abbozzato un piccolo paesaggio con un fiume dalle anse molto simili a quello della *Madonna dei fusi*⁵⁹⁹ (Fig. 38), e della *Gioconda*⁶⁰⁰ (Fig. 39). Queste opere si trovavano nella bottega dell'artista fra il 1501 e il 1505. La *Madonna dei Fusi* compare in una lettera da Pietro da Novellara a Isabella d'Este⁶⁰¹, nell'aprile 1501⁶⁰², nella quale descrive minuziosamente il soggetto del dipinto su cui sta lavorando

⁵⁹⁷ Ibid.

⁵⁹⁸ G. Airdi, *Il ponte di Istanbul Un progetto incompiuto di Leonardo da Vinci*, Bologna, Marietti, 2019. Nella lettera riportata nell'introduzione Leonardo scrive al sultano Bayezid II: «Io, vostro servo, ho saputo della vostra intenzione di fare costruire un ponte da Galata a Stambul, ma non siete riusciti a farlo perché non avete trovato un esperto. Io, vostro servo, ne sono capace». (Lettera conservata presso l'Archivio Topkapi Saravi di Instambul, F 6184).

⁵⁹⁹ C. Pedretti, *La Madonna dei Fusi di Leonardo da Vinci: tre versioni per la sua prima committenza francese*, Prato, CB Edizioni Grandi Opere, 2014 e C. Acidini Luchinat, *New hypotheses on the Madonna of Yarnwinder series*, in *Leonardo da Vinci's technical practice*, catalogo della mostra, (National Gallery di Londra, 9 novembre 2011- 5 febbraio 2012) a cura di M. Menu, Parigi, Hermann, 2014. M. Kemp, T. Wells, *Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder. A historic and scientific detective story*, Londra, 2011.

⁶⁰⁰ M. Kemp, G. Pallanti, *Mona Lisa: The People and the painting*, Oxford University Press, 2017.

⁶⁰¹ Pietro Novellara era il priore dei Carmelitani a Firenze, nonché emissario di Isabella d'Este.

⁶⁰² E. Villata, *Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee*, cit., p. 113, doc. 129.

Leonardo. La *Gioconda* è invece citata in una postilla al codice delle *Lettere Familiari* di Cicerone di Agostino Vespucci⁶⁰³, databile al 1503-1504⁶⁰⁴. A destra, invece, nella parte non dipinta sono disegnati cerchi e figure geometriche (Fig. 40) che ricordano le ricerche di Leonardo sul moto perpetuo⁶⁰⁵ sviluppate nel foglio 148r del *Codice Madrid I* (Fig. 41), il quale è solitamente datato tra il 1490 e 1496⁶⁰⁶. Infine, in questo quadro sono racchiusi molti temi su cui Leonardo tornerà anche in futuro. La battaglia di cavalli sullo sfondo anticipa già gli schizzi preparatori per la mai realizzata *Battaglia di Anghiari*⁶⁰⁷; la nicchia che accoglie la Madonna verrà ripresa nella *Vergine delle Rocce* (Fig. 23), mentre la mano dell'angelo con l'indice alzato ricorda il gesto dell'apostolo Tommaso nell'*Ultima Cena*⁶⁰⁸ (Fig. 42).

⁶⁰³ M. Versiero, *L'epistolario ciceroniano postillato da Agostino Vespucci: Leonardo a Firenze, tra Poliziano e Machiavelli* in *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18/20 luglio 2013), a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, 2013.

⁶⁰⁴ «Ita Leonardus vincius facit in omnibus suis picturis. Ut est caput Lisae del Giocondo, et Annae matris virginis. Videbimus quid faciet de aula magni consilli, de qua reconvenit iam cum vexillario». Ipotesi formulata per la prima volta da A. Schlechter, «Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis»: *Leonardo da Vinci's Mona Lisa und die Cicero-Philologie von Angelo Poliziano bis Johann Georg Graevius*, in *Leonardo da Vinci und Heinrich Schickhardt, zum Transfer technischen Wissens im vormodernen Europa*, a cura di R. Kretzschmar e S. Lorenz, Stuttgart, 2010, pp. 242-284.

⁶⁰⁵ B.B. Olshin, *Sophistical Devices: Leonardo da Vinci's Investigations of Perpetual Motion*, «Icon», Vol. 15, 2009, pp. 1-39.

⁶⁰⁶ A. Marinoni, *I codici di Madrid (8937 e 8936): i codici della Biblioteca nazionale di Madrid nelle loro relazioni con alcuni fogli del Codice Atlantico*, Firenze, Giunti, 1975.

⁶⁰⁷ *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la "Battaglia di Anghiari" di Leonardo da Vinci: dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, atti del convegno (2016), a cura di R. Barsanti, G. Belli, E. Ferretti e C. Frosinini, Firenze, Olschki, 2019.

⁶⁰⁸ C. Pedretti, *Leonardo da Vinci - il Cenacolo*, Milano: Giunti, 2020. P.C. Marani, *Il "miracoloso" Cenacolo di Leonardo*, «All'ombra di Leonardo», 2023, pp. 94-107. N. Castellucci, *Il Cenacolo di Leonardo: espressioni e gestualità del Cristo e degli apostoli*, Fornacette di Calcinaia, CLD Libri, 2022.

**7. *L'Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci come
specchio di una cultura**

7.1 Variazioni sul tema dell'Adorazione

Passando in rassegna i quadri delle *Adorazioni* realizzate in precedenza⁶⁰⁹, gli artisti sembrano non trovare un comune accordo sul come rappresentare alcuni dettagli della scena. Secondo il testo sacro, i Magi erano degli uomini saggi provenienti da terre lontane che, seguendo la stella cometa, avevano portato in dono a Gesù dei calici contenenti oro, incenso e mirra. Nel racconto, inoltre, non viene menzionato San Giuseppe⁶¹⁰ e nemmeno il numero preciso dei doni⁶¹¹ (che, infatti, nelle opere varierà). Mentre prima del Quattrocento gli artisti si attengono di più al vangelo⁶¹², come nel caso di Giotto⁶¹³ (Fig. 43) e Taddeo Gaddi⁶¹⁴ (Fig. 44), nel secolo successivo vengono effettuate alcune modifiche sul modo di rappresentare il soggetto che entrano a far parte della tradizione iconografica cristallizzandosi⁶¹⁵. Per esempio, Botticelli (Fig. 7), Gentile da Fabriano (Fig. 6) e Domenico Ghirlandaio (Fig. 45) iniziano a includere Giuseppe. Nel caso dell'*Adorazione* di Leonardo il numero dei doni rappresentati ammonta a due (il terzo potrebbe nascosto dietro il mago più anziano prostrato a terra), mentre per quanto riguarda la figura di San Giuseppe è più difficile da determinare se sia presente o meno.

⁶⁰⁹ Per un'evoluzione del soggetto dell'*Adorazione* nel corso dei secoli rimando a N. Teteriatnikov, *The 'Gift Giving' Image: The Case of the Adoration of the Magi*, «Visual Resources», XIII, 1998, pp. 381-391; M. O'Kane, *The Artist as Reader of the Bible. Visual Exegesis and the Adoration of the Magi*, «Biblical Interpretation», 13, 2005, pp. 337-373; M.G. Muntean, *The Adoration of the Magi in the Christian iconography*, «Studia Universitatis Babeş-Bolyai», LX, 2015, pp. 217-234.

⁶¹⁰ «Entrati nella casa, videro il bambino con Maria sua madre»; cfr. Mt 2,1 12.

⁶¹¹ «Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra»; cfr. Ibid. Sono diventati convenzionalmente tre perché tre sono diventati i Re Magi e tre sono i tipi di doni menzionati.

⁶¹² L. Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 83, 2020, p. 411.

⁶¹³ M. Boskovits, *Giotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, 2001.

⁶¹⁴ A. Labriola, *Taddeo Gaddi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998.

⁶¹⁵ L. Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 83, 2020, p. 411.

7.2 Alcuni tentativi di identificazione per l'uomo alle spalle della Vergine

Alle spalle della Madonna un uomo si sporge verso di lei e tiene in mano il coperchio del calice che non si vede. Questo personaggio è stato spesso identificato come San Giuseppe⁶¹⁶ per la sua posizione centrale e vicina al resto del nucleo familiare e perché in alcune versioni dipinte dell'*Adorazione* è proprio lui o uno degli astanti a tenere in mano il primo dono e a rivelarlo, come accade nel quadro di Gentile da Fabriano (Fig. 6) o Bartolo di Fredi⁶¹⁷ (Fig. 46). Tuttavia, Giuseppe non compare né nel disegno preparatorio di Leonardo conservato al Louvre (Fig. 47), né in quello degli Uffizi (Fig. 48), mentre nell'*Adorazione dei pastori* del Museo Bonnat di Bayonne (Fig. 49) è presente e lo rappresenta con il suo attributo tradizionale, ossia un bastone di legno.

Se si esclude sia Giuseppe bisogna considerare che per occupare un posto quasi centrale e accanto alla Vergine doveva essere un personaggio importante per i monaci.

A tal proposito, Livio Pestilli⁶¹⁸ ha formulato un'ipotesi su cui vale la pena soffermarsi. Secondo lui, i dettagli sui cui concentrarsi per identificare correttamente questa figura sono due: gli indumenti che indossa e l'oggetto oltre il quale si sporge⁶¹⁹. Dopo il restauro, anche grazie alle riflettografie (Fig. 50), lo storico afferma che non sembra portare un semplice mantello come quello indossato da Giuseppe nel

⁶¹⁶ Da Bellucci, *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 82 o da W.E. Wallace, *Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi. Encountering the Epiphany*, in *Encountering the Renaissance*, a cura di M. Bourne e A. Victor Coonin, New Jersey, Ramsey, 2016, p. 55.

⁶¹⁷ B. Boucher, F. Fiorani, *Adoration of the Magi by Bartolo di Fredi: a masterpiece reunited*, Catalogo della mostra (Charlottesville, University of Virginia Art Museum, 2 marzo - 27 maggio 2012 e a New York, Museum of Biblical Art, 8 giugno - 9 settembre 2012), University of Virginia Art Museum, 2012.

⁶¹⁸ Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit.

⁶¹⁹ Ivi, p. 413.

dipinto di Filippino Lippi (Fig. 9), ma quello che indossa assomiglia molto a una pianeta⁶²⁰. Il disegno decorativo è, infatti, molto simile a quello raffigurato in un *Libro delle Ore*⁶²¹ del XV secolo⁶²² (Fig. 51). Nel Medioevo, infatti, la croce rappresentata sul retro di questo indumento assume progressivamente una forma a Y e in molti quadri si può osservare come le braccia superiori della croce arrivano a raggiungere le spalle di chi indossa la pianeta, invece che rimanere perpendicolari. Anche nel quadro di Pieter Claeissens, *Messa di San Gregorio* (Fig. 52) è possibile osservare questo dettaglio. Una volta confrontata con queste fonti visive coeve, Pestilli conclude che la veste che Leonardo voleva rappresentare potrebbe essere quindi proprio una pianeta e ciò permette di identificare il personaggio rappresentato come un sacerdote o un vescovo⁶²³. Invece, per quanto riguarda l'oggetto su cui si appoggia, ipotizza possa essere una tinozza, dalla quale, da un lato, sgorga del vino⁶²⁴. Quest'oggetto non veniva rappresentato spesso nei quadri, fatta eccezione per il soggetto delle *Nozze di Cana*. Infatti, potrebbe somigliare a quella del Perugino⁶²⁵ per il polittico di Sant'Agostino (Fig. 53) o a quella nell'affresco di Andrea di Cagno per il convento di Sant'Anna (Fig. 54). Tuttavia, non c'è una corrispondenza iconografica in nessuna delle *Adorazioni* precedenti o successive, quindi deve essere frutto di una richiesta specifica fatta dai monaci. Pestilli crede che sia un riferimento, seppur trasversale, al miracolo del calice raccontata nella *Passio*

⁶²⁰ Ibid.

⁶²¹ MS M287, 29r. Per un approfondimento sui *Libri delle ore*, il loro utilizzo e produzione vedasi V. Reinburg, *French Books of Hours: Making an Archive of Prayer, C.1400-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

⁶²² Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit., p. 415.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ C. Martelli, *Vannucci Pietro detto il Perugino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020.

*Sanctorum Donati et Hilariani*⁶²⁶ e che vede protagonista il santo patrono dei canonici agostiniani di Scopeto: il vescovo martire di Arezzo, San Donato. La leggenda racconta, infatti:

Et diaconus nomine quidam Anthynus [sic] tradebat populo sanguinem Christi: Et dum traderet: a paganis impulsus cecidit: et comminuit calicem cum sanguine Domini. Tunc omnis populus tristis factus est. Sanctus uero Donatus episcopus dixit ad diaconum Anthimum: Non tristetur cor tuum: Sed confide in domino: et da mihi fragmenta calicis huius dominici: Qui dum collectus fuisset: imposita sunt ante uestimenta Donati fragmenta. Flectens itaque ille genua cum lachrymis dixit: Domine qui confractos erigis et elisos reparas: non contristetur plebs tua christiana propter nome tuum: sed cognoscant omnes: qui caeli et terræ dominator et reædificator humani pulueris tu es. Tunc eleuans se Donatus reddidit calicem officii diacono sanum et illæsum. Tantum una pars quæ absconsa est a diabolo ipsa in uase sancto minus esse uidetur usque in hodiernum diem. uidentes omnes christiani et pagani clamare coeperunt: quia dominus Iesus Christus filius dei est⁶²⁷.

Durante la prima messa celebrata da Donato una folla di pagani entra nella chiesa e travolge il diacono Antimo. Il calice di cristallo che teneva in mano cade e va in mille pezzi. Donato lo ricompone interamente, tranne per un frammento che il diavolo aveva nascosto. Ciò nonostante, quando lo riempiono non esce nemmeno una goccia del vino versato. In seguito a questo miracolo la folla di pagani si converte al cristianesimo. Questo passaggio spiegherebbe la presenza del vino nel quadro di Leonardo⁶²⁸, ma alcuni dettagli presenti nel testo verrebbero ignorati. Infatti, l'oggetto fulcro della narrazione è un calice di cristallo, come

⁶²⁶ B. Mombrizio, *Sanctuarium seu vitæ sanctorum*, Parigi, presso Albertum Fontemoing, 1910.

⁶²⁷ Ivi., pp. 416-418

⁶²⁸ Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit., p. 417.

rappresentato nell'arca di San Donato⁶²⁹ sull'altare principale del duomo di Arezzo (Fig. 55). Al contrario, nel quadro di Leonardo, secondo la lettura di Pestilli⁶³⁰, c'è una tinozza. Tuttavia, l'inclusione e la trasformazione di alcuni dettagli trovati nel testo è tipica del genio di Leonardo⁶³¹. Per esempio, nell'*Annunciazione*, l'artista ambienta la scena in un giardino di un palazzo rinascimentale e pone un libro aperto sul leggio di marmo di fronte a Maria nel giardino, forse per veicolare un messaggio più complesso rispetto alla semplice rappresentazione dell'episodio sacro⁶³². Allo stesso modo, dipingendo una tinozza di vino, Leonardo può fare un'allusione al patrono della confraternita senza distogliere l'attenzione dal soggetto centrale, ossia l'*Adorazione*⁶³³.

Il perché, invece, Simone nel suo testamento⁶³⁴ richieda precisamente un'Adorazione, può essere ricercato nella lettura di Sant'Agostino:

Dies ista est festivitas, quam hodie, fratres, celebratis, ideo Epiphania id est Apparitio sive Manifestatio appellatur, quia in ea Christus stella duce Gentibus est manifestatus, et a Joanne hodie dicitur baptizatus, et aquam in vinum potestate divina eum convertisse narratur.⁶³⁵

La chiesa cristiana il sei gennaio celebra, secondo le sue parole, una tripla rivelazione: l'adorazione dei Magi, il battesimo di Cristo e le nozze di

⁶²⁹ U. Pfisterer, *Civic Promoters of Celestial Protectors: The Arca di San Donato at Arezzo and the Crisis of the Saint's Tomb around 1400*, in *Decorations for the Holy Dead*, a cura di S. Lamia ed E. Valdez del Alamo, Brepols, 2002, pp. 219-232.

⁶³⁰ Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit., p. 415.

⁶³¹ A. Cecchi, *L'Adorazione dei Magi di San Donato a Scopeto e le altre commissioni non soddisfatte da Leonardo*, in *Il cosmo magico di Leonardo*, catalogo della mostra (Galleria degli Uffizi, 28 marzo-24 settembre 2017), a cura di D. Parenti, E. Schmidt e M. Ciatti, Firenze, Giunti Editore, 2017, p. 32.

⁶³² Per un'analisi completa invito alla lettura del libro di C. Marrone, D. Crociani, *Il segreto della scrittura nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci*, Mauro Pagliai Editore, 2020.

⁶³³ Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit., p. 417.

⁶³⁴ ASF, Rogiti di ser Simone di Poggino Poggini dal 1475 al 1479, 306-308.

⁶³⁵ *In Epiphania Domini*, Sermone IX, MSL XXXIX, p. 2018; cfr. H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, E.A. Seeman, 1908, p. 47.

Cana. L'Adorazione costituisce una metafora per la chiesa universale perché Gesù ha riunito gli ebrei (i pastori) e i gentili (i Magi) sotto un unico credo, mentre durante il matrimonio di Cana rivela la sua natura divina, perché compie il primo miracolo. L'antifona al *Benedictus* pronunciata il giorno dell'Epifania recita:

Hódie cælésti sponso juncta est Ecclésia, quóniam in Jordáne lavit
Christus ejus crímina: currunt cum munéribus Magi ad regáles núptias,
et ex aqua facto vino lætantur convívæ, allelúja.

(Oggi allo Sposo Celeste è unita la Chiesa, poiché nel Giordano Cristo ha lavato i suoi peccati: accorrono i Magi coi doni alle nozze regali, e dell'acqua mutatasi in vino si allietano i convitati, alleluja.)⁶³⁶

Quest'antifona veniva pronunciata anche durante la messa nel giorno dell'Epifania dai monaci di Scopeto, dopo la consacrazione dell'ostia⁶³⁷. Infatti, l'oggetto tenuto in mano dal personaggio dietro la Vergine (presumibilmente un vescovo⁶³⁸) potrebbe essere il coperchio di una pisside. Questo risulta molto simile a quello raffigurato in primo piano nel dipinto di Andrea Sacchi⁶³⁹ *La messa di San Gregorio* (Fig. 56). Ricapitolando, un ecclesiastico con una pisside in mano e una pianeta sulle spalle che poggia su una tinozza di vino era un riferimento a San Donato che agli occhi dei monaci agostiniani non poteva non essere evidente⁶⁴⁰. A maggior ragione perché il quadro avrebbe dovuto essere collocato sull'altare⁶⁴¹, alle spalle del celebrante durante la messa. Nel momento

⁶³⁶ R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi "Adoration": a study in pictorial content*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 55.

⁶³⁷ O almeno, si suppone, così vuole la tradizione cristiana.

⁶³⁸ Se si accetta l'ipotesi formulata da Pestilli ed esposta sopra.

⁶³⁹ A. Cosmi, *Andrea Sacchi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, 2017.

⁶⁴⁰ Pestilli, *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, cit., p. 419.

⁶⁴¹ Nel testamento di Simone viene specificato che avrebbe dovuto essere collocata sull'«altaris maioris ecclesiae S. Donati»; cfr. ASF, Rogiti di ser Simone di Poggino Poggini dal 1475 al 1479, 306-308.

della consacrazione della particola il sacerdote sollevava l'Eucaristia, spostando l'attenzione dei monaci verso il centro del quadro e, con questo gesto, ricordava loro il miracolo del calice del loro santo patrono.

Roberto Bellucci, al contrario, non solo sostiene che il personaggio in questione sia Giuseppe, ma afferma anche che nasconda un ritratto⁶⁴². In seguito alla pulitura e il restauro del quadro nel 2017 è stato possibile leggere un'iscrizione sotto al suo mento scritta in rosso che recita GIOVANNI⁶⁴³ (Fig. 57). Il restauratore ipotizza si tratti di Fra Giovanni Battista da Bologna, il priore dei canonici di San Donato, per via degli abiti monastici dello scapolare e il cappuccio a cocolla, tipici dell'ordine agostiniano, e la sua caratterizzazione fisiognomica ben definita⁶⁴⁴. Potrebbe essere stato colui che l'ha guidato nell'elaborazione dell'invenzione del dipinto⁶⁴⁵ perché analizzandone più approfonditamente la composizione affiora una trama narrativa chiara.

7.3 Le rovine e l'antico nel Rinascimento

Per ricostruire il livello iconologico presumibilmente richiesto dai monaci Scopetini è necessario partire dall'architettura sullo sfondo. Secondo lo storico dell'arte Pierre Francastel l'architettura rinascimentale è stata dipinta prima di essere stata costruita⁶⁴⁶. Lo spazio bianco della tela diventa un luogo per sperimentare nuove soluzioni architettoniche, e

⁶⁴² Bellucci, *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 94.

⁶⁴³ Ibid.

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Cecchi, *L'Adorazione dei Magi di San Donato a Scopeto e le altre commissioni non soddisfatte da Leonardo*, cit.

⁶⁴⁶ "L'architecture de la Renaissance a été peinte avant d'être construite," in P. Francastel, *Peinture et Société: Naissance et destruction d'un espace plastique; De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin Editeur, 1951, p. 70.

viceversa: le due discipline si anticipano e si copiano, in uno scambio di idee e temi reciproco⁶⁴⁷. Nel momento in cui Leonardo dipinge questo quadro, attorno al 1480, questa pratica era già consolidata da molto tempo⁶⁴⁸. Studiare il modo in cui un pittore dipinge un'architettura, dunque, significa investigare i suoi interessi, la sua realtà, ciò che lo circonda e l'ambiente in cui è immerso⁶⁴⁹. Durante il Rinascimento diventa pratica comune inserire sullo sfondo degli elementi presi dall'antico, per amplificare il potere comunicativo del quadro e perché offrono la possibilità di dimostrare la propria conoscenza⁶⁵⁰. Generalmente si trattava di citazioni che avevano un senso particolare nell'iconografia del quadro o che rappresentavano un interesse del mecenate⁶⁵¹.

Nel caso dell'*Adorazione dei magi*, il modo in cui veniva rappresentato questo soggetto inizia a trasformarsi con l'emergere di questo nuovo interesse verso l'antico⁶⁵². Nel corso degli anni, infatti, si pone maggior enfasi sull'architettura dipinta nelle *Adorazioni*⁶⁵³. In quella di Duccio di Buoninsegna⁶⁵⁴ per la Maestà del duomo di Siena (Fig. 58) è raffigurata una semplice grotta con una struttura esile in legno, cento anni dopo

⁶⁴⁷ Su questo tema rimando al libro di S. Frommel, G. Wolf *Architectura picta*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016.

⁶⁴⁸ Nel contesto fiorentino il primo è Giotto, il quale nella *Rinuncia dei beni* della cappella Bardi, anticipa alcuni modelli di ville rinascimentali; cfr. Ivi, p. 12.

⁶⁴⁹ Francastel, *Peinture et Société: Naissance et destruction d'un espace plastique; De la Renaissance au Cubisme*, cit., p. 71.

⁶⁵⁰ E. Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 23, 2020, pp. 276-277; sul tema del ritorno dell'antico a Firenze anche G. Morolli, *Firenze e il classicismo: Un rapporto difficile*, Firenze, 1988.

⁶⁵¹ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 275.

⁶⁵² A. Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 18, 2015, pp. 319-348.

⁶⁵³ Ivi, p. 319.

⁶⁵⁴ C. Jessamyn, *Picturing power in Trecento Siena: Duccio's and Simone's "Maestà"*, in *Languages of power in Italy (1300-1600)*, Brepols, 2017, pp. 77-93.

Gentile da Fabriano alla grotta affiancherà un edificio vero e proprio alle spalle della sacra Famiglia (Fig. 6). Infine, in quelle realizzate da Botticelli (Fig. 7 e 59), l'idea dell'umile grotta con la mangiatoia viene completamente accantonata per essere sostituita da un'architettura all'antica in rovina. Sullo sfondo, in quella di Washington (Fig. 59), dietro il muro di mattoni distrutto in mezzo al bosco si intravede anche una cupola gotica⁶⁵⁵.

Nel Rinascimento, è noto, si raggiunge una nuova consapevolezza del passato antico e lo si riscopre⁶⁵⁶ dopo un periodo di apparente trascuratezza durante gli anni bui del Medioevo⁶⁵⁷. Effettivamente questo non era del tutto vero. Le rovine antiche avevano già fatto la loro comparsa in alcuni quadri, ma erano utilizzate per rappresentare situazioni di decadenza e distruzione, con un ruolo educativo⁶⁵⁸, come nell'affresco raffigurante gli effetti del cattivo governo (Fig. 60) di Ambrogio Lorenzetti⁶⁵⁹. Nel Rinascimento, invece, si riscoprono statue e architetture antiche, le quali esercitano un forte fascino sugli uomini dell'epoca, ma

⁶⁵⁵ Per approfondire la percezione che si aveva dell'architettura gotica nel Rinascimento, restano ancora fondamentali le pagine di E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Anchor books, 1995, in particolare il capitolo: *The First Page of Giorgio Vasari's Libro: A Study on the Gothic Style in the Judgement of the Italian Renaissance*, pp. 169–225.

⁶⁵⁶ R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York, Humanities Press, 1969; L. Barkan, *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999; Kathleen Wren Christian, *Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven, Yale University Press, 2010.; C. Marigliani, *Romani Imperii Imago: Il fascino delle rovine*, Anzio, Città di Anzio, 2005.

⁶⁵⁷ L'antico nel Medioevo veniva semplicemente percepito e impiegato in modo diverso rispetto al Rinascimento, ma non era stato dimenticato; cfr. R. Picone, *Reimpiego, riuso, memoria dell'antico nel medioevo*, in *Verso una storia del restauro, Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, 2008, pp. 31-61; P. Pensabene, *Reimpieghi e percezione dell'antico, recuperi e trasformazioni*, in *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013), a cura di L. Sperti, M. Centanni, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 15-59.

⁶⁵⁸ M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984.

⁶⁵⁹ N. Rubinstein, *Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo* in *Studies in Italian history in the Middle Ages and the Renaissance*, vol. 1, a cura di N. Rubinstein, Storia e Letteratura, 2004, pp. 1-18.

allo stesso tempo entrano in contrasto con i valori del cristianesimo⁶⁶⁰, perché sono un prodotto della cultura pagana⁶⁶¹. Per questo motivo, diventa necessaria una rilettura di queste opere in senso religioso, che le riempia del *giusto* significato⁶⁶². Le rovine, dunque, vengono poste in associazione con la natività di Gesù perché, secondo la percezione dell'epoca, stavano vivendo un periodo di rinascita⁶⁶³.

Il gioco di rilettura e conversione di significato, in questo caso, è stato semplice. Le rovine sono spesso messe in relazione alla *Natività* in alcuni testi molto popolari nel Rinascimento, perché rappresentano i valori pagani che l'avvento di Cristo manda in frantumi e sui quali il nuovo regno cristiano si erge⁶⁶⁴.

Un testo molto diffuso a Firenze (e non solo) e che al meglio supporta quest'attività di rilettura è quello della *Legenda aurea*, perché era molto diffusa a Firenze⁶⁶⁵, tant'è che fra il 1470 e il 1500 fu edita e ristampata ben 49 volte⁶⁶⁶. Nel sesto capitolo, dedicato alla nascita di Gesù si legge dell'avvenimento della seguente profezia:

A Roma infatti, come testimonia papa Innocenzo III, ci fu la pace per dodici anni; i Romani costruirono allora un bellissimo tempio della Pace e vi posero una statua di Romolo. Interrogando Apollo su quanto sarebbe durato, ricevettero come risposta «finché una Vergine non partorirà».

Dopo tale risposta dissero: «Dunque durerà in eterno». Ritenevano infatti

⁶⁶⁰ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 299.

⁶⁶¹ A.M. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 113-146.

⁶⁶² Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, cit., p. 322.

⁶⁶³ Ivi, p. 323.

⁶⁶⁴ A. Pinelli, *Feste e trionfi: Continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., vol. 2, pp. 290-291.

⁶⁶⁵ Per un'analisi delle edizioni e del volgarizzamento della *Legenda*: S. Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della Legenda aurea. Testi, tradizioni, testimoni*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018.

⁶⁶⁶ N. Maggiore, *Un best seller di sette secoli, «Città di vita»*, LXXVIII, 2023, pp. 221-222.

impossibile che una Vergine potesse mai partorire. E perciò sulle porte del tempio misero questa iscrizione: ‘Tempio eterno della pace’. Ma nella stessa notte in cui la Vergine partorì il tempio crollò dalle fondamenta e ora al suo posto si trova la chiesa di Santa Maria Nuova.⁶⁶⁷

La profezia sulla distruzione dei monumenti ebraici si trova, inoltre, in tutti e tre i vangeli sinottici, con particolare insistenza sul tempio di Gerusalemme:

Giorni verranno per te in cui i tuoi nemici ti cingeranno di trincee, ti circonderanno e ti stringeranno da ogni parte; abatteranno te e i tuoi figli dentro di te e non lasceranno in te pietra su pietra, perché non hai riconosciuto il tempo in cui sei stata visitata⁶⁶⁸.

Anche nell’Apocalisse si trova una descrizione di Gerusalemme senza tempio:

E le dodici porte erano dodici perle; ciascuna delle porte era fatta di una sola perla; e la piazza della città era di oro puro, come di cristallo trasparente. Non vidi in essa alcun tempio, perché il Signore Dio onnipotente e l’Agnello sono il suo tempio⁶⁶⁹.

E infine anche nel libro di Isaia:

Guai ad Ariel, ad Ariel,
città dove accampò Davide!
Aggiungete anno ad anno,
compiano le feste il loro ciclo!

⁶⁶⁷ I. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni e F. Stella (traduzione), Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 79.

⁶⁶⁸ Lc, 19:44.

⁶⁶⁹ Ap, 21:22.

Poi stringerò Ariel da vicino;

vi saranno lamenti e gemiti,

e mi sarà come un Ariel.

Io porrò il mio accampamento attorno a te come un cerchio,

io ti circonderò di fortificazioni,

eleverò contro di te opere d'assedio.

Sarai abbassata, parlerai da terra

e la tua parola uscirà sommestamente dalla polvere;

la tua voce salirà dal suolo come quella di uno spettro

e la tua parola sorgerà dalla polvere come un bisbiglio.

Ma la moltitudine dei tuoi nemici diventerà come polvere minuta

e la folla di quei terribili, come pula che vola;

ciò avverrà a un tratto, in un attimo.

Sarai visitata dal Signore degli eserciti

con tuoni, terremoti e grandi rumori,

con turbine, tempesta,

con fiamma di fuoco divorante.

La folla di tutte le nazioni che marciano contro Ariel,

di tutti quelli che attaccano lei e la sua cittadella

e la stringono da vicino,

sarà come un sogno, come una visione notturna.

Come un affamato sogna ed ecco che mangia,

poi si sveglia e ha lo stomaco vuoto;
come uno che ha sete sogna che beve,
poi si sveglia ed eccolo stanco e assetato,
così avverrà della folla di tutte le nazioni
che marciano contro il monte Sion.⁶⁷⁰

Leggermente diverso è il punto di vista offerto in un altro testo molto diffuso all'epoca e che circolava nell'ambiente medico⁶⁷¹, ossia il *De Christiana religione*⁶⁷² di Marsilio Ficino, nel quale si consolida l'idea che la venuta di Gesù coincida con la nuova fondazione di un tempio *celeste* dopo la distruzione di quello di Salomone⁶⁷³:

El mare: questo fu quando Christo comando al mare et a' venti, quando soggiugne che la Casa ultima, cioè il secondo tempio, harà maggior gloria che 'l primo, intende perché vedrà il Messia⁶⁷⁴.

A dunque vani son coloro che sperono che il Messia edifichi tempio visibile. Ancora son vani queglii i quali aspettano che il popolo d'Israel sia da lui congregato, secondo il luogo. Appresso son vani queglii, che stimono nel tempo di Christo tutti i Giudei doversi salvare⁶⁷⁵.

Parlando di Christo dice. Edificherà tempio al Signore. Aspettano i Giudei che Christo edifichi in terra una grandissima macchina di pietre

⁶⁷⁰ Is, 29:1-8.

⁶⁷¹ M.J.B. Allen, V. Rees, M. Davies, *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden, Brill, 2002; M. Maugeri, *Committenti, protettori e mecenati a casa Medici al tempo di Marsilio Ficino*, in *Marsilio Ficino un umanista e l'immaginario di un'epoca*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio di Figline 19 ottobre 2023-14 gennaio 2024), a cura di D. Conti, Città di Figline e Incisa Valdarno, 2023.

⁶⁷² Composto fra il 1474 e 1475; C. Vasoli, *Per le fonti del "De christiana religione" di Marsilio Ficino*, «Rinascimento», 28, 1988, pp. 135-233; G. Bartolucci, *De Christiana religione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2019.

⁶⁷³ M. Ficino, *De christiana religione*, Firenze, Nicolò di Lorenzo, ca. 1476, cap. XXVII, p.110.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 118.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 162.

morte? Ma Gesù per arte divina edificò un tempio celeste di vive pietre dell'anime⁶⁷⁶.

Questi scritti si inseriscono bene nell'ambiente laurenziano, nel quale si cercava di trovare il giusto equilibrio fra paganesimo e cristianesimo, in modo da porli in continuità⁶⁷⁷. Un esempio è costituito dalla cappella Sassetti⁶⁷⁸ e la sua pala d'altare eseguita da Domenico Ghirlandaio avente soggetto l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 45).

Concentrandosi solo sugli elementi architettonici del dipinto Emanuela Ferretti tra delle importanti conclusioni⁶⁷⁹. L'architettura che ospita la Sacra Famiglia non è più una grotta o una rovina, ma consiste in un tetto di una capanna di legno supportato da due colonne corinzie. Il corteo di fedeli giunti per adorare il nuovo Messia passa sotto un arco trionfale e sullo sfondo si vedono in lontananza Roma e Gerusalemme. Dietro Gesù è presente un sarcofago su cui è incisa la profezia dell'auguro Fulvio, ucciso durante l'occupazione di Gerusalemme. Quest'iscrizione è inventata dall'amico del pittore Fonzo⁶⁸⁰: ENSE CADENS SOLYMO POMPEI FVLV/IVS/ AVGVN NVMEN AIT QVAE ME CONTEG/IT/ VRNA DABIT. Attraverso questo falso, il luogo di nascita di Gesù diventa Roma, trasformando il significato dell'architettura romana, la quale da pagana diventa la culla del cristianesimo⁶⁸¹.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 299.

⁶⁷⁸ E. Borsook, J. Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel*, Doornspijk, Davaco, 1981.

⁶⁷⁹ Ibid.

⁶⁸⁰ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 299. R. Zaccaria, *Bartolomeo della Fonte*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, 1988

⁶⁸¹ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 299.

Oltre a costituire un rimando alle origini del cristianesimo, l'interesse verso l'antico incarna anche un'attitudine nostalgica e umanistica. Le rovine rendevano visibile la distanza fra gli uomini del Rinascimento⁶⁸² e il passato irrecuperabile, davanti al quale potevano solo rimanere in uno stato di contemplazione, studiarle ed emularle⁶⁸³. Questo viene anticipato da Francesco Petrarca, in una lettera a Giovanni Colonna⁶⁸⁴ nel 1330. In essa descrive la sua passeggiata con l'amico fra le rovine di Roma e ne contempla la filosofia e la storia, ragionando su come la città costituisca la culla della civilizzazione. Scrive, infatti, in maniera quasi profetica:

E chi a' di nostri delle cose di Roma più ignorante dei Romani? Mi duole il dirlo: in nessun luogo Roma è tanto poco conosciuta quanto in Roma. Ed io ne piango, non così per la ignoranza (vizio di cui pur altro non v'ha più deplorabile), come per la fuga e per lo esilio che ne deriva di molte virtù. Conciossiachè non sia da por dubbio, che se cominciasse a riconoscer se stessa dal basso stato in cui giace, Roma issofatto risorgerebbe⁶⁸⁵.

Un secolo dopo inizieranno a studiare le rovine romane tre fiorentini⁶⁸⁶: Brunelleschi, Donatello e Leon Battista Alberti, il quale nel 1440 pubblicherà la *Descriptio urbis romae*, una mappa che cerca di ricostruire con precisione la collocazione di tutti i luoghi degli antichi monumenti⁶⁸⁷.

⁶⁸² Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, cit., p. 328.

⁶⁸³ Ibid.

⁶⁸⁴ A. Mellano, *L'amicizia come promessa di eternità: le lettere di Petrarca a fra Giovanni Colonna*, «Petrarchesca: rivista internazionale», 3, 2015, pp. 149-160.

⁶⁸⁵ F. Petrarca, *Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie*, a cura di G. Fracassetti, Le Monnier, 1867.

⁶⁸⁶ S. Stewart, *The Ruins Lesson*, Chicago, University of Chicago Press, 2019; P.A. Wilson, *The study of ruins in Quattrocento architectural theory*, saggio presentato per la candidatura di un dottorato, University of Virginia, 1998; F.P. Fiore, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Skira, 2010.

⁶⁸⁷ F.P. Di Teodoro, *La Descriptio Urbis Romae*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, cit., pp. 176-180.

A consolidare questo legame fra rovina e rinascita si aggiunge alla lista anche il Vasari:

Sino a qui mi è parso discorrere dal principio della scultura e della pittura, e per avventura più largamente che in questo luogo non bisognava; il che ho io però fatto, non tanto trasportato dall'affezione dell'arte, quanto mosso dal beneficio et utile comune degli artefici nostri: i quali, avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse alla somma altezza, e come da grado sì nobile precipitasse in ruina estrema, e per conseguente la natura di quest'arte, simile a quella dell'altre, che come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri⁶⁸⁸.

Però, lasciando questa parte indietro, troppo per l'antichità sua incerta, vegniamo alle cose più chiare, della loro perfezione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita; delle quali con molti miglior fondamenti potremo ragionare⁶⁸⁹.

Per Vasari rinascita e rovina vanno a braccetto, perché è un paradigma che si è instaurato ormai già da un secolo e poteva ammirarne moltissimi esempi nelle *Adorazioni* realizzate nel corso degli anni.

Nell'*Adorazione* di Botticelli di Washington (Fig. 59), realizzata nel 1482, l'edificio che dà riparo alla Sacra Famiglia si colloca a metà fra l'essere un cantiere in costruzione e una rovina. Anche la natura è coinvolta in questo ciclo di morte e rinascita: a sinistra sopra le mura ci sono delle piante secche e morte e a destra, al contrario, sono rigogliose. La natura, a sua volta, fornisce le materie prime utilizzate per la costruzione di

⁶⁸⁸ Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina, vol. 2, p. 31.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 13.

edifici, i quali, se trascurati nel tempo, diventano rovine. In questo quadro è possibile riscontrare l'influenza di Vitruvio⁶⁹⁰, che qui, per comodità propongo di leggere nell'edizione del 1829:

In sul principio alzati de' tronchi biforcati formavano i muri con interposti virgulti e loto: altri li fabbricavano con zolle di terra disseccate concatenandole con legnami, e, per ripararsi dalle piogge e dal caldo, facevano il di sopra di canne e frondi: ma perchè queste abitazioni in tal guisa coperte non potevano resistere alle intemperie jemali, le fecero acuminate, e così, coprendo di loto i tetti inclinati, davano scolo alle acque. [...] Ma col farsi tutto giorno più esperta la mano, gli uomini li perfezionarono, e colla industria esercitando il loro talento e giunti coll'assuefazione alle arti, ed aggiugnendo anche lo studio, accadde che taluni i quali eransi in ciò più degli altri applicati, si professassero artefici. Essendo dunque stati questi i primi principi, e la natura non solo avendo adornato gli uomini de' sensi, come gli altri animali, ma benanco dotato le loro menti della facoltà di pensare e ragionare, sottoponendo al loro dominio tutti gli altri animali; dall'ora in poi, dalla fabbrica degli edificj si avanzarono di grado in grado alle altre arti e dottrine, e dalla vita agreste e selvaggia si ridussero alla docile società. In séguito poi incoraggiati dalle acquisite istruzioni, ed antiveggendo che dalla varietà delle arti nascono maggiori cognizioni, cominciarono a perfezionare, non più capanne, ma case, piantate con mura di mattoni, o costrutte di pietre, e coperte di legname e di tegole. Indi per le osservazioni che cogli studj facevansi, e per le dispute continue, dalle incerte ridussero le proporzioni a regole certe; e dappoichè osservarono che co' suoi parti la natura largamente somministrava e legnami, ed ogni sorta di materiale da fabbrica, perciò, fattane provvista, ne fecero uso, e dappoi con l'arte

⁶⁹⁰ Hui, *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, cit., p. 330.

affinati giunsero a farne eziandio degli ornamenti di piacere per l'eleganza del vivere umano⁶⁹¹.

Questo passaggio di Vitruvio sulla *capanna primigenia* che si trasforma in un'architettura espressione di civiltà diventa molto conosciuto⁶⁹² e si diffonde nel contesto mediceo. Nell'inventario del 1495⁶⁹³ sono presenti tre copie del codice di Vitruvio nella biblioteca di Lorenzo il Magnifico. Inoltre, la versione postillata da Poliziano⁶⁹⁴ fra il 1480 e il 1489 conservata presso la Bibliothèque National di Parigi potrebbe corrispondere a quello che al tempo di Leonardo si trovava nella Biblioteca fiorentina di San Marco⁶⁹⁵. Gli interventi sul testo si concentrano, infatti, sul Secondo Libro, nella parte precedente al passo sulla capanna primigenia. Come già discusso in questa tesi⁶⁹⁶, Leonardo ha frequentato l'ambiente laurenziano e grazie a esso potrebbe essersi avvicinato a Vitruvio. Infatti, dello stesso respiro è l'evoluzione del quadro di Leonardo⁶⁹⁷.

Nei primi disegni preparatori l'artista opterà per delle soluzioni simili a quella di Botticelli appena analizzata. Quello conservato al Louvre (Fig. 47) sembra essere precedente per via della sua impostazione. Infatti, l'edificio alle spalle della Sacra Famiglia in un secondo momento viene

⁶⁹¹ M.V. Pollione, *Dell'Architettura*, a cura di C. Amati, Milano, presso Giacomo Pirola, 1829, p. 37.

⁶⁹² Sulla diffusione dei testi di Vitruvio nel Rinascimento: A. Camiz, *Alberti, Raffaello e la traduzione di Vitruvio nella trattatistica architettonica rinascimentale: "ordo sine genus"*, in *Ordine e trasgressione: un'ipotesi di interpretazione tra storia e cultura*, atti del convegno (Istituto svizzero di Roma, Villa Maraini, 1° luglio 2005), a cura di M. Vencato, S. Zala, A. Willi, Viella, 2011, pp. 71-105; I.D. Rowland, *Vitruvius and his Influence in A Companion to Roman Architecture*, a cura di R. B. Ulrich, Caroline K. Quenemoen, Blackwell Publishing, 2013, pp. 412-425.

⁶⁹³ ASF, Mediceo avanti il Principato, LXXXVII, doc. 60, ff. 375r-402r.

⁶⁹⁴ P. Orvieto, *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Salerno editrice, 2009.

⁶⁹⁵ E. Ferretti, *Un arcipelago di simboli e memorie: tradizione e innovazione nel fondale architettonico dell'Adorazione dei Magi di Leonardo*, in *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit., p. 152.

⁶⁹⁶ In particolare nel secondo capitolo.

⁶⁹⁷ Ferretti, *Un arcipelago di simboli e memorie: tradizione e innovazione nel fondale architettonico dell'Adorazione dei Magi di Leonardo*, cit. p. 152.

completamente rivisto, indice del fatto che si trovi ancora nella fase creativa. Al contrario, in quello degli Uffizi (Fig. 48) si concentra su un'architettura completa e più dettagliata, segnata da una fitta rete di linee e punti di fuga, a discapito del gruppo centrale che viene completamente omesso. Questi disegni spiegano anche la discrepanza fra lo sfondo e il primo piano del dipinto, perché lo sfondo è organizzato secondo delle precise regole prospettiche lineari, mentre il primo piano no⁶⁹⁸. L'edificio rappresentato nel disegno del Louvre è molto particolare. Si tratta di un assemblaggio di tre soluzioni diverse: la prima a sinistra è dal carattere imponente e presenta delle finestre ad arco, quella centrale è realizzata in legno e assomiglia a una stalla, mentre a destra disegna un'architettura classica con due gradinate, modello che manterrà anche nel dipinto finale. Nella lettura della composizione da sinistra a destra si assiste a una trasformazione: da un lato l'edificio è sostenuto da un bastone di legno e dall'altro da una colonna, in un processo che va da rovina, natura a nuova costruzione. Dallo studio condotto da Apollonio, Foschi e Gaiani⁶⁹⁹ emerge che Leonardo abbia progettato queste tre soluzioni in modo separato⁷⁰⁰ perché per tutte e tre utilizza la prospettiva semplice, ma i punti focali sono collocati su piani diversi⁷⁰¹. Di conseguenza, potrebbero essere tre strutture che arrivano da suggestioni e contesti differenti. Se avesse scelto una prospettiva univoca la facciata dell'edificio a sinistra sarebbe stata troppo inclinata per essere ben disegnata e dettagliata e il tetto sarebbe uscito dal foglio⁷⁰². I tre studiosi hanno dimostrato, infatti, che

⁶⁹⁸ M. Kemp, *Leonardo da Vinci: le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982.

⁶⁹⁹ F.I. Apollonio, R. Foschi, M. Gaiani, *Three Points of View for the Drawing Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci*, «Heritage», 4, 2021, pp. 2183-2204.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 2188.

⁷⁰¹ Ivi, p. 2190.

⁷⁰² Ibi, p. 2202.

non è possibile collocare i tre edifici assieme in un contesto tridimensionale⁷⁰³. Questo sarebbe un errore strano da commettere da parte di Leonardo, il quale affermava che la prospettiva era l'anima della pittura⁷⁰⁴. La conclusione che ne traggono è che probabilmente il pittore nel disegno abbia voluto appositamente trattare gli elementi in modo indipendente fra di loro in modo da valutare cosa tenere o meno e per poterli bilanciare meglio in seguito⁷⁰⁵.

7.4 Il ruolo dell'architettura nel quadro di Leonardo

Appurato il significato generale che gli uomini del Rinascimento attribuivano alle rovine, rimane da chiarire quale potrebbe essere quello più specifico nella composizione di Leonardo e quali potrebbero essere state le sue fonti.

Una delle prime ipotesi riguardo l'edificio rappresentato, formulata da Marchini⁷⁰⁶, è che si trattasse della villa Medici a Poggio a Caiano, perché prima delle modifiche nel XIX secolo⁷⁰⁷ era dotata di due scale perpendicolari alla facciata (Fig. 61), come la struttura nell'Adorazione. Tuttavia, Amedeo Belluzzi ha dimostrato che la villa è stata iniziata in un periodo successivo al quadro, nel 1489-90 e poi è stata completata solo nel 1513-21, all'epoca di papa Leone X, non nel 1474-85⁷⁰⁸.

⁷⁰³ L'intero saggio, con la rappresentazione dello spazio attraverso modellini 3D, ne è la dimostrazione.

⁷⁰⁴ «La pittura è fondata sulla prospettiva. Prospettiva non è altro che sapere bene figurare lo ufficio dell'occhio, il quale officio s'astende solo in pigliare per [p]iramide le forme e colori di tutti li obietti contra sé posti»; cfr. *Manoscritto A*, Institut de France, Parigi.

⁷⁰⁵ Apollonio, Foschi, Gaiani, *Three Points of View for the Drawing Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci*, cit., p. 2202.

⁷⁰⁶ G. Marchini, *Leonardo e le scale*, «Antichità Viva», XXIV, 1985, pp. 180-185 e ripresa da Natali, *Il tempio ricostruito*, cit.

⁷⁰⁷ Com'è visibile nella lunetta di Giusto Utens.

⁷⁰⁸ A. Belluzzi, *La villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam e F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 374-386.

Probabilmente, quindi, doveva esserci una fonte in comune che aveva ispirato queste due strutture⁷⁰⁹.

Howard Burns propone come modello il disegno 327Ar di Francesco di Giorgio Martini conservato agli Uffizi⁷¹⁰ (Fig. 62), nel quale è raffigurato il podio del tempio di Divo Claudio sul colle Celio, come viene scritto su una nota della pagina. Viene anche menzionato nel *Codice Barberiniano* da Giuliano Da Sangallo⁷¹¹, il che denota un grande interesse per quell'area. Infatti, era pratica comune utilizzarla come cava perché forniva materiali da costruzione per importanti edifici, come Palazzo Venezia⁷¹². In questo disegno non c'è presenza del bugnato, ma la struttura coincide con quella di Giovanni Antonio Dosi⁷¹³ realizzata un secolo dopo (Fig. 63). Tuttavia, quest'ipotesi oscilla di fronte alla datazione del taccuino di viaggio di Francesco. Il suo viaggio a Roma è, infatti, solitamente datato al 1491⁷¹⁴, ma alcuni storici, come Francesco Paolo Fiore, lo anticipano al 1460-70⁷¹⁵. Rimane, dunque, un problema irrisolto: senza una datazione

⁷⁰⁹ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 284.

⁷¹⁰ Howard Burns, Scheda XX.17, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 25 Aprile-31 luglio 1993), a cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, Milano, Electa, 1993, pp. 360-362.

⁷¹¹ *Codice Barberiniano Latino*, 4424, 3v, Biblioteca Apostolica del Vaticano; P.N. Pagliara, Sul tema vedasi anche S. Frommel, *I disegni di Giuliano Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, «Opus incertum», III, 5, 2008, pp. 1-16.

⁷¹² Vasari informa, infatti, che il travertino è «di spoglio», ossia trafugato e viene da un'area vicino al Colosseo. Per un approfondimento sul fenomeno del reimpiego di materiale antico in architetture rinascimentali (e medievali) rimando a M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, cit., in particolare pp. 123-129; G. Cantino Washnigton, *Archeologia e «archeologie». Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., pp. 171-211.

⁷¹³ C. Acidini Luchinat, *Giovanni Antonio Dosi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992.

⁷¹⁴ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 284.

⁷¹⁵ F.P. Fiore, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze, 1978, pp. 64-65. Fiore data il contatto fra l'artista e Alfonso Duca di Calabria al 1479-80 (e un secondo contatto al 1491-95) anticipando quindi il suo soggiorno a Roma.

precisa non è possibile stabilire la natura del contatto fra questo disegno e il quadro di Leonardo⁷¹⁶.

Emanuela Ferretti ipotizza che un'altra possibile fonte per Leonardo potrebbe essere la Curia Hostilia⁷¹⁷. Questa scelta rientrerebbe nel tentativo di riportare alla mente l'antica Roma in modo da accordarsi al gusto laurenziano in voga in quel momento, ma potrebbe nascondere anche altre implicazioni⁷¹⁸. Alessandro D'Alessandro nel suo *Dies Geniales* nota una corrispondenza fra la Cura Hostilia e il Templum Pacis⁷¹⁹. Descrive come esplorando le rovine del secondo edificio, lui e Giulio Pomponio Leto⁷²⁰ avevano scoperto un'iscrizione: «grandioribus literis extantibus, effractum ibi marmor legimus hac inscriptione: in curia hostilia»⁷²¹. Alla luce di questa scoperta, ci sarebbe una corrispondenza fra il Templum Pacis, il cui destino è narrato nella *Legenda Aurea*⁷²², e le rovine rappresentate da Leonardo, data anche la popolarità e l'impatto che questo testo ha avuto in quel periodo⁷²³.

L'ipotesi su cui intendo soffermarmi è quella che vede nelle rovine disegnate da Leonardo il tempio di Gerusalemme, perché l'immagine della città celeste e quella di Firenze si sono spesso sovrapposte nel corso

⁷¹⁶ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 289.

⁷¹⁷ Ibid.

⁷¹⁸ Ivi, p. 290.

⁷¹⁹ A. D'Alessandro, *Dies geniales*, cfr. Patricia Osmond, *Alessandro d'Alessandro*, in *Repertorium Pomponianum*.

https://www.repertoriumpomponianum.it/pomponiani/d_alessandro_alessandro.htm consultato l'ultima volta il 16/02/2024.

L'opera *Dies Geniales* consiste in una miscellanea di appunti che copre un'ampissima vastità di temi, dall'interesse del suo autore per l'antico alla vita quotidiana; cfr. M. De Nichilo, *Un'enciclopedia umanistica: i "Geniales dies" di Alessandro d'Alessandro*, in *La 'Naturalis historia' di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, Atti del Convegno del Centro interdipartimentale di Studi sulla Tradizione, a cura di V. Maraglino, Cacucci, 2012, pp. 207-235.

⁷²⁰ M. Accame, *Giulio Pomponio Leto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015.

⁷²¹ D'Alessandro, *Dies geniales*, cit.

⁷²² Da Varazze, *Legenda Aurea*, cit.

⁷²³ Vedi nota 666.

dei secoli a partire dal Medioevo⁷²⁴. Una delle più antiche descrizioni del tempio a giungere a Firenze è quella di Flavio Giuseppe nella sua opera *Guerre Giudaiche*⁷²⁵:

Il tempio, come ho già accennato, sorgeva su un'imprendibile collina, ma in principio la spianata della sommità era appena sufficiente a contenere il santuario e l'altare, perché tutt'intorno v'erano scoscesi dirupi⁷²⁶.

Vi si saliva dalla prima mediante una scalinata di quattordici gradini e sopra aveva una forma quadrangolare ed era racchiusa da un apposito muro⁷²⁷.

In particolare, il testo delle *Guerre Giudaiche* era molto conosciuto e diffuso a Firenze, specialmente in seguito all'edizione del 1493⁷²⁸. Basti pensare all'inventario di un libraio che al momento della sua morte ne possedeva trenta copie⁷²⁹. Inoltre, anche i racconti dei pellegrini aiutano a tramandare e diffondere una precisa immagine del tempio in un primo momento⁷³⁰. Per esempio, Alessandro Rinuccini⁷³¹, frate domenicano del convento di San Marco di Firenze, scrive nelle sue memorie nel 1474:

Vedesi anchora, dinanzi allo entrare del tempio, la schala de' gradi XV, la quale, secondo che ssi dice, salie per sé stessa, sana altro adiutorio, miracolosamente la gloriosa madre Vergine Maria, sendo fanciullina picchola, consistuta nella etate tenera di anni iii e non più⁷³².

⁷²⁴ Approfondirò questo concetto con un'appropriata bibliografia alla fine di questo capitolo.

⁷²⁵ G. Flavio, *Guerra Giudaica*, a cura di G. Vitucci, Mondadori, 1974.

⁷²⁶ Ivi.

⁷²⁷ Ivi.

⁷²⁸ G. Flavio, *De bello Iudaico*, Firenze, presso Bartolomeo de' Libri, 1493.

⁷²⁹ C. Bec, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, 1981, p. 186.

⁷³⁰ F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁷³¹ F. Surdich, *Alessandro di Filippo Rinuccini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016.

⁷³² A. di Filippo Rinuccini, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro. 1474*, a cura di A. Calamai, Pacini Editore, 1994, p. 163.

L'immagine più diffusa nel Medioevo, quindi, è quella di un tempio elevato al centro con due scalinate perpendicolari alla facciata⁷³³. Questi elementi persistono nel tempo fino al Rinascimento e si possono osservare in particolar modo nelle *Presentazioni della Vergine al tempio*⁷³⁴ (Fig. 64 e 65). Anche nell'*Adorazione* di Leonardo ciò che rimane dell'architettura in rovina presenta, effettivamente, due scalinate di quindici gradini, ma le somiglianze non si limitano a questo. Nella Bibbia un passaggio importante per ricostruire l'immagine del tempio è quello della visione di Ezechiele, nel quale vengono menzionate due colonne monumentali ai lati della porta del tempio:

Vi si accedeva per mezzo di dieci gradini; accanto ai pilastri c'erano due colonne, una da una parte e una dall'altra⁷³⁵.

Nel quadro di Leonardo queste sono ben visibili dopo il restauro, specialmente in riflettografia (Fig. 66), e sono decorate con palmette sul kalathos⁷³⁶, esattamente come viene descritto da Ezechiele:

Sui pilastri, da una parte e dall'altra, vi erano ornamenti di palme⁷³⁷.

Un'altra ipotesi, presentata da Emanuela Ferretti⁷³⁸, è che non si tratti delle rovine del tempio di Gerusalemme distrutto, ma della sua nuova costruzione dopo l'esilio babilonese raccontata nel libro di Esdra:

⁷³³ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 293.

⁷³⁴ Sulle variazioni del soggetto rimando al testo di Mâle, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, cit.

⁷³⁵ Ez, 40:49.

⁷³⁶ Ferretti, *Un arcipelago di simboli e memorie: tradizione e innovazione nel fondale architettonico dell'Adorazione dei Magi di Leonardo*, cit., p. 156

⁷³⁷ Ez, 40:26.

⁷³⁸ Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 295.

Dal primo giorno del settimo mese cominciarono ad offerire olocausti al Signore. Or il Tempio del Signore non era ancora fondato. Ed essi diedero danari agli scarpellini, ed a' legnaiuoli; diedero eziandio vittuaglia, e bevanda, ed olio, a' Sidonii, e a' Tirii, per portar legname di cedro dal Libano al mar di Iafò, secondo la concessione che Ciro, re di Persia, avea loro fatta.⁷³⁹

Infatti, le analisi fatte in riflettografia in occasione del restauro hanno permesso di rilevare la presenza di operai al lavoro sull'edificio, come viene descritto nel passaggio appena riportato. Le opere che ritraevano scene di cantiere erano molto rare all'epoca⁷⁴⁰, una fra le poche con cui si può confrontare è la spalliera realizzata da Piero di Cosimo⁷⁴¹ fra il 1510 e il 1517 (Fig. 67), ma si tratta di un lavoro molto più tardo rispetto a quello di Leonardo. Ciò nonostante, si può notare una somiglianza nelle figure al lavoro dell'edificio, con un'evidente moltiplicazione di queste in quello di Piero.

Per fare un altro confronto è utile guardare al disegno di Van der Straet del 1589 che raffigura questo episodio (Fig. 68) e che ha molti elementi in comune con l'Adorazione, come il basamento imponente e le scale perpendicolari⁷⁴².

⁷³⁹ Esd, 3:6-7.

⁷⁴⁰ A. Felici, *Le impalcature nell'arte e per l'arte: palchi, ponteggi, trabiccoli e armature per la realizzazione e il restauro delle pitture murali*, Firenze, Nardini: Opificio delle pietre dure, 2018.

⁷⁴¹ *Piero di Cosimo 1462-1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra a cura di E. Capretti (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 23 giugno-27 settembre 2015), Firenze, Giunti editore e D. Geronimus, *Piero di Cosimo: vision beautiful and strange*, New Haven London, Yale University Press, 2006, pp. 204-206.

⁷⁴² Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit., p. 295.

Se così fosse ci si troverebbe di fronte a un netto cambio di significato. Per poterlo interpretare al meglio occorre leggere le parole del profeta Isaia, le quali forniscono uno spunto interessante per rileggere il quadro:

Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco, la giovane donna ha concepito un figlio, che chiamerà Emmanuele⁷⁴³.

Alza gli occhi intorno e guarda: tutti costoro si sono radunati, vengono a te. I tuoi figli vengono da lontano, le tue figlie sono portate in braccio. A quella vista sarai raggiante, palpiterà e si dilaterà il tuo cuore, perché le ricchezze del mare si riverseranno su di te, verranno a te i beni dei popoli. Uno stuolo di cammelli ti invaderà, dromedari di Madian e di Efa, tutti verranno da Saba, portando oro e incenso e proclamando le glorie del Signore. Tutti i greggi di Kedàr si raduneranno da te i montoni dei Nabatei saranno a tuo servizio, saliranno come offerta gradita sul mio altare; renderò splendido il tempio della mia gloria. Stranieri ricostruiranno le tue mura, i loro re saranno al tuo servizio, perché nella mia ira ti ho colpito, ma nella mia benevolenza ho avuto pietà di te.⁷⁴⁴

Con la rappresentazione di un edificio in costruzione, dunque, è probabile che Leonardo intendesse simboleggiare la nuova pace portata da Gesù con la sua nascita⁷⁴⁵.

Quest'idea era già presente nel disegno preparatorio degli Uffizi, nel quale un ampio tetto (o telo, come lo interpreta Natali⁷⁴⁶) riuniva sotto un unico spazio gli elementi del dipinto, collegando il tempio di Gerusalemme con un edificio di matrice classica. Questo espediente sperimentato da Leonardo nel disegno potrebbe alludere alla portata universale della

⁷⁴³ Is, 7:14.

⁷⁴⁴ Ivi, 60:4-10

⁷⁴⁵ A. Natali, *La predizione di Isaia, Una trama per l'Adorazione dei Magi di Leonardo*, in *Il cosmo magico di Leonardo*, cit., p. 21.

⁷⁴⁶ Natali, *Il tempio ricostruito*, cit., p. 12.

venuta di Gesù, la quale porta la pace fra tutti i popoli e richiama le religioni sotto un unico credo⁷⁴⁷. Nel libro di Isaia si legge:

Allarga lo spazio della tua tenda, stendi i teli della tua dimora senza risparmio, allunga le cordicelle, rinforza i tuoi paletti, poiché ti allargherai a destra e a sinistra e la tua discendenza entrerà in possesso delle nazioni, popolerà le città un tempo deserte⁷⁴⁸.

Anche un sermone di Sant'Agostino, santo importantissimo per i monaci di Scopeto⁷⁴⁹, comunica la stessa idea di pace:

Da pochissimi giorni abbiamo celebrato il Natale del Signore. In questi giorni celebriamo con non minore solennità la sua manifestazione, con la quale cominciò a farsi conoscere dai pagani. Era nato colui che è la pietra angolare, la pace fra provenienti dalla circoncisione e dalla incirconcisione, perché si unissero in Lui che è la nostra pace e che ha fatto dei due un popolo solo. Tutto questo è stato prefigurato per i Giudei nei pastori, per i pagani nei Magi⁷⁵⁰.

Infatti, i Magi rappresentano tutta quella parte della popolazione che non attendeva Gesù, ma si è arresa alla forza del miracolo.

7.5 Il libro di Isaia: una possibile fonte per il programma iconografico?

Nel libro di Isaia non solo si ritrova il concetto di pace universale e quello ambivalente di tempio distrutto e in costruzione, ma, attraverso la sua attenta lettura, aiuta nell'interpretare il quadro in modo più completo. Per

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ Is, 54:2-4.

⁷⁴⁹ Appartenevano all'ordine degli agostiniani.

⁷⁵⁰ Sant'Agostino, *Discorsi*, 201, 1.

https://www.augustinus.it/italiano/discorsi/discorso_256_testo.htm#:~:text=Da%20pochissimi%20giorni%20abbiamo%20celebrato,dall'Oriente%20lo%20hanno%20adorato. Consultato il 16/02/2024.

questo motivo, la tesi che fosse proprio questo il testo scelto dai monaci⁷⁵¹ per la progettazione del programma iconografico del quadro è stata sostenuta nel tempo da diversi studiosi⁷⁵².

In particolare, è interessante soffermarsi su una delle figure sulla destra che appartiene al corteo. L'uomo, seguendo con lo sguardo la mano di un angelo che indica verso l'alto, verso le fronde rigogliose dell'albero, ha una reazione carica di pathos. Fa parte del corteo dei Magi, quindi è un pagano; perché, quindi, la sua attenzione è concentrata sull'albero invece che su Gesù? Deve aver fatto molta strada solo per vederlo, eppure, proprio alla fine del suo cammino, quando si trova davanti a lui, appare distratto da altro. Anche questo trova spiegazione nel libro di Isaia⁷⁵³: il germoglio, il virgulto, il giovane albero sono tutte metafore per Gesù⁷⁵⁴:

In quel giorno la radice di Iesse si leverà a vessillo per i popoli, le genti la cercheranno con ansia, la sua dimora sarà gloriosa. Egli alzerà un vessillo per le nazioni e raccoglierà gli espulsi di Israele; radunerà i dispersi di Giuda dai quattro angoli della terra⁷⁵⁵.

Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timore del Signore⁷⁵⁶.

⁷⁵¹ O da Fra Giovanni Battista da Bologna; cfr. Bellucci, *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 94.

⁷⁵² Come i già menzionati Natali, *Il tempio ricostruito*, cit., primo fra tutti e a seguire Ferretti, *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, cit.; Cecchi, *L'Adorazione dei Magi di San Donato a Scopeto e le altre commissioni non soddisfatte da Leonardo*, cit.

⁷⁵³ Natali, *Il tempio ricostruito*, cit., p. 20.

⁷⁵⁴ Ibid.

⁷⁵⁵ Is, 11:10.

⁷⁵⁶ Is, 11:1-2

L'identificazione di Gesù con il germoglio, portatore di una nuova pace ritorna anche in Zaccaria:

Dice il Signore degli eserciti: Ecco un uomo che si chiama Germoglio: spunterà da sé e ricostruirà il tempio del Signore⁷⁵⁷.

La sua funzione è quella di richiamare l'attenzione del riguardante verso l'albero, il quale fornisce la chiave di lettura per interpretare correttamente il quadro.

In primissimo piano, posti alle estremità del dipinto, altri due personaggi sono degni di nota. A sinistra si distingue una figura statica, in netta opposizione al concitamento della scena. È un uomo in età avanzata, porta una tunica lunga, la sua testa è inclinata in avanti e tiene la mano sul mento. Sembra essere assorto nei suoi pensieri ed entra in contrasto con la figura opposta sulla destra che invece invita il riguardante all'adorazione della Sacra Famiglia. Questi due personaggi rappresentano i due diversi modi di vivere l'avvento di Gesù sulla terra e fungono da intermediari⁷⁵⁸. Nel suo *Libro di Pittura* Leonardo scrive che nei quadri narrativi bisogna mettere in relazione gli opposti perché, attraverso la giustapposizione, verranno messe il risalto le loro caratteristiche⁷⁵⁹. In questo caso il giovane credente che invita al miracolo e il vecchio chiuso in sé stesso, scettico, con lo sguardo rivolto verso il terreno, anche se il miracolo sta accadendo davanti ai suoi occhi. L'intero quadro si basa sul gioco degli opposti. Sullo

⁷⁵⁷ Zac, 6:12

⁷⁵⁸ J. Manca, *The unseeing scholar in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Notes in the History of Art», 35, 2015, p. 128.

⁷⁵⁹ «Del variare valetudine, età e complessione dei corpi nelle istorie. Dico anco che nelle istorie si deve mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perché danno gran paragone l'un all'altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, e il grande al piccolo, e il vecchio al giovane, e il forte al debole; e così si varia quanto si può e più vicino.»; cfr. L. da Vinci, *Libro di pittura: Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, Firenze, Giunti, 1995.

sfondo si agita una battaglia in contrasto con la nuova pace portata da Gesù bambino e la fondazione e la folla concitata si staglia in opposizione al triangolo raccolto e tranquillo costituito da Maria e i Magi. Anche nelle *Adorazioni* di Botticelli (Fig. 7) e Filippino Lippi (Fig. 9) troviamo la stessa coppia. Nel primo, si vede un uomo con gli occhi chiusi e un credente che lo guarda e gli indica il miracolo. Nel secondo, un uomo gesticola verso Gesù e lo indica a uomo impassibile, dalla pelle scura e vestito all'orientale, probabilmente rappresentante un'altra religione.

Anche queste figure trovano una nuova lettura grazie al testo di Isaia. Il presunto filosofo sulla sinistra non sarebbe uno scettico, incarnazione del pensiero razionale, ma potrebbe essere Isaia⁷⁶⁰. Ha lo sguardo fisso verso il terreno perché il profeta non ha bisogno di vedere la venuta di Gesù: l'ha già previsto.

7.6 “L'elefante nella stanza”

Un'altra differenza fra il disegno preparatorio conservato agli Uffizi e il quadro consiste nell'animale che Leonardo sceglie per rappresentare la dimensione del lontano (sia spaziale che temporale). Questo tipo di cambiamenti deve far suonare una campanella d'allarme perché possono avere un significato importante a livello iconologico: l'artista era guidato da qualcuno (forse proprio Fra Giovanni Battista da Bologna) che gli forniva delle indicazioni su come modificare il quadro per adattarlo al messaggio che volevano trasmettere⁷⁶¹. Nel disegno preparatorio degli Uffizi (Fig. 48) la scelta dell'animale esotico era ricaduta sul dromedario.

⁷⁶⁰ Natali, *Il tempio ricostruito*, cit., p. 21.

⁷⁶¹ Bellucci, *L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo*, cit., p. 94.

Al contrario, nel quadro compare un piccolo elefante sullo sfondo (Fig. 69), in alto a destra. Una delle ragioni che potrebbe aver influenzato l'artista e i monaci nella decisione potrebbe consistere nelle virtù che questo animale incarna, ossia pazienza, temperanza, nobiltà e forza⁷⁶².

Nel Bestiario contenuto nel *Manoscritto H*⁷⁶³, Leonardo a proposito dell'elefante scrive: «E se esso trova l'omo solo e smarrito piacevolmente lo rimette nella perduta strada»⁷⁶⁴, confermando la sua vicinanza agli scritti di Plinio: «se un elefante, nel deserto, incontra per caso un uomo che, essendosi smarrito, sta semplicemente camminando qua e là, esso rimane mansueto e tranquillo, anzi gli indica la via»⁷⁶⁵. In linea con il libro di Isaia, l'elefante giunge in aiuto all'uomo per trovare la strada perduta verso la religione⁷⁶⁶. Anche se quasi impercettibile, relegato in un margine del quadro, prende parte nella formulazione di un messaggio di speranza più grande, quello della nuova pace e salvezza portata da Gesù Redentore⁷⁶⁷.

Riguardo l'aspetto dell'elefante è bene fare qualche precisazione, perché, sebbene sia altamente improbabile che Leonardo l'abbia visto dal vivo perché la posizione di monta del mahout è sbagliata⁷⁶⁸, risulta molto somigliante alla realtà⁷⁶⁹. Gli elefanti che può aver visto nelle opere

⁷⁶²Sulla simbologia dell'elefante nel Rinascimento: G. Zappella, *Codici e allusioni simboliche nella figura dell'elefante*, «Rara volumina», 1, 1996, pp. 49-70; L. Orsi, *The emblematic elephant: a preliminary approach to the elephant in Renaissance thought and art*, «ANTHROPOZOOLOGICA», 20, pp. 69-86.

⁷⁶³ L. da Vinci, *Manoscritto H*, Institut de France, Parigi.

⁷⁶⁴ Ivi, 19v.

⁷⁶⁵ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, tradotta da M.L. Domenichi, Venezia, presso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561, p. 123.

⁷⁶⁶ L'elefante in un'ottica cristiana incarna anche la figura del Buon Pastore.

⁷⁶⁷ R. Bartoli, *L'elefante al tempo dell'Adorazione dei Magi: un dettaglio tra mito, scienza e religione*, in *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, cit. p. 168.

⁷⁶⁸ Leonardo lo posiziona sul collo dell'animale ma in realtà andrebbe al centro come i cavalli; cfr. ivi, p. 162.

⁷⁶⁹ Inoltre, se l'avesse visto veramente dal vivo non avrebbe mancato nel descriverlo nei suoi appunti!

antiche⁷⁷⁰ conservate presso il Giardino di San Marco⁷⁷¹ potrebbero essergli serviti come spunto, ma quello di Leonardo è indiano, mentre quello che veniva prevalentemente rappresentato nei sarcofagi era africano⁷⁷². Di conseguenza, potrebbe essere stato ispirato dai resoconti dei viaggiatori che giungevano a Firenze⁷⁷³, come quello di Felice Brancacci⁷⁷⁴. Nel suo diario di viaggio al Cairo, per descrivere l'elefante si serve di parti di altri animali che i suoi lettori conoscevano, creando una creatura quasi mostruosa. Scrive, infatti, che aveva «la sua pella proprio di bufola», «gl'orecchi come alia di vipistrello», la gambe come colonne gli «occhi piccolissimi quasi come di porcho» e il naso «cresco com'uno lombricho»⁷⁷⁵. Da questo tipo di racconti, già dal Medioevo, venivano generati nei bestiari⁷⁷⁶ degli elefanti alquanto fantasiosi, frutto di una combinazione fra più animali, come accade nel caso di un anonimo lombardo nel suo erbario⁷⁷⁷ (Fig. 70). Il tipo di elefante che Leonardo riesce a disegnare è molto più vicino alla realtà; perciò, doveva aver avuto una fonte visiva a cui fare riferimento più vicina a lui, che potrebbe essere l'elefante realizzato da Lorenzo Ghiberti nella formella con le storie di Noè nella Porta del Paradiso (Fig. 71).

⁷⁷⁰ Come il sarcofago Pashley del Fitzwilliam Museum di Cambridge.

⁷⁷¹ Ammesso che si consideri affidabile la testimonianza dell'Anonimo Gaddiano.

⁷⁷² Bartoli, *L'elefante al tempo dell'Adorazione dei Magi: un dettaglio tra mito, scienza e religione*, cit., p. 162.

⁷⁷³ Ibid.

⁷⁷⁴ U. Tucci, *Felice Brancacci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, 1971.

⁷⁷⁵ E precedenti; cfr. F. Brancacci, *Diario di Felice Brancacci ambasciatore con Carlo Federighi al Cairo per il comune di Firenze (1422)*, a cura di D. Catellacci, «Archivio Storico Italiano», 8, 1881, p. 168.

⁷⁷⁶ Sui bestiari medievali: M. Patoreau, *Medioevo simbolico*, Bari, Laterza, 2017; M. Piscitelli, *Le illustrazioni dei bestiari medievali. Simboli e codici iconografici*, in *Dialoghi*, Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, a cura di C. Battini, E. Bistagnino, Franco Angeli Editore, 2022, pp. 943-961.

⁷⁷⁷ S. Sebenico, *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2005.

L'elefante (come tutte le creature esotiche e sconosciute) esercitava un forte fascino nei fiorentini e in generale negli uomini del Quattrocento, tant'è che venne spesso ricreato artificialmente in occasione di parate e feste⁷⁷⁸. Per esempio, vennero costruiti degli elefanti finti per una parata trionfale in onore degli Aragona, allestita a Napoli nel 1423 e nel 1492⁷⁷⁹. Anche a Firenze l'11 marzo 1492 venne costruito un modello in cartapesta che dette il titolo al *Trionfo dell'aliphante* per celebrare l'investitura cardinalizia di Giovanni de' Medici, futuro Leone X⁷⁸⁰. Leonardo in quegli anni si trovava già a Milano, ma nulla toglie che un finto elefante possa essere stato impiegato in altre occasioni, prima o dopo la sua partenza⁷⁸¹.

7.7 Roma, Firenze, Gerusalemme

La folla che si accalca attorno alla famiglia, la battaglia di cavalli, l'elefante, l'edificio sullo sfondo: osservando l'*Adorazione dei Magi* è difficile non pensare alle scene a cui Leonardo assisteva nella sua quotidianità a Firenze. L'architettura sullo sfondo potrebbe costituire una reminiscenza delle feste fiorentine, quando la città veniva riorganizzata sul modello di Gerusalemme. Anche gli uomini al lavoro su di essa possono ricordare gli operai che si occupavano dell'allestimento di strutture effimere, come per la preparazione del palazzo di Erode. Allo stesso modo, per la battaglia di cavalli, può aver tratto ispirazione dalle

⁷⁷⁸ Bartoli, *L'elefante al tempo dell'Adorazione dei Magi: un dettaglio tra mito, scienza e religione*, cit., p. 167.

⁷⁷⁹ Pinelli, *Feste e trionfi: Continuità e metamorfosi di un tema*, cit., p. 307.

⁷⁸⁰ I. Ciseri, *Il «trionfo dello alifante»: immagini inedite dalle feste per Giovanni de' Medici cardinale*, «Annali di Storia di Firenze», 9, 2015, pp. 111-122.

⁷⁸¹ L'elefante del quadro potrebbe essere stato realizzato anche durante il suo secondo soggiorno a Firenze.

numerosissime giostre che si tenevano in quegli anni, così come per il corteo di persone che si accalca per vedere il Messia.

In particolare, l'accostamento fra Gerusalemme e Firenze merita una specifica attenzione.

Nella descrizione metaforica dell'Apocalisse di San Giovanni la città santa, secondo la sua visione, doveva essere perfettamente quadrata e senza edifici al suo interno⁷⁸², mentre nel corso del Medioevo l'immagine di Gerusalemme cambia e inizia a essere connotata di edifici urbani moderni, come cattedrali, castelli e torri⁷⁸³. Per esempio, le miniature del X secolo del *Commentario ad Apocalypsis*⁷⁸⁴ di Beato di Liebana (Fig. 72) che ritraggono la città corrispondono perfettamente alle parole del testo sacro. Nello stesso periodo, tuttavia, si stava instaurando una nuova tradizione iconografica. Nelle Apocalissi di Treviri e Cambrai⁷⁸⁵, Gerusalemme inizia a essere connotata da edifici occidentali, che appaiono completamente fuori posto rispetto al contesto.

Fra le due, questo secondo tipo di rappresentazione trova maggiore fortuna iconografica⁷⁸⁶. Non solo a Firenze si raggiunge questa identificazione fra la città e Gerusalemme, ma è un fenomeno che si diffonde in tutta Italia⁷⁸⁷, perché attraverso la dimensione mitica e religiosa si consolida l'identità

⁷⁸² 16, 21, 22: «La città è a forma di quadrato: la sua lunghezza è uguale alla larghezza [...] E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta era formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente. In essa non vidi alcun tempio: il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio».

⁷⁸³ A. Rovetta, *La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età del Rinascimento*, in *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, atti del convegno (Torino 2-3-4- maggio 1985), a cura di R. Uglione, Torino, Regione Piemonte, 1985, p. 269.

⁷⁸⁴ B. di Liebana, *Apocalisse: miniature dal Commentario di Beato di Liebana (11. Secolo)*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1997.

⁷⁸⁵ Per un approfondimento su questi manoscritti e le schede che trattano della rappresentazione di Gerusalemme in essi rimando a *La Gerusalemme celeste*, catalogo della mostra (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 20 maggio- 5 giugno 1983), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e Pensiero, 1983, pp. 162-164.

⁷⁸⁶ Rovetta, *La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età del Rinascimento*, cit., p. 270.

⁷⁸⁷ Anche a Milano, Venezia e Roma.

della città. Nel manoscritto *Pluteo* 15.17, per esempio è possibile osservare un David in preghiera con alle sue spalle la città di Firenze invece che Gerusalemme⁷⁸⁸ (Fig. 73). La cupola di Santa Maria del Fiore si trasforma nel tempio di Gerusalemme e in cielo fluttua quella Celeste. Lo stesso accade anche nello sfondo della *Crocifissione simbolica* di Botticelli (Fig. 74). Per questa tesi è interessante sottolineare che in una miniatura del codice agostiniano del Quattrocento *Civitate Dei* compare la città di Firenze nei panni della Gerusalemme Celeste (Fig. 75)⁷⁸⁹.

Donald Weinstein definisce come il *mito di Firenze* il fenomeno per cui a partire dal Medioevo l'immagine della città si sovrappone a quella di altre due potenze: Roma e Gerusalemme⁷⁹⁰. Questo è da considerarsi una naturale conseguenza provocata dallo spirito di rinascita che aleggiava per la città, quando i cittadini erano alla ricerca di nuovi modelli ai quali ispirarsi per formare la propria identità⁷⁹¹. Firenze desiderava essere percepita come la nuova incarnazione di queste due città importanti, a livello politico e culturale da un lato, e spirituale e religioso dall'altro⁷⁹². Questa convinzione viene anche supportata dai cronisti. Infatti, nella *Chronica de origine civitatis florentiae*⁷⁹³ scritta nel 1205-30 si afferma che Firenze fu fondata dai romani e sul modello di Roma⁷⁹⁴. La *Cronica* del Villani⁷⁹⁵ è fra le prime a sostenere che il battistero era anticamente un

⁷⁸⁸ G. da Monte di Giovanni, *Psalterium et Novum Testamentum*, ms. Plut. 15.17, fol. 2, Biblioteca Laurenziana, Firenze.

⁷⁸⁹ *De civitate dei*, MS. C 155, fol.1, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

⁷⁹⁰ D. Weinstein, *The myth of Florence*, in *Florentine studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubenstein, Londra, Faber and Faber, 1968, p. 17.

⁷⁹¹ Ibid.

⁷⁹² I. Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, «Viator», 53, 2022, p. 256.

⁷⁹³ Anonimo, *Chronica de origine civitatis Florentiae*, a cura di R. Chellini, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2009.

⁷⁹⁴ Cfr. Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 256.

⁷⁹⁵ Villani, *Nuova Cronica*, cit.

tempio dedicato a Marte⁷⁹⁶. Solo in un secondo momento, secondo la sua narrazione, sarebbe stato ridedicato al patrono della città, Giovanni, diventando il simbolo della rinascita cristiana. Questa versione della storia si diffuse in maniera così estesa che tutti i fiorentini si convinsero di queste sue origini⁷⁹⁷. L'identificazione della città con Roma si consolida in breve tempo, mentre quella con Gerusalemme è figlia di un processo più lungo⁷⁹⁸. Solo a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento con Girolamo Savonarola si rafforzerà quest'associazione⁷⁹⁹. Prima di quel momento Firenze aveva dato scarsa partecipazione alle crociate. Prenderà parte solo a partire dalla terza, grazie alla quale entrerà in contatto con la Terra Santa più frequentemente e quindi questa visione si consoliderà⁸⁰⁰. Le mappe medievali mostrano Gerusalemme come un cerchio diviso in quattro da una croce⁸⁰¹. Entrambe queste forme hanno un significato simbolico religioso preciso: la croce rappresenta la crocifissione di Gesù, mentre il cerchio rappresenta la perfezione e l'eternità⁸⁰². Anche nelle mappe di Firenze ritorna questa caratteristica⁸⁰³. Lo stesso Villani nella *Cronica* scrive:

Si rifece la nuova Firenze [...] con quattro porte mastre [...] le quali erano quasi in una croce⁸⁰⁴.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 51.

⁷⁹⁷ Gori, *Le feste fiorentine attraverso i secoli*, cit., p. 47.

⁷⁹⁸ Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 258.

⁷⁹⁹ L. Tromboni, *La restaurazione di Firenze e il mito di Gerusalemme nella predicazione di Girolamo Savonarola: le prediche sopra Aggeo e il Compendio di rivelazioni (1494-1495)*, in *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi*, cit., pp. 133-162.

⁸⁰⁰ Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 259.

⁸⁰¹ B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem; Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Roma, Herder, 1987, p. 139.

⁸⁰² Ibid.

⁸⁰³ Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 259.

⁸⁰⁴ Villani, *Nuova Cronica*, cit., p. 116.

E secondo queste indicazioni viene rappresentata nell'arte⁸⁰⁵. Jacopo di Cione⁸⁰⁶, per esempio, nel Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai sulla volta principale rappresenta Firenze come croce inscritta in un cerchio (Fig. 76). Inoltre, i pellegrini contribuiscono a consolidare questo legame attraverso i loro racconti. Per descrivere Gerusalemme, una realtà così lontana e diversa da quelle a cui erano abituati, erano soliti fare dei paragoni con le proprie città. Rustici, per esempio, scrive:

Una bella lanterna al modo di Santo Giovanni Battista della mia città di Firenze⁸⁰⁷.

Questo avviene non solo per facilitare la comunicazione, ma anche perché rispecchia il modo che i pellegrini avevano di pensare la propria città: Firenze e Gerusalemme non vengono accostate solo dal punto di vista architettonico ma anche concettualmente. Infatti, basti prendere per esempio le feste fiorentine approfondite all'inizio di questa tesi. La città di Firenze per l'occasione veniva allestita a festa e completamente riorganizzata e divisa in quattro parti, seguendo la rappresentazione di Gerusalemme nelle mappe⁸⁰⁸. Nel battistero di San Giovanni, invece, si rispecchiava il tempio di Gerusalemme. Nel 1390 durante la Festa dei Magi vennero installate al suo ingresso due colonne⁸⁰⁹ possenti per ricreare il palazzo di Erode⁸¹⁰, secondo il modello del tempio di

⁸⁰⁵ Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 259.

⁸⁰⁶ N. Montevecchi, M. Pagni, *Firenze: palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai*, «Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana», 1, 2005, pp. 96-97.

⁸⁰⁷ G. Rustici, *Codice Rustici*, fol 193r e v.

⁸⁰⁸ «Tres vero advenjentes reges in tribus urbis partibus collocarunt. In quarta vero Herodem. Incredibile vero dictu est, quam omnes in sui regis amplificatione contenderent, ne qua pars alteram sumptu et magnificentia superaret»; cfr. di Carlo, *Libri de temporibus suis*, cit., fols. 68v-75v.

⁸⁰⁹ S. Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi Editore, 2015.

⁸¹⁰ «Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, et pervenerunt ad columnas sancti Laurentii, ubi erat rex Herodes effigiatus, cum scribis et sapientibus»; cfr. D'Ancona,

Gerusalemme⁸¹¹. Anche nella sua forma ottagonale allude a esso, o meglio, alla Cupola della Roccia, costruita nel 691 dopo la distruzione del secondo tempio di Gerusalemme⁸¹². In questo modo, il Battistero di San Giovanni rappresenta la reincarnazione del tempio gerosolimitano, una reincarnazione, però in chiave cristiana⁸¹³. Infatti, nel dipinto Taddeo Gaddi *Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino alla porta aurea* (Fig. 77) e nell'*Entrata a Gerusalemme* di Duccio di Buoninsegna (Fig. 78) il tempio di Gerusalemme è in entrambi i casi ottagonale.

Origini del teatro italiano, cit., pp. 97-98. «Quadrangularem figuram in columnarum morem lignis contextam expresserant, cuius altitudo fere ad xv brachia protendebatur»; cfr. di Carlo, *Libri de temporibus suis*, cit., fols. 68v-75V.

⁸¹¹ Qui rimanderei al passo di Ezechiele che ho già citato sopra.

⁸¹² N. Faustin, *Dal sacrificio alla preghiera. La distruzione del Secondo Tempio di Gerusalemme e le trasformazioni culturali della religione giudaica*, tesi di dottorato a.a. 2022/2023, Università di Bologna; J.M. Lundquist, *The Temple of Jerusalem: Past, Present, and Future*, Praeger, 2008.

⁸¹³ Chernetsky, *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, cit. p. 261.

8. Conclusione

L'obiettivo di questa tesi era quello di offrire un nuovo punto di vista sull'*Adorazione dei Magi*, indagando il contesto in cui Leonardo si è formato e osservare se questo possa averlo influenzato nella composizione dell'opera

Dopo aver analizzato la Festa dei Magi e quella di San Giovanni attraverso le testimonianze dell'epoca e aver scandagliato le possibili fonti scritte che costituivano un riferimento, è possibile concludere che questo tipo di celebrazioni avessero una risonanza così ampia che è quasi impossibile che Leonardo non le conoscesse o non vi abbia contribuito con qualche forma di partecipazione. Prova di ciò è il coinvolgimento nella preparazione di alcuni allestimenti festivi durante la sua formazione presso la bottega del Verrocchio e il fatto che, quando si trasferì a Milano, egli era maggiormente conosciuto con la fama di uomo di teatro. Infatti, presso la corte del Moro realizzerà delle scenografie utilizzando meccanismi e ingegni ispirati a quelli del Cecca e del Brunelleschi a Firenze nelle feste dell'Ascensione e Annunciazione.

Osservando il dipinto, in seguito a un'operazione di inquadramento dell'opera attraverso i documenti, si può trarre la conclusione che Leonardo assimilò alcuni elementi delle tradizioni celebrative festive, come la battaglia di cavalli, l'elefante, la folla, il tempio, e li riportò nel suo quadro, integrandoli alle richieste dei monaci di Scopeto.

Nonostante il numero cospicuo di testi a riguardo, l'*Adorazione dei Magi* costituisce tutt'ora una fonte inesauribile per nuove ricerche. La sua incompletezza, in particolare, è la caratteristica che la rende così speciale,

perché permette di capire in che modo lavorasse Leonardo e getta un po' di luce sul suo processo creativo.

Esattamente su quest'aspetto del quadro vorrei insistere un po' di più in queste conclusioni. Infatti, un possibile futuro sviluppo di questa ricerca su questo tema potrebbe consistere nell'analizzare come è stata giudicata l'opera di Leonardo dai suoi contemporanei e come questo giudizio sia cambiato. Partendo dagli scritti di Anna Sconza e Claire Farago⁸¹⁴, la quale ha già svolto un importante lavoro di ricostruzione della ricezione del pittore in Europa, sarebbe interessante operare, secondo le parole di Michael Baxandall, un'*archeologia del giudizio*⁸¹⁵. Ciò consiste nel comprendere in che momento il quadro di Leonardo è passato dall'essere un'opera di poco valore, sdegnata dal Vasari, all'essere oggetto di interesse per altri artisti, fino all'enorme successo dei giorni nostri. Nell'indagare questo campo, fondamentale sarà il catalogo della mostra *Unfinished: Thoughts Left Visible*⁸¹⁶, nel quale viene ripercorsa la storia dei non finiti dall'antichità fino a oggi. Inoltre, si cerca di dare la risposta a una domanda che è di vitale importanza anche per il quadro di Leonardo: Quando un'opera è da giudicarsi non finita? Qual è la pennellata attraverso la quale l'opera si può considerare conclusa? Non è questa la sede per discutere di questi complessi quesiti filosofici perché si rischia di cadere nel paradosso del sorite, ma mi auguro che in futuro possano trovare maggiore approfondimento. A tal proposito, mi piacerebbe concludere con un'osservazione di Rodolfo Venturi che trovo molto appropriata:

⁸¹⁴ Mi riferisco a A. Sconza, *L'infortunio de Léonard de Vinci*, in *Écrire des vies. Espagne, France, Italie, XVe-XVIIIe siècle*, a cura di H. Tropé, D. Boillet, M. Fragonard, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 181-192 e C. Farago, *Re-Reading Leonardo*, Routledge, 2017.

⁸¹⁵ Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit.

⁸¹⁶ *Unfinished: Thoughts Left Visible*, catalogo della mostra (MET, 18 marzo- 4 settembre 2016), a cura di K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff, METPublications, 2016.

«Eppure non a me solo fa l'impressione che non ci sia nulla da desiderare, e che l'artista l'abbia lasciato incompiuto – qualunque ne sia stato il motivo pratico – perché la sua fantasia vi si trovava già realizzata»⁸¹⁷

In esso sono contenuti, allo stadio germinale, figure e motivi che si ritroveranno disseminati in moltissime delle sue opere: Leonardo tornerà su questo quadro per tutta la sua vita.

⁸¹⁷ L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, p. 186.

9. Appendice testuale:

1) Anonimo, *Poemetto anonimo in rima*; cfr. C. Guasti, *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: descritte in prosa e in rima da contemporanei*, Firenze, G. Cirri, 1884, pp. 9-17.

Compagno, Dio ti salvi. - E tu ben venga. -

Donde vien tu? - lo tel dirò testè.

Deh dimmi per tua fe. -

Da Firenze vengo. - E io di Francia.

Parli tu ciancia? No. - Dio ti mantenga.

Così faccia te. - Vuo' nulla da me? -

Sì, ch'io vorre'. - Che?

Vedestu la festa? - Sì, in ciertanza. -

Dimmi, per tua leana:

È ella sì bella come si dicie? -

Sì, per santo Dionicie;

E molto più ch'io non ti potre' dire.

Deh il vorre' udire! -

Ascolta pure, e mettivi tue cure;

E io appunto dirò di punto in punto,

Dolce compagno, po' che tu mi prieghi.

Deh sì per Dio, io non ti farò nieghi.

L'onorabil cappella del Batista
Si cuopre intorno da ciascun de lati
Con gigli lavorati,
Pell'alta tenda che la piazza chiude.
A ciascuna tenda in corta vista
Son del Comune e Popol diseguate,
Nel mezzo compassate,
L'Aquila rossa e' Gigli in belle scude.
E più oltre si schiude
La lingua mia in dir la ricca mostra
Ch'è per ciascuna chiostra.
Chiuse e coverte son tutte le strade.
Oh quanta nobiltà il dì si vede!
L'oro, le perle, le priete preziose,
E ricchezze gioiose,
Tante e tali si mostrano in quel giorno,
Ch'ogn' altra gente ne riceve scorno.

Mostransi in Calimala tanti panni,
Ch'io non credea che al mondo più n'avesse;

Tutte schierate e spesse
Drento e di fuor le botteghe e le panche.
Lo che gli viddi, ne ricevo inganni,
Come da Dio tal grazia piovesse:
Non è uom che il credesse,
Le colorite schiere azzurre bianche.
E più ti dirò anche,
Che per mirare i diversi colori
Venni del veder fuori,
Quasi come smarrito mi teneva.
Poi fu' nell'altra via, tra' Linaiuoli,
Dove non si poteva altro vedere
Che letti oltre a dovere,
Forniti a seta di gran valimento;
Ch'ogni gran sir di ciò sare' contento.

Con altre cose. ch' a lor si richiede;
Panni lini, tovaglie e tovaglietti.
Tutti calcati e stretti
Erano i panni vecchi per Mercato,
Che cielo e terra tra lor non si vede:

Cioppe, cappucci, mantella e farsetti.
Oh sovrani diletti
Ch' ebbono gli occhi miei in ogni lato;
Chi ne saria infiammato,
Se mille anni vivessi in questa vita!
L'altra mostra pulita
Era tra' Setaiuoli: i lor gioiegli,
Lavori tanti begli
Giamma' non vidi quanto il dì si spande:
Borsette con grillande,
Drappi e velluti e palii rosati,
Sciamiti azzurri rossi e violati.

In Vacchereccia, ermellini e conigli,
Vai, iscoatti, volpi e ciervieri.
Coreggiai e Borsieri
D'ogni lor mercia fanno il simigliante.
Anche degli Orafi convien ch'io bisbigli;
De' begli intagli, che parevon veri,
Cogli smalti sincieri,
Nell'oro e nell'argento.

E poi sovente
Mi chiudo nella mente
Fra gli Armaiuoli, il Corso de' Brigliai,
E Stoviglia' e Cofanai, Maravigliar facieono ogni persona.
La lingua mi si sprona,
Ch'ogni palaio mi pareva di rose.
Le schiavette amorose
Scotevano le robe la mattina,
Fresche e gioiose più che fior di spina.

D'ogni ragion vestir quivi vediensi.
Tropo sarebbe lunga la faccienda!
Or vo' che tu m' intenda
La grande Offerta, che fu po' la sera.
Ad ogni Gonfalon dirieto giensi,
A dua a dua dirieto a sua vicienda.
De! s' ogni ben ti prenda,
Dolcie compagno, ascolta la maniera.
Chè giammai tanta ciera
In torchietti non viddon gli occhi miei:
Non quattro, cinque e sei;

Ma più di ventimila, a non mentire,
Conveniva seguire;
Ch' eran sedici, ognun con sua brigata.
La festa è incominciata
Con tanti giuochi e giente da godere,
Che simil non mi parve mai vedere.

Ma prima a questi, l'offerta reale
De'lor Signori e della Guelfa Parte;
Che più di mille carte
Non potrebbon contar l'orrevolezza.
Ahi quanto pareva cosa naturale!
Ben pareva tra loro il fiero Marte,
Seguendo a parte a parte I Gonfaloni pieni d'adornezza:
Nè mai tanta bellezza
Di cavalier non vidi e mercatanti,
Con torchi acciesi tanti;
Chè incredibil fa a raccontarlo.
E più ch'io non ti parlo,
Viddi quel giorno d' onorevol gienti.
Chè, se Iddio mi contenti

D'ogni mia volontà, compagno mio,
Più bella festa giammai non vidd'io.

Poi la mattina venuta, la festa
Si rinnovò, la festa graziosa,
Assai più diletta
E magna, che non fu quella di prima.
Molti prigion si diero a tale inchiesta
A quel Batista, con fe preziosa.

Parvemi real cosa
I palii e' cieri, ch'ognor più si stima
Da piè infino alla cima,
Tutti più begli e di più ricco dono;
Che per novero sono
I palii settanta e' cieri trenta.
Or vo' che tu mi senta, Che si presenta città e castella.

Odi l'altra novella
Del palio, che si corre poi la sera. l'tel dirò, seguendo, in tal maniera.

In su un carro trionfale e bello,
Ch' a ogni canto ha guardia d'un liono,

Con dipinta ragione
A gigli d'or, con segno di loro armi.
Da dua cavagli era tirato quello,
Coverto ciascun per tal condizione,
Come chiaro dirone:
Bianco e vermiglio, di fin drappi parmi.
Ed eranvi senza armi
In su uno cavallo uno scudieri,
Vaghi presti e leggieri,
E di simil divisa ognun vestito.
Or lasciamo il partito;
Ch'a mezzo il carro è fitto uno stile,
Dove è il paglio gentile,
E tutto steso di color vermiglio;
E in su la cima, d'oro è posto un giglio.

D'un velluto di grana bello e fino,
Con ermellini e vai in tal lavoro
Con fregi e gigli d'oro,
Un per lo mezzo e l'altro in su la cima.
Di Firenze nobile giardino,

Quanto dimostri ben lo tuo tesoro!
Ch'ogni di più innamorato;
Cotanto ti fai bella con tua lima,
Che per ognun si stima
Ch'al mondo non sia ma' più bella festa.
Corsieri senza resta
Furon condotti poi a ventun' ora;
Che, per giugnere a ora,
Qual grida, quale isferza, qual vien meno,
E qual si rompe il freno.
Pure alla fin l'ebbe quel da Ferrara,
Trascorrendo ciascun con forza e gara.

Per Firenze n'andò per ogni via
Quel ricco palio, co' molti stamenti.
Or vo' che ti contenti,
Compagno mio, infino a questo punto.
Ascolta un poco, per tua cortesia:
In questo giorno viddi tante gienti,
Che mille volte venti
Eran le donne solo a tal congiunto.

Ma per dir bene a punto,
Eran gli omini vie più che le donne,
Che parevan colonne
'Tutte più vaghe dal Prato a San Piero:
Col loro abito altero
Viddi quel di migliara di reine.
O potenze divine!
Chi potrebbe pur contare il sesto
Di quel che a gli occhi miei fu manifesto?

I ricchi vestimenti a seta e ad oro,
Sciamiti bianchi azzurri e violati,
Con velluti adornati,
Drappi d'ogni color viddi quel giorno.
I giovanetti andavan tra costoro
Puliti, vagheggiando innamorati
Que' visi angelicati
Che fan di mezza notte un chiaro adorno.
Io mi volgeva attorno,
Che mi pareva essere in paradiso;
Or l'uno or l'altro viso

Miravo, come io fosse smemorato.
Viddimi innamorato,
Chè l'una più che l'altra mi piaccia.
Piene di cortesia
Parevan tutte; e saziar di vederle
Non mi potea, chè mi parevan perle.

Sopra le bionde trecce avean corone,
E grillande ricche e preziose;
Gigli vivuole e rose
Parevon tutte negli ornati visi.
Tu non aresti detto: son persone!
Ne' lor costumi angeliche e vezzose,
Soavi e amorose,
Anzi parevan mille paradisi.
Ancor vo' che tavvisi
De' begli smalti ch'avean ne' quartieri;
Lioncini e levrieri,
Seminati ne bianchi e scarlatti:
Che se gli avessi fatti
Policreto, non sarien più begli.

Penne d'oro a' capegli,
Bianchi scheggiali begli e lavorati,
Con teste di lions e gigli ornati.

Ne' dilicati petti avean fermagli;
Quale una nave, e quale una barchetta,
E qual sua galeetta,
Armate come fosson proprie vere:
Quale un castello con leggiadri intagli,
Qual torre, qual colonna, qual targietta.

Alcun' altra diletta
Avere un orso sotto un padiglione;
Quale aveva un liono,
Alcun rampante, e quale era a sedere;
E qual per suo piacere
Portava un liofante e un castello;
Quale avea un verde ucciello,
Qual falcone, qual grue, e qual serene
Con dalfini e balene;
Quale un liocorno, e per segnale
Quale liopando, e chi griton con ale.

Tutte di perle, con vipere e draghi,
Stambecchi, istruzzi, castori e pantere,
Che parien propie vere;
Monti con albuciegli e pulicani,
Ciercini con finici, adorni e vaghi,
Cicogne e oche, salvaggie e maniere;
E tale uno sparviere
Che graffiava capegli, e qual fagiani,
Con cavrioli e cani,
Cierbi, tassi, lupi ed ermellini;
Teste di Saracini
Che parean vivi, gli adorni cammegli,
D'ogni regione ucciegli;
Cacciagion viddi; sole, luna e stelle;
Oltra misura belle,
E rilevate con sottil lavoro,
Razzante intorno riccamente ad oro.

Tante divise non potre' mai dire,
Con scudetti d'intorno apiccati,

Tutti meglio ismaltati
All'arme loro e quelle de' mariti.
Però, compagno, mi convien finire
Delle donne e degli omini onorati
Graditi e venerati,
Più che giente che sia per ogni liti,
Al ben comune uniti,
E ratti a chi contro desse lor briga.
Or nel petto ti liga,
Che nel mondo non è più bella Terra.
E sappi che non erra,
Che l'è ben fior sopra-l'altre forha
Facciamo omai partita.
Se' tu contento, dolcie amico mio?
-Sì veramente.
- Addio.
- Addio.

2) N. Newbiggin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983, pp.183-203.

L'Angelo annunzia:
O divote persone,

per carità tutti vi vo' pregare
che senza far tenzione
con gran silenzio dobbiate stare;
e vedrete adorare
dagli tre Magi, re dell'oriente,
Cristo Gesù potente.
Però attendete con divozione.

Gli Magi si scontrano insieme. El primo dice agli altri:

Tutto maravigliato
sono al presente, vedendo venire
sì grande e nobil stato
quant'è quello di questo nobil Sire;
ché non so che mi dire
veder venir di qua tanta brigata.

[...]

Però, vi priego, dite dove andate.

(El) Secondo Re dice:

Io mi sono partito
per una stella ch'apparve nel cielo,
con un splendor pulito
che non credo nel mondo altro che quello
esser stato sì bello,
la quale espressamente m'ha narrato
che nel mondo è nato
el Re degli Giudei, e ch'io l'adori.

Il Terzo Re dice:

Ouesto mirabil segno
nelle mie parte vidi similmente
di questo Signor degno:
una gran stella apparir di presente,
onde tutta mie gente
feci mettere in punto per venire
per ritrovar quel Sire
che rappresenta questa nuova stella.

El Primo Magio risponde agli altri:

O Maiestate degne,
io veggo già di Dio la volontade.
Drizzate vostre insegne,
ché quel che dite si è la veritade.
Io ho la nativitate
di questo Re veduta per la stella
che apparve a voi sì bella.
Andiamo adunque dove la ci guida.

*Giunti gli Magi dove regna Erode, uno messo, per parte de Erode, dice
a' Magi:*

El mio Signor Erode
a voi mi manda a far questa 'basciata:
che ognun di voi che m'ode
veniate a lui tutti di brigata.

El Primo Magio gli risponde:

Sanza far più restata
andiamo con costui al suo Signore,

che forse senza errore
ci saprà dire ciò che noi cerchiamo.

Gli Magi vanno a Erode, e 'l detto Erode dice:

Che andate voi cercando
con tanta compagnia per queste parte?
Credo che investigando
andate questa patria con vostre arte;
onde, per lo dio Marte,
se non mi dite qual è la cagione
che da vostre magione
siate partiti, di voi arò sospetto.

Il Primo Magio gli risponde e dice:

O sacra Maiestade,
se vuoi saper di nostra condizione,
e per queste contrade
noi siam venuti qual sia la cagione,
dirò senza tenzione:
d'Arabia son Signore incoronato,
e pel Verbo ch'è nato
di là per adorarlo son venuto.

Il Secondo dice:

Ed io, sacra Corona,
son Signor natural dell'oriente.
El nome mio sì suona per
l'Erminia grande, e similmente
fra l'oriental gente,

dove vidi una stella che mi disse
che con doni venisse
'dorare il Re ch'è nato de' Giudei.

Il Terzo Magio:

Illustrissimo Sire,
dell'India Maggiore i' son Signore;
e questo ti vo' dire:
che di tuo possa già non ho timore.
Sappi che senza errore
il Re degli Giudei nato è per certo,
come per segno aperto
m'ha dimostrato Iddio per una stella.

Erode dice a' Magi:

Una gran Signoria
cognosco esser la vostra in veritade.
Con vostra compagnia
vo' che stiate alquanto in la cittade,
ché poi con dignitade
vi partirete, quando riposati
sarete, ché affannati
pur mi parete per lo cavalcare.

*Gli Magi vanno a uno luogo determinato. Erode manda per gli Satrapi e
Scribi e dice al messo:*

Va 'n qua tu, Biancolino,
presto alla Sinagoga de' Giudei,
e ogni Greco o Latino

che tu vi truovi, o Scribi o Farisei,
e anco e Saducei,
fagli venir qua sù da mia parte,
e che portin le carte
di lor profeti e d'ogni lor dottore.

Biancolino si parte e vanne alla Sinagoga e dice al Sommo Pontefice:

Iddio ti salvi e guardi,
Principe sommo, con tua compagnia
fa che non sia tardi,
ch'è di bisogno che alla Signoria
e alla Baronìa

del grande Erode venghi al presente,
e con tutta (la) gente
portar dobbiate tutt'i vostri libri.

Il Sommo Pontefice risponde:

Vanne pur, Biancolino,
ché noi verremo tutti di brigata.
Levati tu, Ruffino,
e nella Sinagoga, ch'è serrata,
fa che sia ragunata
tutta la nostra setta, e po' torrai
tutti gli libri che hai
serrati nelle casse, e vanne innanzi.

Ruffino apre le casse de' libri e mostragli al Sommo Pontefice e dice:

Che vuo' tu più ch'io facci
di questi libri che son qui trovati?
Acciò che non si stracci,
non stanno bene essere qui lasciati?

Il Sommo Pontefice dice:

Fa che gli sien portati
alla corte de Erode immantamente,
ed io con questa gente
t'inseguerem, venendo passo passo.

Il Sommo Pontefice con tutti gli Satrapi ne vanno a Erode e dice:

Dio ti salvi e mantenghi,
santa Corona. Un messo da tua parte
m'ha detto ch'io a te venghi,
e de' profeti recassi le carte
e gli dottor dell'arte
menassi meco, e gli altri Scribi tutti.
Ecco siam venuti
e ciò che comandasti abbiam portato.

Erode risponde:

Voi siate e ben venuti.
Ponetevi a seder ciascun di voi,
e fate che condutti
e libri vostri sian dinanzi a noi,
e guardate sù poi
se alcuno debba nascer Re giudeo
che 'l vostro popul reo

debba salvar per lo suo reggimento.

E libri sono aperti e poi il Sommo Pontefice dice:

Erode, io ho trovato
nel libro qui del profeta Michea
che 'I regno governato
per un gran duca, di cittade ebrea,
Betleem di Giudea
chiamata, debbe nascer un Signore,
che sarà Redentore
del popul d'Israel e d'ogni afflitto.

Erode risponde e dice:

Io vorrei ch'e Dottori
e Scribi della legge che hai menati
uscissino qui fuori
a dir quel ch'egli senton di tal fatti.

Il Sommo Pontefice risponde a Erode così dicendo:

E' son apparecchiati.
Fatevi innanzi, e dite del Messia
quel ch'è la profezia
degli profeti. Canta qui ad Erode.

Uno Satrapo si leva e dice:

Sappi, Erode magno,
che nascer debbe il Re degli Giudei.
Di ciò non ti dar lagno
ché questo tien e Scribi e Farisei;
e anco più di sei

degli profeti nostri han profetato
che quando fia passato
il tempo dato, nascerà 'I Messia.

Erode manda pel Primo Magio e dice al messo:

Va presto a quel palazzo
dove sono gli Re dell'oriente,
e di' che per sollazzo
chi è di lor primo, venghi a me al presente.

Il messo risponde a Erode e dice:

Sia fatta incontanente.
Io ne vo ratto a far tua imbasciata
alla nobil brigata
che stan come Signori veramente.

Il messo, giunto agli Magi, dice:

Chi di voi è maggiore,
mi manda el mio Signor che prestamente
ne vadi di buon cuore,
perché gli vuol parlar segretamente.

Il primo Magio gli risponde e dice:

Andiamo al presente,
ché ciò che 'l tuo Signore ha comandato
per me tosto fia fatto.
Muoviti presto, ch'io ti venga drieto.

Giunto il Magio alla corte, Erode gli dice:

I' ho per te mandato
per volerti parlar qui nel segreto,
che tu mi dichi a un tratto
di quella stella, e di quel che tu hai detto.
Quanto tempo è perfetto
che la stella t'apparve in oriente
per la qual con gran gente
se' qui venuto con tanto triunfo?

Il Primo Magio risponde e dice a Erode:

Tredici di passati
sono ch'io vidi nelle mie contrade
la stella che gran fatti
mi dichiarò essere in tua cittade.

Il Sommo Pontefice dice:

E' dice veritade,
però che molti segni sono stati,
e gli pastor andati
sono a 'dorarlo per divin precetto.

Erode manda per gli altri due Magi e dice al messo:

Levati, Marignolla,
e va per quegli Re che son rimasi, e questa volta vola,
di' ch'egli venghi(n) qui con presti passi,
e ogni altra cosa lassi,
perché egli è di bisogno che con loro
io facci un gran dimoro.
Va tosto adunche, e non far più tardanza.

Marignolla giunge agli Magi innanzi e dice:

Dio vi salvi, Signori.
Erode re m'ha qui da voi mandato
che usciate fuori
di questo luogo, e poi dall'altro lato,
lasciando ogni gran fatto,
andate a lui senza dimorar niente;
e fate prestamente,
ch'egli v'aspetta sù nel suo palazzo.

Il Secondo Magio risponde a Marignolla:

Noi siamo apparecchiati
a far ciò che comanda il tuo Signore;
e tutti nostri fatti
lasciaren stare per lo suo amore.

Marignolla risponde:

Adunche, di buon cuore
venite meco e, per la minor via
che a me possibil fia,
vi menerò, perché siete Reali.

Giunti gli Magi da Erode, Erode dice loro:

Io v'ho fatto chiamare
dinanzi a me per voler esser certo
quant'è che a cavalcare
voi cominciasti per aver tal merto,
e quando scoperto

vi fu del Re giudeo il nascimento
per quel avvenimento
della gran stella, e quando la v'apparve.

Uno de' Magi risponde e dice:

Sappi, signor Erode,
noi ti diren sempre la veritade,
e costor che qui m'ode
fien testimoni, che di mie contrade
o per ville e per cittade
noi siam venuti in tredici giornate
colle nostre brigate,
veduta che noi avemo la gran stella.

Il Terzo Magio dice a Erode ancor lui:

Ed io similmente
mi mossi di mia patria cavalcando
con tutta la mia gente,
e 'n tredici giornate camminando
siam venuti cercando
il Re degli Giudei, perché la stella,
che m'apparve sì bella,
sempre mia guida è stata pel cammino.

Erode si volge al Sommo Pontefice e dice:

Se avete altra scrittura
al nascimento di questo Messia,

fate con buona cura
la sia disposta alla presenza mia.

Il Sommo Pontefice risponde e dice:

E' ci è la profezia
che nel Salmista fece il gran profeta,
la qual vo' che sie letta
per quel Dottore della legge ebraa.

Il Sommo Pontefice chiama uno Dottore:

O Dottor della legge
che diede a Moise il grande Iddio,
pella qual s'è si regge
dell'Israele tutto ('1) popul mio,
odi quel che dich'io:
levati sù, e di' apertamente,
ad Erode e sua gente,
quel che '1 profeta ha detto del Messia.

Uno Dottore si leva e dice:

Davit, profeta grande
che fu ripieno di Spirito Santo,
negli suo' salmi spande
la gran sentenza sotto il nuovo canto;
ma per non tediar tanto
la tua presenza, dirò brevemente:
dice che varie gente
verrà con doni adorar Cristo nato.

Erode si volge al Sommo Pontefice:

Po' che così egli è scritto
che nascer debba un Re degli Giudei,
bastami aver sentito:
tornate indrieto cogli Farisei.

Il Sommo Pontefice dice a Erode:

Ouesti compagni miei,
ed io con loro, siamo al tuo piacere.
Poiché non vuoi sapere
altro da noi, fatevi con Dio.

Erode si volge agli Magi e dice:

I' ho fatto investigare
tutte le profezie e gli profeti
per voler ritrovare
di questo Re, come da voi udetti;
e però andate lieti
a ritrovar quel che disiderate;
e po' da me tornate
che grande onore anch'io gli vorrò fare.

Gli Magi si partono da Erode e uno di loro dice:

Fatti con Dio, Signore,
che se ritrovereno il Verbo nato,
indrieto con fervore
a te ritorneren dall'altro lato,
perché meglio avvisato

possì esser dov'egli è, per (ritrovarlo)
ed ancor adorarlo
com'egli è degno e come debbi fare.

*La stella apparisce, partiti i Magi da Erode, e i Magi fanno allegrezza
insieme dicendo:*

Ecco la nuova stella,
compagni miei, ch'era da noi smarrita.
Quant'ell'è fatta bella!
Andiangli drieto per questa via dritta.

Il Secondo Magio dice:

Già mai nella mia vita
dentro al mio cor senti' simil dolcezza!

Il Terzo Magio dice:

Né io mai allegrezza
ho ricevuto maggior quanto questa!

Giunti gli Magi al presepio, il Primo dice:

Io son Re Baldassarre,
e voglioti offerir questo presente,
ma prima vo' adorare
te, Gesù Cristo, Re onnipotente,
acciò che ogni gente
conosca per questo oro ch'io t'ho dato
che Re incoronato
se' de' Giudei e di tutto 'l mondo.

Il Secondo Magio dice:

Ed io son Melchioro
che adorar vengo te, Gesù beato.
Il mio è piccol tesoro:
cioè oncenso e questo solo ho fatto
che sia significato
tu solo esser sacerdote degno,
che per virtù del legno
assolver debba gli nostri peccati.

Il Terzo Magio dice:

Guaspar son nominato,
che inginocchiarti ti voglio adorare.
Mirra meco ho recato,
che gran misterio vuol significare;
e ciò vuol dimostrare
che morir hai per l'umana natura,
e 'l corpo in sepultura
sarà con questa mirra involuppato.

La Vergine Maria risponde:

O graziosi e degni
divoti singular(i) del mio Figlio,
quanto siete benigni
a non aver temuto alcun periglio!
Per questo fresco giglio
siete venuti di lontan paesi
con tutti vostri arnesi.
Siate da me molto ringraziati.

Josep dice a' Magi:

Signor miei graziosi,
io non potrei (già) mai rimeritare
gli doni preziosi
che avete a Cristo voluto donare;
ma Lui che ciò sa fare
sarà Colui che nel vostro cammino,
benché sia piccolino,
vi scamperà di male e di fatica.

Il Secondo Magio risponde per tutti e dice:

Noi questo abbiam fatto,
perché la stella nuova che vedemo
ci ha il vero dimostrato,
che costui è Iddio, e però proponemo,
e insieme disponemo,
con questi doni venire adorare,
e di poi ritornare
per quel cammino ch'abbiam imparato.

L'Angelo apparisce a' Magi:

Iddio Signor superno
per me v'avvisa che non torniate
dal figliuol dello 'nferno,
Erode re crudel, ma dirizzate
tutte queste brigate
per questo altro cammino, ch'è migliore

a fuggir il furore
di quel perfido Erode, can crudele.

Partiti gli Magi, Maria dice a Josep:

Gran meraviglia certo
mi fo vedendo tanti segni e tali
che già gli è discoperto
pell'universo mondo fra' mortali,
come fra due animali,
di me, Vergine intatta, 'I Figliuol mio
nato è, ch'è vero Iddio.
E Magi e gli pastor l'hanno adorato.

Risponde Josep:

Ed io più meraviglia
forse di te m'ho fatta di più cose,
che con tanta famiglia
questi tre Re e altre gente grosse
per venir qua sien mosse,
come fûr i pastor, per adorare
e per magnificare
questo figliuolo ch'è 'I Verbo di Dio.

Finita la festa, l'Angolo dice al popolo:

(O) popol grazioso,
compiuto è di Gesù il gran mistero
del grande e prezioso
tesoro che coll'animo sincero
offersono per vero

dell'oriente Re(gi) di corona.

Però ogni persona

si torni a casa, c'hanno perdonanza.

Finita la rappresentazione de' Magi.

3) G. Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne*; cfr. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., pp. 97-98.

«Fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti varis, cum somariis multis et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, et pervenerunt ad columnas sancti Laurentii, ubi erat rex Herodes effigiatus, cum scribis et sapientibus. Et visi sunt interrogare regem Herodem, ubi Christus nasceretur, et revolutis multis libris responderunt, quod deberet nasci in civitate Bethleem in distantia quinque milliarorum a Hierusalem. Quo audito, isti tres Reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure et myrrha, praecedente stella per aera, cum somaris et mirabiti famulatu, clangentibus tubis, et bucinis praeceuntibus, simiis, babuynis et diversis generibus animalium, cum mirabili populorum tumultu, pervenerunt ad ecclesiam Sancti Eustorgii. Ubi in latere altaris majoris erat Praeseptum cum bove et asino, et in praeseptio erat Christus partulus in brachiis Virginis matris. Et isti Reges obtulerunt Christo munera; deinde visi sunt dormire, et Angelus alatus ei dixit quod non redirent per contratam sancti Laurentii, sed per portam Romanam: quod et factum fuit. Et fuit tantus concursus populi et militum et dominarum et clericorum, quod nunquam similis fere visus fuit. Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret.»

4) G. di Carlo, *Libri de temporibus suis*, 1480-82, Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 5878, fols. 68v-75v; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., pp. 148-151.

«Ceterum cum memorata decoctio non solum privatis civium rebus, sed et universe civitati nocementi plurimum attulisset, comuni consilio spectacula duo in urbe decreta sunt, ne omnino prostrata aut sepulta civitas videretur. Que qualia fuerint nequaquam ab re erit memorie ac litteris commendare. Ea siquidem re quam maxime patuit civitatis nostre potentia et civium in ea degentium singularis industria. Fuerunt autem et miro apparatu decora, et magnificentia et sumptu dignissima, qualia fortasse nec superior etas vidit. Horum aliud equestre, aliud pedestre institutum est. Aliud quoque spectaculum eisdem fere diebus hoc ordine, talique causa celebratum est. Magorum qui Cristo infanti munera detulerent tragico vel comico more, vetusta quadam civitatis consuetudine ad hominum memoriam effingendo revocare, socia quedam iuventus decreverant. Id cum esset annis plurimis intermissum, quo civibus fieret manifestum, insigni denuntiatione faciendum instituunt, ut ex priorj magnificentia intelligeretur, quam excellens futura esset illa celebritas. Hic itaque fuit eius denuntiationis ordo. Hanc civitatem instar Hierosolimorum in qua regnaret Herodes finxere. Tres vero advenjentes reges in tribus urbis partibus collocarunt. In quarta vero Herodem. Incredibile vero dictu est, quam omnes in sui regis amplificatione contenderent, ne qua pars alteram sumptu et magnificentia superaret. Herodis autem statio ad sancti Marci edem, in eo qui templo adjacet campo, hac erat arte constructa. Quadrangularem figuram in columpnarum morem lignis contextam expresserant, cuius altitudo fere ad

xv brachia protendebatur. Longitudo vero quadraginta fere brachiorum fuit. Duodecim autem habebat omnis latitudinis amplitudo. Huius vero hic erat ornatus. Parietes domus regie conficiebant hij quos pannos aratios vocant, mira textoris arte decorj. Desuper autem corone in modum, universam humeralia eadem arte precipua precingebant domum, sublimemque ac superbam verticem faciebant. Superiorem vero partem atque inferiorem humeralium haste invicem commisse hedera lauroque operte complebant, que auricalci zonis precinte, frontem ipsam pulchra distinctione ornabant. Ceterum medio humeralium loco, egregia scuta pendebant varia signa gestantia, que orbibus mirtheis circumdata, atque similibus zonis contacta, leta quadam specie eminebant. Scuta vero illa ex leonum videbantur prodire capitibus, quasi illa anulis quibusdam quos ore gestabant, sustinere viderentur. A quibus quidem anulisserta item inter orbis transversis arcus in modum pendebant, que tenuj ac subtilij principio, sensim ad medium delapsa in grossitiem invicem nectebantur. Quorum alia quidem pinea, alia cupressina, reliqua abyenna, alia myrtea vel ramusculis olivarum confecta cernabantur, similibus undecunque precincta. Et hec quidem frontis species fuit. Operimentum vero universe domus aereis erat pannis confectus, qui intextis funibus tenebantur ex superiori parte extensi; erantque stellis in celi modum, liliisque plenj. In angulis vero orbis erant virentes, in quibus varia erant signa disposita, et circumvolantes zone, medio veluti continentes orbem illum in quo regia erant signa decenter et congrue constituta. Is vero paries qui antelate vie faciem erat porrectus, totus ab exteriorj parte erat apertus. Substantabatur autem columpnis, virentium ramorum jocunditate contactis; ex columpnarum vero basibus rostra quedam cancellata surgebant, mirto lauroque operta, que veluti deambulatorium ante regis cubiculum faciebant, pre- torijque videbantur loco constituta. Namque sedes in eo

erant constitute sublimes, soliumque regale, sericis pannis et auro multo prefulgens, quod magnam intuentibus letitie causam ingerebat. Omne vero eius loci pavementum tapetijs amplissimis erat stratum, ac reliqua omnia summa arte ac labore disposita. Quippe ne locus esset obscurior, fenestras quasdam arte reliquerant, que videntibus domus spetiem pre- ferebant. In facie vero eius loci, quem deambulatorium diximus, tria erant cubicula mira arte disposita, in altero quorum lectus erat regius, superbo ostro coopertus, sericisque cortinis ornatus, qui mirifici erat decoris, et sumptus amplissimj, in quo continebantur et regie sedes, lecticuli, variaque suppelex, ac reliqua omnia que regio apparatuj videntur esse decentia, in eo cernebantur indicibili ordine collocata. Eodemque pacto in aliis, que antecubicula in quibus satrape et aulici excubabant appellarj optime ac certissime potuissent. Balthei, phiale, argentea vasa, crateres, patere, pocula, variusque vestium apparatus, et queque ministrorum offitijs oportuna videntur, ibi erant egregio more, prudentissime distributa. In angulo autem qui in dextra erat parte rostra ingredienti collocatus, varius habebatur superlectilis apparatus. Intra vero medium cubiculum, is qui Herodis personam agebat multa satrapum stipatus caterva conmorabatur, purpurea veste indutus, auro gemmisque et fulgenti, aureoque diademate coronatus. Circum vero regem prefecti atque primates erant, servulorumque multitudo et aulicorum manus loca omnia ambiebant, quorum talis erat ornatus, qualis esse consuevit aut in die natalis regis, aut quando regalem magnificentiam rex vellet ostentuj fore. Ingredebantur autem persepe ac egrediebantur hij qui erant in ministerijs constituti, quasi viderentur plurimos operirj, quorum oportunum esset adventuj providere. Uniuscuiusque autem regis eorum quos venturos ad Herodem fingeant, huius- scemodj apparatus fuit. Temptorium erat unicuique regi in altera

civitatis parte constitutum, in quo itinerarius magis exprimebatur modus, quam regie maiestatis ornatus. Nam veluti qui in eo quievissent loco, equos, armigeros, famulorumque haud contempnandum manum, circumtemptoria perspexisses, preterea conmeatum omnem; equi permulti ac mulj devehebant, archulas et sarcinas et multa impedimenta ferentes. Indixerant autem sibi invicem horam, qua omnes ad publicas deberent convenire edes, summum quasi magistratum visitaturi, non per se ipsos quidem, quoniam id regie maiestati videbatur indignum, sed per legatos quos ad Herodem mittendos censuerant. Jgitur ut primum indictum tempus advenit, frequentes omnes ad plateam civitatis conveniunt. Confinxerant autem optimates omnes ac civitatis primarios, quasi hos pro legatorum honore misisset Herodes, qui eos ad regem perducerent; cuius quidem civium expressionis tanta fuit civibus veris conformitas, ut vix credibile videretur. Namque eorum facies vultusque larvis ita exculpserant, ut paulominus a veris distarent. Siquidem eorum vestimenta, ipsimet filij sumpserant, quibus tunc utebantur, eorumque gestus omnes didicerant, singulos eorum actus et modos miro modo fingentes. Pulchrum vero erat veros cives, qui ad publicas edes confluerant, semet intueri confictos, tanta specie et procedentium pompa, ut regiam magnificentiam et amplissimum civitatis senatum, quam egregie pre se ferrent. Interconveniendum autem regum legati edes ingressi, conficta quadam oratione summum venerati magistratum, paulo post, omni illo simulatorum civium numero sociati, ad Herodem progrediebantur regem. Hic autem erat eorum processiois ordo. Primj omnium conmeatum vectores erant, et eorum qui iter agentibus necessaria ferunt agmen, que animalia permulta gestabant. Hos sequebantur munera que Herodi regi et alijs ad quos declinaturj putarentur legati ab regibus mittebantur. Gestabant autem et silvestra animalia plurima, ac multiplicitis generis feras,

alia quidem conficta ac veluti inter animalium sarcinas dormientia, alia autem vera, ad magnificentie ostentationem. Canes preterea ad aucupandum venandumque percomodos, et aves venationj aptissimas. Deinde procedebat omnis summi magistratus familia quorum plurimos eadem arte confinxerant, preter aulicos corporumque custodes quos optima ratione servaverant quos cum legatis ob singularem magnificentiam ire voluerunt. Hijs succedebant ingens servulorum manus, barbaro ornatu et vario gestu et capitis ligaturis, et pileorum peregregia forma, qui ita videbantur barbaris moribus assueti, gesticulationibusque inbuti, ut in ea gente nati, atque enutriti certissime viderentur. Legatos autem antecedeabant hij qui personabant tubis, ac phistulis dulces referebant contentus, ac cymbalis, et huius musicis concrepabant, quorum armonia et plausu paulo minus quam visu spectantium permulcebatur aspectus. Hos sequebatur adolescentulorum pulcherrima et ornatissima acies, auro, argento, gemmisque refulgens, ac preterea pileatis incedens capitibus, in quorum frontibus pretiosi lapides splendescabant, tante spetiej atque valoris, ut immensis aureum milibus earum rerum pretium liceretur. Eam vero Catamitum aciem, aulici illi quos prediximus fuisse servatos, preclaro ordine ambiebant. Extremo autem loco regum procedebant legati, barbarea veste amictj, auro et argento et ingenti fastu ac pompa insignes, quos circundabant corporum memorati custodes, sceptris argenteis occursantium omnium vel inpellentium molestias abigentes, ne quis aut apropinquare legatis aut visendi aviditate sese inhoneste ingerere, quisquam posset. Legatorum vero ea speties erat, ut nihil a veris barbaris, et motu et gestu et vestitu ac forma, pene distarent. Hos medios, non nulli ex primatibus, et quasi regiis satrapis, producebant, quos sequebatur omnis illa quam diximus confictorum civium multitudo. Erat autem mirificus huius processionis ordo,

quandoquidem, et hominum dignitates, et etatis reverentiam observarant, incedebantque ambitiose, amplissimam in incessu generositatem pre se ferentes. Itaque omnis populus passim qua transirent ubique diffusus, ingenti complebatur visendarum rerum cupiditate ac desiderio, nec locus erat quem vacuum reliquissent. Et alij quidem vias compleverant, non nulli per fenestras dispositj, reliqui tecta omnia occupant, incredibilisque multitudo et excurrentium et pro visione summo conatu certantium erat. Cumque hoc ordine in Herodis regiam pervenissent, e cubiculis longo progressu ac pompa, qui remanserant satrape apud regem, ceteros anteibant. Cumque tota regia musicis personaret, tum demum rex ipse prodibat Herodes, regio diademate coronatus, atque purpurea veste, gemmis ornatus et auro, propria locabatur in sede, legatos illos multa benignitate et gratia suscepturus. Quibus ingressis, atque ut decere videbatur perhumane exceptis, unus eorum per brevem orationem se fingebat exponere, quam eorum adventus causam, et preter hec regum suorum referebat mandata. Quos benigne laudatos Herodes, ac muneribus multis donatos, a se abire sinebat. Illi vero inde regi valedicentes progressj, eadem via ad sua temptoria sunt reversj. Jgitur huius spectaculj, omnium profecto que hac etate confecta sunt excellentissimj, hic modus et finis fuit. Qua in re sepe numero cogitanti mihi, non spectaculum illud videri solet, at magis sequentium temporum. quoddam portentum, quo propter civilia bella atque ingentia mala que perpetrata sunt, non iam Florentinj cives, sed eorum ymagines umbreque plurimi omnino effecti sunt. Neque enim eadem illi prudentia, nec tantis opibus valent, nec una remansit apud exteras nationes, eorum opinio, sed larvis quibusdam pace omnium dixerim, confictisque hominibus similes facti, omnium deinceps ludibrio ac diceptionj, expositos intuemur. Quod vero ita sit, ea que paulo post referemus, apertissime demonstrabunt. Jgitur cum esset hic status

rerum spectaculis iam exactis, quibus paulo civium animi quieverunt, mox ad studia prima reversi, invicem se atrociter corrodebant. Neque vero hijs oblectationibus potentum animi cohibebantur, quominus multa ut prediximus dicere et facere pertemptarent. Repugnabatur autem a maiori civium parte obstinatissime»

5) G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1991, p. 450.

«Nell'anno appresso MCCLXXXIII, del mese di giugno, per la festa di santo Giovanni, essendo la città di Firenze in felice e buono stato di riposo, e tranquillo e pacifico stato, e utile per li mercatanti e artefici, e massimamente per gli Guelfi che signoreggiavano la terra, si fece nella contrada di Santa Felicita Oltrarno, onde furono capo e cominciatori quegli della casa de' Rossi colloro vicinanze, una compagnia e brigata di M uomini o più, tutti vestiti di robe bianche, con uno signore detto dell'Amore. Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi, e in sollazzi, e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi stromenti in gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene. La qual corte durò presso a due mesi, e fu la più nobile e nominata che mai fosse nella città di Firenze o in Toscana; alla quale vennero di diverse parti molti gentili uomini di corte e giocolari, e tutti furono ricevuti e provveduti onorevolmente. E nota che ne' detti tempi la città di Firenze e' suoi cittadini fu nel più felice stato che mai fosse, e durò insino agli anni MCCLXXXIII, che si cominciò la divisione tra 'l popolo e' grandi, appresso tra' Bianchi e' Neri. E ne' detti tempi avea in Firenze da CCC cavalieri di corredo e molte brigate di cavalieri e di donzelli, che sera e mattina metteano tavola con molti uomini di corte, donando per le pasque molte robe vaie; onde di Lombardia e di tutta Italia

traeano affirenze i buffoni e uomini di corte, e erano bene veduti, e non passava per Firenze niuno forestiere, persona nominato o d'onore, che a gara erano fatti invitare dalle dette brigate, e accompagnati a cavallo per la città e di fuori, come avesse bisogno.»

6) Villani, *Nuova Cronica*, cit., p. 484.

«E poi il dì di san Giovanni Batista vennero i Fiorentini schierati in sul prato d'Arezzo, e in quello dinanzi alla porta della città feciono correre il palio, siccome per loro costuma si facea per la detta festa in Firenze, e fecionvisi XII cavalieri di corredo.»

7) Lettera di Agostino di Portico, 1451-1454 ca.; cfr. Delcorno Branca, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, cit., pp. 9-11.

«Deliberando io, dapoi ch'io era a Firenze, di vedere questa devotione, andai a Sancto Giovanni con uno compagno per fermarmi quivi e vedere tutto, ma non trovando dove stare potesse comodamente per la molta gente che v'era d'ogni ragione, togliendo dua compagni de' nostri che mi facesse la scorta, andai molta via e non trovava niente voto, ma tutti gli luoghi dove aveva a passare la processione erano presi e erano piene le vie, piazze, finestre e tetti e mura e vedevasi tanta nobilita di vestire e d'ornati e maxime di donne, che mi fece via ad pensare del paradiso e della sua letitia e pensava che molto meglio saranno ornate l'anime beate. Alla perfine perven ni in sulla piazza de' Signori, dove trovai uno homo nobile il quale mi prese per mano e menommi in una casa donde veder poteva ogni cosa, e quivi mi stetti aspettando. Contemplava prima la magestà di

questa signoria, che con apparato superbo su in alto sedeva, di poi tutto il popolo che copriva tutta la piazza e così le tetta e mura. Di poi fu' stato alquanto, ecco la processione comincia a passare. La prima cosa furono tre spedali ch'ognuno aveva la sua croce e stendardo: e l'uno fu San Gallo e l'altro la Scala e l'altro gli Innocenti. Prima andava la croce, di poi molte some di fanciulli piccolini in ceste grandi coperte di sopra con fiori e tutti avevano le grilande in capo. Ognuno di questi spedali aveva molte some e drieto a coppia a coppia andavano tutte le balie e era cosa devota e piatosa. Drieto seguitava gli frati di ciascun spedale con gli loro rettori e sacerdoti e reliquie e altri ornamenti. Di poi molti romiti e compagnie con loro humili croci e ornamenti; di poi Ingesuati e terzo ordine di Sancto Francesco in grandissimo numero con begli paramenti e altre reliquie. Di poi Sancto Domenico e' Servi e' Carmelite con loro ornamenti molto begli e con assai frati. Di poi Sancto Augustino similmente. Di poi gli Umiliati co quagli era uno mirabile edifitio alto braccia vinti di grande ornamento, pieno di fanciulli vivi che parevano angeletti con l'ali e che cantavano e sonavano gigh'e ciembali e volgevasi intorno come ballassero; e essendo tanto alti maravigliavami come non temevano. Di sopra questo edifitio era la testa di Sancto Rossore con molto ornato. Questo edifitio era portato da sesanta huomini o più, tanto era grande e bello. Quando giunse dinanzi al palazzo si fermò e quivi cantorono e sonorono. Di poi altre regole diverse con loro paramenti e ornamenti. Di poi l'ordine di Camaldoli con loro stendardo, con reliquie e paramenti e avevano uno edifitio mirabile che era portato da huomini settanta o più. E questo edifitio era altissimo, dove erano molti angeletti che cantavano e sonavano e ballavano, sopra' quali era una Annuntiata viva e l'angelo: e era tanto bella e sì ben vestita che pareva essa, e l'angelo similmente era vivo co l'ali. E quando fu dinanzi al palazzo si fermoe, ma inanzi a questo edifitio andava David propheta a

cavallo con molti propheti e scudieri ornati e aveano gente contrafatta di nuova fiorgia e spiritelli vivi, e oltra questo inanzi a questi propheti andava un basilisco grandissimo e terribile ch'avea forma di gallo, ma avea la coda grandissima come serpente. Tutte queste cose precedevano l'edifitio. Quando fu dinanzi alla signoria si ssi posò; l'angelo e la donna erano in su dua rami di viuole grandissimi. L'angelo si ssi inginocchiò e disse «ave Maria» e tutto come seguita il Vangelo; e la donna rispondeva e faceva tutti que' gesti «et quomodo fiet etc.». Alla fine disse «ecce ancilla domini» e di subito una colomba viva uscì di sopra e venne sopra lei. Questa cosa fu tanto devota che extorse lagrime dagli occhi e fece me lagrimare. Di poi venne monaci neri e tutto il chericato e fra llaltre cose venne uno edifitio grandissimo dove era il sepolcro e huomini armati che guardavano. Di subito venne uno gran de scoppio e 'l coperchio andò a terra e Cristo uscì fuori con la bandiera. Quivi apparieno dua angeli come si dice nel Vangelo, e sedevano in sul sepolcro e Cristo andava di subito al Limbo ch'era in su un altro edifitio donde usciva fuoco e quivi v'erano molti demoni e non volevano aprire. Cristo levò via le porti e que' demoni fuggivano; e trasse fuore Adamo e Eva e molti barbassori antichi e con molti angeli andava al Paradiso. Et queste cose si fece con tanto ordine che pareva cosa stupenda. Di poi venne un altro edifitio del Giudicio e stava Cristo in aria e di sotto erano molti sepolcri. Di subito che sonò la tromba di ttutti uscirono fuore molta gente e così faceva tutte quelle parole e atti che si scrivano, e fu cosa da piangiere, ben che facesse ridare la brigata perché v'erano alcuni che non volevano intrare in Inferno e quivi fu grande battaglia. Di poi andavano gli giusti in Paradiso e San Piero apriva. Drieto venne tre re a cavallo molto ornati con gran gente, e con le reine molto ornate e avevano nuove forgie, e drieto loro venne uno edifitio che v'erano su tre re morti e uno romito che stava in una cella; e que' morti

parlarono ad vivi e convertironsi e fu cosa bella. Di tutte queste cose io n'ebbi molta consolatione e se non l'avesse veduto non l'arei immaginato che paiano cose incredibili. Grande moltitudine diroti quante e belle, e paramenti. Grande popolo e molto ornato. Tutte queste cose si possono trarre al senso spirituale.»

8) Palmieri, *Historia florentina (1429-1474)*, cit., pp. 172-174.

«Per san Giovanni 1454 si mutò forma di festa, la quale era usata a farsi a dì 22 la monstra; a dì 23 la mattina la processione di compagnie, frati, preti e edifici; la sera l'offerte, e el dì el palio. E riordinarsi in questo modo cioè: che a dì 21 si facesse la mostra. A dì 22 la mattina la processione di tutti gli edifici, e quali detto anno furono e andorono come apresso dirò:

1. El principio mosse la Croce di Santa Maria del Fiore con tutti loro cherici fanciulli, e drieto a loro sei cantori.
2. Le compagnie di Iacopo cimatore e Nofri calzaiuolo con circa 30 fanciulli vestiti di bianco e agnoletti.
3. L'edificio di san Michele Agnolo, al quale soprastava Iddio padre in una nugola, e in piazza, al dirimpetto a' Signori, feceno rapresentatione della battaglia angelica, quando Lucifero fu co' sua agnoli maladetti cacciato di cielo.
4. Le compagnie di ser Antonio e Piero di Mariano con circa a 30 fanciulli vestiti di bianco e agnoletti.
5. L'edificio d'Adamo, che in piazza fe' rapresentatione di quando Iddio creò Adamo e poi Eva, fe' loro el comandamento, e la loro disubidienza in fino a cacciargli di paradiso, colla tentazione prima del serpente e altre appartenenze.
6. Un Moysè a cavallo con assa' cavalleria de' principali del popolo d'Isdrael e altri.

7. L'edificio di Moisè, el quale in piazza fe' la rappresentatione di quando Iddio li diè la legge.

8. Più profeti et sibille con Hermes Trimegisto et altri profetezatori della incarnatione di Cristo.

9. L'edificio della Nuntiata, che fe' la sua rappresentatione.

10. Ottaviano imperadore con molta cavalleria e colla Sibilla, per fare rappresentatione quando la Sibilla gli predisse dovea nascere Xristo e monstrògli la Vergine in aria con Xristo in braccio.

11. Templum pacis coll'edificio della natività per fare la sua rappresentatione.

Sopravento di pazo.

E avvenne che, essendo l'edificio inanzi a' Signori e scavalcato Ottaviano e salito in su l'edificio sotto overo nel tempio, per cominciare la sua rappresentatione, sopragiunse un Tedesco pazo, che avea solo indosso una camicia molle, e a piè dell'edificio domandò: Dov'è 'l Re di Raona? Fu chi rispose: Vedilo quivi, e mostrogli Ottaviano. Lui sali in su l'edificio, molti credeano fusse di quegli avea a intervenire alla fe-sta, e però non fu impedito. Lui prima prese l'idolo era in detto tempio e scagliollo in piazza, e rivolto a Ottaviano, ch'era vestito d'un velluto pagonazzo broccato d'oro, richissimo vestire, el prese e fello capo. levare sopra 'l popolo in piazza, poi s'appicò sopra una colonna del tempio per salire e certi fanciulli soprastavano detto tempio in forma d'agnoletti, e, qui sendo, sopragiunsono circustanti con maze aveano in mano e percotendolo gravissimamente con difficoltà lo volsono a terra, donde rittosi e ingegnandosi risalire, percosso da molte mazate di sotto e di sopra fu vinto.

12. Un magnifico et trionfale tempio per edificio de' Magi, nel quale si copria un altro tempio ottangolare ornato di sette virtù intorno, et da

oriente la Vergine con Xristo nato, e Erode intorno a detto tempio fe' sua rappresentazione.

13. Tre magi con cavalleria di più di 200 cavalli ornati di molte magnificenzie, et vennono a offerere a Xristo nato. Intralasciossi la passione et sepultura, perché non parve si convenisse a festa, e seguì:

14. Una cavalleria de' cavalieri di Pilato ordinati a guardia del Sepolcro.

15. L'edificio della sepoltura onde risuscitò Xristo.

16. L'edificio del Linbo, onde trasse e Padri sancti.

17. L'edificio del Paradiso, dove misse dicti Santi Padri.

18. Gli Apostoli e le Marie, che furono presenti all'Asuntione.

19. L'edificio dell'Asuntione di Xristo, cioè come quando salì in cielo.

20. Cavalleria di re, re, [sic] e reine, e damigelle e ninfe con cani e altre appartenenze al Vivo e Morto.

21. L'edificio del Vivo e Morto.

22. L'edificio del Giudicio, con barella de' Sepolcri e Paradiso e Inferno, e sua rapresentationi, come per fede si crede sarà in fine de' secoli. Tutti sopra detti edifici fero no sua rapresentationi in piazza inanzi a' Signori e durorono infino alle sedici hore. La sera di detti di 22 andorono a offerere tutti gli ufici della città che in palagio si diputòno, et furono ufici quarantadue, numero di cittadini ducentottantotto. E dopo loro e sei della mercatantia co' loro capitadini.

A dì 23 la mattina la processione di tutte le compagnie de' fanciulli, di disciplina, e poi regole di frati e preti con loro stendardi e barelle di reliquie et con grandissima copia di paramenti, ricchi più che altra volta si ricordi. La sera, l'offerta della Signoria, et poi XVJ gonfaloni con le compagnie, al modo usato.

A dì 24 la mattina le offerte usate, cioè prima la Parte, e fu questo anno molto copiosa di cittadini, più che 730. 2. E palii. 3. E ceri grandi di

legname. 4. E ceri di cera accesi. 5 La zecca. 6. E prigionieri. 7. E corsieri. E dietro a queglii, el palio di san Giovanni e di sancto Lo. E ultimi i nostri Signori.

La sera si corse el palio di ricco broccato al modo usato.»

9) ASF, Consigli Maggiori, Provvisioni, Registri, 97; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 145.

1° dicembre 1408. Viene stabilito che i Sei di Mercanzia e i consoli delle corporazioni delle arti e mestieri dovranno obbligatoriamente fare delle offerte di candele presso la chiesa di San Marco nel giorno dell'Epifania.

«Secundo provisionem... que talis est, videlicet: Sanctorum devotissime venerantes, et eorum basilicis in signum intendentes; magnifici domini domini priores et vexillifer Florentie ... pro utilitate communis eiusdem et omnj magis et melius potuerunt; providerunt...: Quod decetero bet infrascriptis duobus diebus et ad infrascriptas duas et universitatis mercatorum civitatis Florentie et cum notariorum dicte civitatis et consules tam dicte artis civitatis ... possint, teneantur et debeant ire simul ad offerendum de cera ut in similibus observatur; et sic possit et debeat his etiam nota fieri debeat in domo dicte universitatis Ecclesia sancti Marci de Florentia, et ad eam fiat bratur die sexto januarii quolibet anno; et incipiat futuris pro propria.... »

10) Fra Domenico da Corella, *Theotocon*, IV, in *Deliciae eruditorum*, Firenze, ed. G. Lami, xii, 1742, p. 105.

Descrizione del simulacro della mangiatoia conservato nella chiesa di San Marco.

«Cetera praesepis simulacra videntur amoeni Clarius in dextro praeradiare situ. Qua ratione trium celebrari festa Magorum Hactenus hac ipsa semper in aede solent.»

11) ASF, Consigli Maggiori, Provvisioni, Registri, 106, fols. 327v-328v; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 145.

25 febbraio 1417. Viene approvata una provvigione a favore della Compagnia dei Magi per l'organizzazione della festa.

«Secundo provisionem... que talis est, videlicet: Supplicationem humiliter factam pro parte societatis que vulgo dicitur la compagnia de' Magi que in ecclesia sancti Marci de Florentia congregatur, continentem: Quod, prout omnibus notum est, oblationem factam domino Yhesu Christo [per] Magios ab oriente Yerosolimam venientes dicta societas ad honorem Dei et famam civitatis propriis expensis, fere quolibet triennio fingendo, representant cum apparatibus et alijs; in qua re multas quantitates ipsa societas cogitur pro magnificentia representationis huiusmodi erogare, et quod ipsa non posset absque aliquo publico auxilio hoc laudabile opus de tempore in tempus manutenere. Et tandem concludentes de aliquo subsidio provideri... et ob id intendentes ad ea que dictum effectum conferant sine rei publice iactura vel damno... (magnifici et potentes domini domini, etc., providerunt): Quod omnes et singuli Judei sive Hebrei qui deinceps solvent aliquam quantitatem communi Florentie aut camerarij [sic] Montis dicti communis pro ipso communi recipienti pro eo quod exercitium fenoris seu usure aut mutui facere possint in aliquo loco communis Florentie supposito aut in quo preheminentiam vel custodiam haberet, teneantur et debeant ultra taxationem quam solvere debiebunt communi Florentie, solvere et dare tempore huiusmodi solutionis eidem camerario Montis pro dicta societate recipienti denarios quatuor pro libra

quantitatis ipsius taxationis, quam principaliter dicto camerario seu communi Florentie solvere tenebuntur.... Item quod dictus camerarius Montis teneatur et debeat de omni eo quod ad suas manus presentis provisionis vigore pervenerit, tenere computum separatum, et per se tam introitus quam exitus, et de mense januarii in quo festum representationis predictae per dictam fieri parabitur, dare et solvere dicte societati vel eorum camerario seu sindico ... ad hoc precipue ut ipsa societas possit, ut convenit, ipsum festum magnifice celebrare, principaliter ad Dei sanctissimeque Trinitatis eius honorem et gloriam, et demum ad famam civitatis et civium omnium consolationem.»

12) BNCF, II, IV, 128, fols. 37v-38r; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 145.

Datazione incerta: 1466-68. Lettera indirizzata alla compagnia di San Bartolomeo dalla compagnia dei Magi.

«Guaspar, Baldassar et Melchior, etc. Per la grazia dello altjssimo Idjo nelle partj d'orjente a' lealj prjncjpatj, diputatj, etc. A' djvotjssimj etjnlustrj prjncjppj, ghovernatorj et protettorj della excellentjssima unjversjta dedichata al santo collegjo che sotto il glorjoso nome dello apostolo Bartolomeo nelle partj jtaljche nella splendjda cjpta dj Firenze sj conducje. Salutej in Christj. In tra lie vjgjlje delle humane chonvenzione sj dee princjpalmente attendere a chonducjerej giornj, chorrentj piui velocj che saetta, sotto virtuose jnsegne, esercjtandosj sempre jn attj laudabjllj et opere famose; et cosj la memorja sj fa eterna et jnmortale, della qual chosa niuna & più beata et che magjormente da' mortalj sj debba avere in desjderjo. Et perche agl' orechj delle nostre maesta e jntonato che lie Vostre Eccellenzie 'anno preso et continuamente seghujtano djrjtto chamjno per aggjugnere a questa alteza, sottometendosj a jntollerabjllj

sollecitudini et spese abundantissime, et che le Vostre Magnanimità, per dare certezza del chorso Vostro chon la speranza, maestra delle cose, 'anno ordinato di prossimo nuova festa et trunfo jnnanzi a tuttj glj altrj memorabile. Pertanto significhiamo alle Vostre Signorje Inlustre che, apresso a' tronj delle nostre domjnationj, l'opere Vostre sono accjette et sopra modo graziose, et che jn noj e generata somma benjvolenzia verso le nostre [sic] clemenzie, le qualj 'anno a partorjre per l'avenjre graziosj effettj verso le Vostre Clarjtà. Sarebbe suto gratjssimo personalmente poterj presentare a tanta solenjtà, ma perche noj cj trovjamo ochupatj a trasformare i nostrj regnj et maximamente Egjptto, Ethiopja e Nubja, Arabja, Sabea, Jndja, Madja e ll'una e ll'altra, e 'rmenja per tanto è jmpossjble assentarj. Onde noj mandjamo Saba malto [sic] fante propio a portatore delle presentj a fare schusa della nostra jmposjbjlta et a notjficjare chol presentare queste le nostre jncomperablj jntenzionj alle Vostre Magnjficjentjssime Signorje. MandarenVj prestamente solenne jnbascjata, dalla quale comprenderete più jnteramente jl nostro fervore, e allora jntenderete cose d'jnfinjta chonsolazione. Profferjancj alle Vostre Signorje Excellentjssime, alle qualj sjgnjficjiamo che a fare tutte le cose che ne' chospettj Vostrj fossero graziose, potrebono ma[n]chare, ma non la buona volontai. Data nelle partj orjentalj apresso alle regjonj chon le partj d'equjnozio chonfinantj, anno da' jnnundazionj dell' aque cjnque mjla cjento djecj.»

13) ASF, Diplomatico, San Marco di Firenze, 19 settembre 1426; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 145.

19 settembre 1426. Gli Otto di Custodia assolvono la compagnia dei Magi.

«Otto Custodie civitatis Florentie... considerantes quandam commissionem eidem [sic] factam de mense augusti proxime preteriti per tunc dominos priores et vexilliferum iustitie ad examinandum que sotietates tam laudantium quam disciplinatorum que solite sunt congregari in civitate Florentie et seu prope civitatem per tria miliaria, quando contingat congregari attendant circa aliqua negotia communis, et que circa divina et operas et alia facere, in dicta commissione contenta; et habita informatione de modis et honestate dicte sotietatis hominum, que vocatur la compagnia de' Magi, que solita est congregari in ecclesia sancti Marci... declaraverunt dictam sotietatem et homines dicte sotietatis fuisse et esse boni et homines bone conditionis, vite et fame, et de qua qualitate opera et exercitia dicte sotietatis, et homines dicte sotietatis fuisse et esse boni, et circa divina vacare et vacasse et non circa aliqua mundana et materialia negotia rei publice Florentie...»

14) ASF, Signori e Collegi, Deliberazioni del Gennajo e Febrajo 1427; cfr. C. Fabriczy, *Michelozzo di Bartolommeo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, p. 93.

7 gennaio 1428. Viene ripristinata la festa dei Magi.

«Memorie revocando representationem ceremoniarum oblationis trium Regum Magorum qui in Civitate florentie fieri consuevit in solempni die Epiphantie Dni Nri Jesu Christi apud Ecclesiam S. Marci de flor.ia per quamplures cives civitatis que dicebantur esse de quadam speciali Sotietate in d.a Eccl.a congregari solita, que non parvam magnificentiam diete Civitatis demonstrabat, Et ad vertentes quod iam pluribus annis elapsis dicta representado et solempnitas desinit fieri, ex eo quia ut dicitur cives homines et persone diete Societatis non vocantur amplius more solito in dieta seu apud dietam eccl.iam; cupientesque quod ea que pro

magnificentia Pop.li fiorentini fieri confueverunt negligentia ci vitati non deficiat, Et ad hoc volentes remedium aliquod adhibere ecc.

Ordinano pertanto che si vadia in d.a Chiesa di S. Marco e si faccia ogni anno la d.a Rapresentazione.»

15) ASF, Mediceo avanti il Principato, xx, fol. 645; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 145.

8 aprile 1467. Lettera di Gentile de Becchi a Lorenzo se' Medici.

«Inanzi che tu scrivessi al Martello havevo ordinata una bolla inductiva a frequentare la compagnia de' Magj. Et quella recherò mecho, perché l'altre chose che tu domandj hanno bisogno dj una commessione, chome da Filippo [Martelli] intenderaj. La gratia si e questa: che benché Dio sia clementissimo per se medesimo verso chj si congrega nel suo nome, nientedimeno e sua vicarij in questo mondo, per imitare il loro Signore et invitare qualunque al divino culto, concedono qualunque tornata ordinaria a e con- gregantisi nella compagnia de' Magi per tua intercessione dj cento de indulgentia, etc. Bolla voluta piutosto dal collegio de' cardinalj che dal papa, perch6 facendo loro il papa, 6 verisimile che tuttj insieme possino piti che luj, pio che lo eleghono et dispongono al loro piacimento. Pub ciascheduno cardinale concedere cento dj de indulgentia il mese. Et chosì, dando ciascheduno cardinale e sua cento xij [volte], vi santificano per tutto l'anno; che maj si trasse gratia simile a questa, che tuttj in eadem bulla spendessono l'intera loro moneta! Sichè, recando si eccellente bolla con tantj suggellj et donj spiritualj, te aviserej quello mi paresse conveniente d'ombrella o processione nel riceverla, se non cht essendomj nota la diligentia del maestro delle cerimonie, nostro padre Pierfrancesco. Starò contento solo all' aviso che ve apparichiate [a ric]evere degnamente

tanta gratia et disporre a volere conseguire qualunque martedj cento dj dj perdono per uno oltre a' consuetj meritj....»

16) Ricc., 2204, fol. 216v; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 156.

30 aprile 1485. Filippo Carducci predica un sermone.

«L'anticha consuetudine di questo sancto giorno et venerando luogo, honorandi padri et dilectj fratelli, e conmuovere chon chiare ragioni et calde parole tutte le mentj degli auditorj alla penitentia de' peccatj, sopra tutte l'altre opere necessaria in questa vita al' huomo. Essendo adunque tale ufficio da' mia maggiori ad me connesso, non debbo in alchuno modo dalla executione di questo ritrarmi; et se debbo tale acto virtuosamente exeguire, debbo soprattutto volontariamente operarlo»

17) Ricc. 2204, fol. 173; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 154.

Sermone di Cristoforo Landi.

«Et questo luogo, el quale e stato da voi costituito per diporre e fasti del secolo et farvi e cuori contriti et humiliati, et finalmente questo sacramento, el quale chi ci 'a dato l'altre cose ci dette perch' fussi al tutto unico exemplo d'humilta; ci conforta et c'exorta, ci comanda et costringe non solo ad humiliare ma a fare prigionere le nostre menti in forma che, posto da parte ogni inquisitione, la quale per sylogistici argomenti cerca la dimostrazione et scientia della cosa, alla sola fede con sincera et ardente carità ci sottomettiamo.»

18) ASF, Sign, e Coll., Deliberazioni del 1493 e 1494, f. 96 a c. 99.v; cfr. Fabriczy, *Michelozzo di Bartolommeo*, cit., p. 94.

«Deliberaverunt quod locus societatis de magj restituatur fratribus sanctj marcj de florentia prout antiquitus erat et quod de bonis mobilibus dicte societatis fiat inventarium et per eosdem fratres retineantur dicta bona ad instantiam dictorum dominorum, non obstantibus ecc.»

19) ASF, Signori e Collegi, Deliberazioni, ordinaria autorità 97, fol. 104V; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 152.

«Item dicti dominj [...] attendentes qualiter die primo mensis decembris 1494 per tunc dominos Florentinos fuit declaratum locum societatis de Magis de Florentia fuisse et esse capituli et conventus fratrum sancti Marci de Florentia, et eisdem dictum locum restituerunt, etc.; et qualiter de bonis mobilibus dicte societatis fieret inventarium et penes dictos fratres starent ad instantiam Dominationis, etc.; et attendentes qualiter postea die iija mensis junii [julii] 1495 per tunc dominos Florentinos fuit deliberatum et preceptum Carulo Bernardi de Oricellarijs, olim camerario dicte societatis, quod daret et solveret omnes pecunias quas habet in manibus de dicta societate omnibus creditoribus legitimis dicte societatis ad libram et soldum licite, etc.; et... deliberaverunt et deliberando licentiaverunt, etc., dicta bona mobilia in manibus dictorum fratrum ad petitionem creditorum et eorum qui habent in dictis bonis meliora jura etc.»

20) R. Ubaldini, *La Cronaca del convento di San Marco*, 1505-1509; cfr. R. Morçay, *La cronaca del convento fiorentino di San Marco*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 71.1, 1913, pp. 14-15 e 29.

«Notandum insuper est quod secundum claustrum, quod locutorium dicitur, est circumdatum ex parte duorum la terum cum dimidio paene tertii, id est ex parte orti, viae et ecclesiae, tribus societatibus seu fraternitatibus saecularium quae omnes in via habent introitum; et ratio

quare dietus locus concessus est per Cosmam de Medicis absque tarnen obligatione seu confectione alicujus instrumenti est communis duabus societatibus, Magorum, quae prius intus erat ubi nunc est capitulum, et societati textentium pannos séricos, quae prius erat ubi nunc est cimiterium. Nam dictae sotietates sumptibus et expensis civium suorum con- struxerant prius oportunas habitationes in supradictis locis; et ideo Cosmas praedictus sotietati Magorum fabricavit locum qui [...] inter ecclesiam ex parte retro et claustum, et eidem sotietati introitum fecit inter duo ostia ecclesiae quae respiciunt viam lateralem»

«Anno eodem, de mense octobris, praedictus magnificus Cosmas hominibus societatis textorum praedictis partem campi qui est ex latere ecclesiae nostrae, quem emerat, pro quibusdam domibus construendis a capitulo sancti Laurentii de Florentia, tradidit ut ibi ipsorum societatem construerent ac liberum fratribus et conventui locum prioris societatis, de qua supra mentio habita est, dimitterent. Et ita praedicti homines acceptarunt et statim inceperunt in dicto loco fodere ad fundamenta iacienda et fabricas erigendas, et deduxerunt ad evidentem altitudinem, eodem scilicet anno: sed ab inceptis destiterunt ad tempus, fatigati expensis. Quern locum eadem Medicea domus contulit postea Magorum societati praefatae, in quo et illi chorum et capellam aedificavit; qui bus societatis Magorum hominibus ad annos Domini MCCCCLxxxvij, id est usque ad expulsionem Mediceae gentis ex urbe Florentia, continuo mansit.»

21) ASF, Signori e Collegi, Deliberazioni, ordinaria autorità, 75, fol. 38v; cfr. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, cit., p. 147.

27 febbraio 1454. Vengono inasprite le regole da seguire per i membri della confraternita.

Supradicti domini et vexillifer simul [congregati], et servatis servandis, refermaverunt presentes capitaneos societatis Magorum, que congregari solet in ecclesia sancti Marci de Florentia, pro eo tempore quo durabit presens eorum offitium: Cum hoc quod prestare debeantjuramentum de observantia ordinamentorum dicte sotietatis, et massime circa scrupinia celebranda in ipsa sotietate et quacumque alia re pro ipsa sotietate fienda; et quod accopiatore ad presens facti pro scrupinio predicto intelligantur esse et sint revocati ut fiant denuo secundum ordinamenta dicte sotietatis; et quod qui ingressus esset in dictam sotietatem pro exempte ab anno 1450 citra et eius intraturam non solvisset, debeat dictam intraturam solvere et omne aliud secundum ordinamenta dicte sotietatis infra xv dies proxime futuros; qua solutione facta, intelligatur esse de dicta sotietate sine alia deliberatione fienda; et solutione huiusmodi non facta, expediat fieri de ipso tali partitum si novitius esset de dicta sotietate, secundum ordinamenta sotietatis predicte.

22) Estratti sul giardino da Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, cit., edizione Giuntina.

Vol. 4, pp. 601-602:

«Francesco Granacci, adunque, del quale si è di sopra favellato, fu uno di quegli che dal Magnifico Lorenzo de' Medici fu messo a imparare nel suo giardino; onde avvenne che, conoscendo costui ancor fanciullo il valore e la virtù di Michelagnolo, e quanto crescendo fusse per produrre grandissimi frutti, non sapeva mai levarse gli d'attorno; anzi, con sommissione et osservanza incredibile, s'ingegnò sempre di andar secondando quel cervello.»

Vol. 6, p. 9:

«Teneva in quel tempo il magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino

in sulla piazza di S. Marco Bertoldo scultore, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie, che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perché desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopra detto Bertoldo, che era discepolo di Donato. [...] Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura et alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola; e per questo chiese a Domenico Ghirlandai, che se in bottega sua avesse de' suoi giovani che inclinati fussero a ciò, l'inviasse al giardino, dove egli desiderava di essercitargli e creargli in una maniera che onorasse sé e lui e la città sua.»

Vol. 4, p. 125 e 126:

«Favorì dunque il Magnifico Lorenzo sempre i belli ingegni, ma particolarmente i nobili che avevano a queste arti inclinazione; onde non è gran fatto che di quella scuola uscissero alcuni che hanno fatto stupire il mondo; e, che è più, non solo dava provizione da poter vivere e vestire a coloro che, essendo poveri, non arebbono potuto esercitare lo studio del disegno, ma ancora donativi straordinarii a chi meglio degl'altri si fusse in alcuna cosa adoperato; onde, gareggiando fra loro i giovani studiosi delle nostre arti, ne divennero, come si dirà, eccellentissimi. Era allora custode e capo di detti giovani Bertoldo, scultore fiorentino, vecchio e pratico maestro, e stato già discepolo di Donato; onde insegnava loro e parimente aveva cura alle cose del giardino et a molti disegni, cartoni e modelli di mano di Donato, Pippo, Masaccio, Paulo Ucello, fra' Giovanni, fra' Filippo e d'altri maestri paesani e forestieri. E nel vero queste arti non si possono imparare se non con lungo studio fatto in ritrarre e sforzarsi

d'imitare le cose buone. E chi non ha di sì fatte commodità, se bene è dalla natura aiutato, non si può condurre, se non tardi, a perfezzione.»

«Fra gl'altri che studiarono l'arti del disegno in questo giardino riuscirono tutti questi eccellentissimi: Michelagnolo di Lodovico Bonarroti, Giovan Francesco Rustici, Torrigiano Torrigiani, Francesco Granacci, Niccolò di Domenico Soggi, Lorenzo di Credi e Giuliano Bugiardini. E de' forestieri: Baccio da Monte Lupo, Andrea Contucci dal Monte San Sovino et altri de' quali si farà memoria al luogo loro.»

23) Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta Ascanio Condivi suo discepolo*, cit, p. 7.

«avvenne che un giorno fu dal Granacci menato al giardin de Medici a S. Marco, il qual giardino il Magnifico Lorenzo, padre di Papa Leone, uomo in tutte l'eccellenze singulare, avea di varie statue antiche e di figure ornato. Queste vedendo Michelagnolo, e gustata la bellezza dell'opere, non più dipoi alla bottega di Domenico, non altrove andava, ma qui tutto il giorno, come in miglior scuola di tal facultà si stava, sempre facendo qualche cosa.»

«E facendo il Magnifico Lorenzo in quel luogo allora lavorare i marmi, o vogliam dir concii, per ornar quella nobilissima Libreria, ch'egli e i suoi maggiori raccolta di tutto il mondo aveano»

24) ASF, Not. antecos., V 356 (Lorenzo Violi, 1500-1503), fols. 158r-161r; cfr. Borgo, Sievers, *The Medici Gardens at San Marco*, cit., p. 254. 14 novembre 1503. Accordo fra Girolamo Rossi e San Marco riguardo la disputa sul terreno di fianco alla chiesa.

«Laudum inter fratres S. Marci et Ieronimum de Rossis. Item postea etc. In Dei nomine amen. Nos Dominicus ser Pauli de Benivienis, Florentinus,

in sacra theologia professor et canonicus Sancti Laurentii de Florentia, et Franciscus Cesaris Dominici Tani de Petrucci de Florentia, ambo clerici Florentini et in hac parte arbitri, arbitratores et amicabiles compositores electi et deputati ex compromis saria conventionem a fratre Roberto de Gagliano, ordinis predicatorum Sancti Dominici de Observantia, sindico et procuratore fratrum et conventus Sancti Marci de Florentia dicti ordinis Sancti Dominici, ex una; et a Hieronymo Iohannis de Rossis de Pistorio, compromittente suo nomine proprio et ut procurator et procuratorio nomine domini Iohannis domini Iacobi de Rubeis de Pistorio et quolibet dictorum nominum simul et de per se, ex parte alia, prout de compromisso in nos facto constare vidimus manu ser Laurentii Iacobi de Violis infrascripta sub die VIII presentis mensis Novembris. Viso igitur dicto compromisso et auctoritate, potestate et balia, nobis a dictis partibus attributa et concessa, et auditis dictis partibus et qualibet earum, et quicquid dicte partes et quilibet earum coram nobis dicere et allegare voluerunt. Et volentes earum lites et differentias in pace componere, viam arbitratoriam eligentes et ad cautelam pro tribunali [in] infrascripto loco sedentes, quem nobis pro idoneo ad infrascripta elegimus et deputavimus et deputamus. Iesu Christi eiusque matris Virginis gloriose et beati Dominici, cuius causam ad presens agimus, nominibus invocatis, et omni meliora moda quo possumus, inter partes predictas laudando, arbitrando et arbitramentando dicimus, sententiamus, pronuntiamus et declaramus in hunc modum et formam, videlicet. In primis, cum inveniamus et nobis constet sub die XV mensis aprilis 1496 seu alio veriori tempore, dum per officiales rebellium et syndacos heredum Laurentii Pieri Cosme de Medicis de Florentia constitutos secundum ordinamenta Comunis Florentie subastarentur bona dictorum heredum, fuisse factam quondam oblationem per Lucham Fruosini de Panzano, senalem Florentinum, qui

dicta die se obtulit in emptorem pro se et nominandis ab eo, bonorum infrascriptorum, videlicet unius orti sive viridarii positi in civitate Florentie et e contra ecclesiam Sancti Marci de Florentia, videlicet e contra portam fianchi dicte ecclesie. Cui orto a primo via, a 2° bona artis magistrorum, a 3° bona societatis textorum, a 4° bona abbacie Fesularum, a Vo hospitalis de portatoribus, a VI° ecclesie Sancti Petri del Murrone, a VII° societatis Sancti Iohannis Scalzi de Florentia, infra predictos confines vel alios veriores, pro pretio florenorum 325 auri largorum in auro, nitidorum ab omni expensa. Et cum inveniamus et nobis constet sub die XVIII dicti mensis Aprilis anni Domini 1496 fuisse factam nominationem per dictum Lucham de fratribus, capitulo et conventu dicti Sancti Marci de Florentia in emptoribus dictorum bonorum ut supra confinatorum, pro dicto pretio florenorum 325 auri largorum in auro, et ipsum Lucham declarasse emptionem predictam fecisse pro dictis fratribus et ad eorum instantiam et petitionem. Et cum etiam nobis constet sub die quinta mensis Maii dicti annis 1496 fuisse per dictos syndicos et officiales rebellium approbatam dictam oblationem pretii per dictum Lucham et dictam nominationem, nec non fuisse factum instrumentum et cartam venditionis dictis fratribus, capitulo et conventui et seu eorum tunc syndico et procuratori presenti et pro eis recipienti, et dicti officiales se constituisse tenere et possidere pro dictis fratribus et conventu, prout predicta omnia latius constant in publico instrumento et seu instrumentis rogatis manu ser Antonii ser Anastasii de Vespuccis, notarii publici et civis Florentini. Et cum etiam inveniamus et nobis constet dictam venditionem factam ut supra dictis fratribus, capitulo et conventui Sancti Marci fuisse confirmatam per auctoritatem et partitum tunc dominorum Priorum et Vexilliferi Iustitie civitatis Florentie sub die XXIII dicti mensis Aprilis vel alio veriori die. Et cum etiam inveniamus et nobis constet dictum pretium florenorum

325 auri largorum in auro fuisse pro emptione predicta, solutum per dictum Ieronimum Iohannis de Rossis de suis pecuniis, licet sub nomine dictorum fratrum et conventus, prout de solutione predicta apparet per libros dictorum syndicorum et Thommasii de Borghinis, civis Florentini et tunc camerarii dictorum officiarum. Et cum etiam nobis constet dictam quantitatem florenorum 325 fuisse solutam per dictum Ieronimum animo et intentione consequendi et habendi bona predicta, credendo in veritate dicti fratres et dictus Ieronimus quod bona predicta possent in eiusdem Ieronimum transferri per aliam nominationem de eo fiendam per dictos fratres. Et cum etiam nobis constet nominationem predictam fuisse factam de dicto Ieronimo per tunc syndicum et procuratorem generalem dicti conventus sub die 14 mensis Iunii dicti anni 1496. Et attentis et diligenter consideratis omnibus predictis, et attento quod Ieronimus prefatus dictum ortum et bona tenuit et possedit a die dicte facte examinationis de eo usque in presentem diem. Et attento etiam quod ipse Ieronimus pro gabella dicte emptionis et pro melioramentis factis postmodum in orto predicto, in reflectione cuiusdam muri et in aliis rebus pro melioramento dicti orti solvit et expendidit usque in summam florenorum trigintanovem auri largorum in auro, ultra pretium predictum. Et considerata bona fide dicti Ieronimi, qui bona fide possidendo dicta bona tenuit. Et considerata credulitate dictorum fratrum qui hactenus existi maverunt fuisse dicta bona acquisita dicto Ieronimo ex quo ipse solverat de suis propriis pecuniis dictum pretium. Et animadvertentes nos arbitri prefati quod stantibus instrumentis predictis factis ut supra, et maxime dicto instrumento venditionis facte [a] dictis fratribus, capitulo et conventui, dictus ortus et bona predicta numquam de iure fuerunt acquisita dicto Ieronimo, set quod in veritate per nominationem factam de dictis fratribus per dictum Lucham de Panzano et per instrumentum et cartam venditionis

eis factam per dictos syndicos et per pretium predictum solutum sub nomine dictorum fratrum, dominium dictorum bonorum recta via transivit in dictum capitulum et conventum, et ex consequenti in ecclesiam predictam Sancti Marci. Et quod in veritate et de iure dicta bona fuerunt acquisita dicte ecclesie, et dominium eorum in dictam ecclesiam pertransivit et sic in ea permansit et permanet. Et considerantes quod bona ecclesiastica et semel ecclesie acquisita non possunt amplius de iure et secundum canonica sanctiones ab ea alienari nec in alium transferri, non solum per simplicem nominationem set nee etiam per expressam venditionem nisi de Romanis pontificis licentia et auctoritate. Iccirco, predictis et aliis iustis et rationabilibus causis moti et que nos et animum nostrum movere potuerunt et debuerunt, animadvertentes quod nec dicti fratres nec etiam nos possumus bona predicta a dominio dicte ecclesie separare. Et ideo nos volentes veritati locum esse et ea que a iure et a sacris legibus constituta sunt, non violare, hoc nostro presenti laudo, arbitrio et arbitramento, laudamus et declaramus dictum ortum et bona a die dicte emptionis facte per dictos fratres et conventus, dicto conventui et ecclesie predicte fuisse acquisita et ab illa die usque nunc dominium dictorum bonorum semper fuisse et durasse dicte ecclesie, fratrum et conventus, et sic hodie dicta bona spectare et pertinere dictis et ad dictos fratres, capitulum et conventum et ecclesie pleno iure domini et proprietatis, et ideo ipsos fratres fuisse et esse reponendos in actuali et vera possessione dictorum bonorum, et dictam nominationem factam de dicto Ieronimo non tenuisse nec tenere de iure, set illam fuisse et esse et haberi debere pro non facta, et dictum Ieronimum debere relaxare dicta bona dictis fratribus etc. Et e converso, quia bona fides non patitur aliquem locupletari cum aliena iactura nec dicti fratres debere sibi acquirere bona predicta ex pretio et pecunia dicti Ieronimi, quod ipse ut supra solvit de suis propriis denariis:

iccirco hoc nostro presenti laudo, arbitrio et arbitramento condempnamus dictos fratres capitulum et conventum ad dandum et restituendum et cum effectu solvendum dicto Ieronimo infra dictos octo dies proxime futuros ab hodie dictam quantitatem florenorum 325 auri largorum in auro pro pretio predictae emptionis, et florenos 39 pro gabella et melioramentis predictis, et sic in totum florenos 364 auri largos etc. Item cum inveniamus et nobis constet iam de anno 1502 et sub die 3 mensis Mai dicti anni seu alio veriori tempore, dictum Ieronimum inter alia bona donasse dictum ortum et bona predicta, et seu iura que habebat in dicto orto et seu contra dictos fratres et officiales predictos et contra dictos suos auctores quomodolibet competentes, prefato Iohanni Iacobi de Rossis, suo nepoti, prout predicta plenius constant sic vel aliter in effectu predicto, in publico instrumento rogato per Ser Antonium Iohannis Antonii del Grasso, notarium Florentinum, sub dicto tempore. Et cum inveniamus et nobis constet dictum Ieronimum per prius et de anno 1501 secundum curiam Romanam, et sub die 2 Ianuarii vel alio tempore veriori fuisse factum procuratorem a dicto Iohanne suo nepote inter cetera ad donandum et quocumque alio tytulo in alium transferendum omnia bona dicti Iohannis, tunc presentia et postea futura, et etiam ad comprimendum nomine dicti Iohannis sui nepotis, et ad promittendum observantiam cuiuscumque laudi, prout de dicta procura et mandato constat publicum instrumentum manu ser Francisci de Stiattensibus de Florentia, notarium publicum, sub dicto vel alio veriori tempore. Et cum inveniamus et nobis constet dictum Ieronimum non solum suo nomine, sed etiam procuratorio nomine dicto Iohannis, fecisse in nos compromissum: iccirco, iustis et rationalibus caussis [sic] moti et que nos merito movere potuerunt, hoc nostro presenti laudo, arbitrio et arbitramento, dictam donationem dicti orti et iurium predictorum annullamus et revocamus, et condempnamus dictum

Ieronimum procuratorem predictum, dicto no mine, et dictum Iohannem eius principalem, ad non molestandum nec inquietandum ullo unquam tempore dicta bona nec dictos fratres, capitulum et conventum etc. Et predicta etc. mandamus etc. a dictis partibus et qualibet earum dictis modis et nominibus observan etc., sub pena et ad penam in compromisso in nos facto contenta. Et ita dicimus etc. omni meliori modo etc. Latum etc. sub anno Domini nostri Iusu [sic] Christi ab eius salutifera incarnatione 1503, et sub die quartade eima mensis novembris dicti anni, indictione septima, per dictos suprascriptos arbitros etc. sedentes ad cautelam pro tribunali in camera tertia infirmarie conventus Sancti Marci de Florentia, cui conventui et ecclesie undique vie, presente dicto fratre Roberto de Gagliano, syndico et procuratore substituto predicto, et presente dicto Ieronimo Iohannis de Rossis, eius nomine proprio et ut procuratore dicti Iohannis sui nepotis, et quolibet eorum dictis modis et nominibus quibus compromiserunt, audientibus et intelligentibus et ratificantibus dictum supra scriptum laudum et omnia in eo contenta, et promicentibus dictis modis et nominibus per pactum hinc inde, solemnii stipulatione vallatum, observantiam suprascripti laudi et omnium contentorum in eo; et presentibus etiam presbitero Baidassar Christofori de Crespoli sive de Piscia, habitatore Florentie, et Antonio Mathei Antonii Richi de Mucellono [sic], comitatus Florentie, testibus etc.»

25) ASF, Not. antecos. M 89, Ser Giovanni di Francesco Manetti 1485-98, fol. 251r; cfr. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, cit., p. 76. Vendita del giardino delle sculture a Giovanni Bentivoglio.

«Pateat evidenter qualiter Spectabiles et dignissimi viri et officiales et sindici super rebus Pieri de Medicis et Redis Laurentii de Medicis [...]

Vendiderunt Illustrissimo ac magnifico domino Iohanni magnifici domini Michae lis [sic] de Bentivoliis de Bononia [...] Unum giardinum cum lodia camera sala terrena vel aliis suis habituris positum super plateam Sancti Marci a primo via a ii.o et iii.o bona societatis de tessitoribus a iiii.o bona congregationis presbiterorum [...] pro pretio ducatorum mille centum triginta sex largorum auri in auro»

26) Biblioteca degli Uffizi, Miscellanea Manoscritte P.I., n 3; cfr. Seymour, C., *The sculpture of Verrocchio*, Londra, Studio Vista, 1971, p. 174.

Inventario delle opere non pagate dai Medici ad Andrea del Verrocchio stilato da Tommaso Francesco Cioni, suo fratello.

«Dj Tommaso Verrocchj

adj 27 dj gennaio 1495

Rede dj Lorenzo de Medicj deon dare per questo lavoro fatto qui appie cioe

1. Per uno davitte e la testa dj ghulia fj -
2. Per lo gnudo rosso fj -
3. Per el bambino dj bronzo chon 3 teste dj bronzo e 4 bocche dj lione dj marmo per a Charegj fj -
4. Per una ighura dj marmo che gietta acqua fj -
5. Per una storia dj rilievo chom piu ighure fj -
6. Per achonciatura dj tutte le teste chotalie che sono sopra a gli uscj del chortile in Firenze fj -

7. Per uno quadro dj legname drentovj la ighura della testa della Lucherezia de Donatj fj -
8. Per lo stendardo per la giostra dj Lorenzo fj -
9. Per una dama dj rilievo ch'è posta in sul elmo fj -
10. Per dipintura duno stendardo ch 1° spiritello per la giostra dj. Giuliano fj -
11. Per la sepoltura dj Chosimo appie del altare magiore in san Lorenzo fj-
12. Per la sepoltura dj Piero e Giovannj de Medicj fj -
13. Per intagliatura dj 80 lettere intagliate in su el serpentino in due tondj in detta sepoltura fj -
14. Per ventj maschere ritratte al naturale fj -
15. Per lo adornamento e aparato del ducha Ghaleazo fj -»

27) *Codice Atlantico*, cit., fol. 1082.

Lettera abbozzata nella quale Leonardo elenca le sue capacità a Ludovico il Moro.

«Avendo, Signor mio Illustrissimo, visto et considerato oramai a sufficienzia le prove di tutti quelli che si reputono maestri et compositori de instrumenti bellici, et che le invenzione et operazione di dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso, mi esorzerò, non derogando a nessuno altro, farmi intender da Vostra Excellentia, aprendo a quelli li secreti miei, et appresso offrendoli ad omni suo piacimento in

tempi opportuni, operare cum effecto circa tutte quelle cose che sub brevità in parte saranno qui di sotto notate:

1. Ho modi de ponti leggerissimi et forti, et atti ad portare facilissimamente, et cum quelli seguire, et alcuna volta fuggire li inimici, et altri securi et inoffensibili da foco et battaglia, facili et commodi da levare et ponere; et modi de arder et disfare quelli de l'inimico.

2. So in la obsidione de una terra toglier via l'acqua de' fossi, et fare infiniti ponti, gatti et scale et altri instrumenti pertinenti ad dicta espedizione.

3. Item, se per altezza de argine, o per fortezza di loco et di sito, non si potesse in la obsidione de una terra usare l'officio de le bombarde, ho modi di ruinare omni rocca o altra fortezza, se già non fusse fondata in su el sasso.

4. Ho ancora modi de bombarde commodissime et facile ad portare, et cum quelle buttare minuti sassi a similitudine quasi di tempesta, et cum el fumo di quella dando grande spavento all' inimico, cum grave suo danno et confusione, etc.

9. Et quando accadesse essere in mare, ho modi de molti instrumenti actissimi da offender et defender, et navili che faranno resistenza al trarre de omni grossissima bombarda et polver et fumi.

5. Item, ho modi, per cave et vie secrete et distorte, facte senza alcuno strepito, per venire ad uno certo et disegnato loco, ancora che bisognasse passare sotto fossi o alcuno fiume.

6. Item, farò carri coperti, securi et inoffensibili, e' quali intrando intra li inimica cum sue artiglierie, non è si grande multitudine di gente d'arme

che non rompessino. Et dietro a questi poteranno sequire fanterie assai, illesi e senza alcuno impedimento.

7. Item, occurrendo di bisogno, farò bombarde, mortari et passavolanti di bellissime et utile forme, fora del comune uso.

8. Dove mancassi la operazione de le bombarde, componderò briccole, mangani, trabucchi et altri instrumenti di mirabile efficacia, et fora de l'usato, et insomma, secondo la varietà de' casi, componderò varie et infinite cose da offender et difendere.

10. In tempo di pace credo satisfare benissimo ad paragone de omni altro in architectura, in composizione di aedifici et pubblici et privati, et in conducer acqua da uno loco ad uno altro acto ad offender et difender.

Item, conducerò in sculptura di marmore, di bronzo et di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare ad paragone de omni altro, et sia chi vole.

Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria imortale et aeterno onore de la felice memoria del Signor vostro patre et de la inclita casa Sforzesca.

Et se alcuna de le sopra dicte cose a alcuno paressino impossibile e infactibile, me offero paratissimo ad farne esperimento in el parco vostro, o in qual loco piacerà a Vostr'Excellentia, ad la quale humilmente quanto piú posso me recomando»

28) ASF, Deliberazioni de' Signori e Collegi del 1477, a 4; cfr. Milanesi, *Documenti inediti risguasdanti Leonardo da Vinci*, cit., p. 227.

1° gennaio 1477. Commissione della Tavola per la Cappella di S. Bernardo nel palazzo della Signoria.

«Non obstante quacumque alia locatione usque in hodiernam diem quomodocumque et qualitercumque et cuicumque facta, locaverunt Leonardo ser Pieri de Vincio, pictori, ad pingendum et de novo fabricandum tabulam altaris capelle Sancti Bernardi dicte Dominationis, site in Palatio populi florentini, cum ornamento, qualitate, modo et forma et pro pretio et aliis, prout et sicut declarabitur per operarios dicti palatii.»

ASF, Deliberazioni de' Signori e Collegi del 1477, a 26; cfr. *ivi*, p. 228.
Affidamento della commissione a Leonardo da Vinci.

«Deliberaverunt quod camerarius Camere Armorum det et solvat Leonardo ser Pieri de Vincio, pictori, pro parte tabule altaris dicte Dominationis de novo fabricande et pingende per dictum Leonardum, fior. xxv largos.»

29) ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprarno. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482, fol. 74; cfr. *ibid*.

Luglio 1481.

«Lionardo di ser Piero da Vinci si à tolto a dipignere una nostra Pala per l'altare maggiore per infine di marzo 1480, la quale debba havere compiuta infra mesi 24 vel al più infra mesi 30; et in caso non l'avessi compiuta, perdessi quello n'avessi fatto, et fussi in nostra libertà di farne la volontà nostra: per la quale de' havere un terzo de una possessione in Valdelsa che fu di Simone padre di frate Francesco, la quale lasciò con questo incarico. Con questo, che habimo termine, poi l'arà compiuta, tre anni, se noi la volessimo tòrre in noi per fiorini 300 di sugello: et in questo predefecto tempo non ne possa fare alcuno contracto. Et lui debba mettere di suo i

colori, l'oro et ogni altra spesa n'occorressi. Et più debba pagare di suo tutto quello si spenderà per fare la dota di fior. 150 di sugello in sul Monte a la figliuola di Salvestro di Giovanni - fior. 300. Ànne havuto fior. ventotto larghi a fare noi la sopradecta dota, perchè lui disse non havere il modo di farla, et il tempo passava, et a noi ne veniva preiudicio fior. 28 larghi. Et più de' dare per colori tolti per lui dalli Iniesuati, che montò fior. uno et mezzo larghi; L. quattro, sol. 2, den. 4.»

30) Lascito testamentario di Simone ai monaci di San Donato a Scopeto.

ASF, Rogiti di ser Simone di Poggino Poggini, dal 1475 al 1479, c. 306-308; cfr. G. Poggi, *Note su Filippino Lippi: la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, «Rivista d'arte», 7, 3-4, 1910, pp. 96-98.

«Donatio inter vivos facta per Simonem Antonii Pieri Basterium monasterio s. Donati de Scopeto et quibusdam aliis cum certis pactis et cum reservatione usufructus durante eius vita.

In dei nomine amen, anno domini ab ipsius salutifera incarnatione 1479 indictione 12 die vero 25 mensis Augusti. Actum Florentie in populo sancti Simonis de Florentia, presentibus magistro Antonio Pieri Rosati medico populi s. Prancatii, ser Bernardo Lippi Pieri de Brandis cive et notario florentino, Johanne alterius Johannis alias Johanne florentino dicti populi sancti Simonis de Florentia et Antonio Pauli Antonii tinctore dicti populi sancti Simonis de Florentia et fratre Bernardino Juliani de Gerinis fratre in monasterio sancti Donati de Scopeto, comitatus Florentie, testibus etc.

Pateat omnibus [...] qualiter Simon olim Antonii Pieri basterius civis florentinus et de dicto populo s. Simonis de Florentia per se suosque heredes [...] dedit et donavit domine Mee eius dilecte uxori et filie olim Dominici Pauli lanaioli, presenti et recipienti [...] eius dotem et voluit eam consegnari posse in bonis suis post ipsius Simonis mortem [...] ac etiam donavit eidem omnia ipsius domine Mee iura et omnes pannos [...] ac etiam lectum suum [...] Ac etiam dedit et donavit domine Ginevre eius filie et uxori Silvestri Joannis sartoris civis florentini et de populo s. Petri maioris de Florentia [...] ad vitam dumtaxat et durante vita ipsius domine Ginevre quandam domum cum suis habituris hedificiis et pertinentiis positam in populo sancti Laurenti de Florentia et post eius mortem voluit dictam domum pervenire ad monasterium capitulum et conventum et fratres sancti Donati de Scopeto et in dicto casu donavit dicto monasterio et fratribus dicti monasterii et fratri Francisco eius filio presenti et recipienti pro dicto monasterio et fratribus eiusdem.

Ac etiam dedit et donavit dicto monasterio [...] et dicto fratri Francisco presenti ut supra [...] tertiam partem pro indiviso cuiusdam poderis positi in populo [...], infra suos confines, cum hac tamen condictione quod dictum monasterium et seu fratres in dicto monasterio teneantur et obligati sint infra unum annum tunc proxime futurum a die mortis dicti donatoris facere et constituere Lisabette pupille filie legitime et naturali dicte domine Ginevre et Silvestri, nepti ipsius donatoris, dotem super monte puellarum communis Florentie usque in summam et quantitatem fl. CL au. de sigillo et casu quo defecerint in constituendo dictam dotem [...] infra dictum tempus [...] quod tunc et eo casu ex nunc prout ex tunc dedit et donavit dicte domine Ginevre dictam tertiam partem dicti poderis et omnia alia sua bona mobilia et immobilia presentia et futura [...] cum pacto et

condictione appositis quod dicti fratres s. Donati predicti [...] teneantur [...] facere quolibet anno in perpetuum in dicta ecclesia s. Donati duo officia et seu renovalia pro remedio anime dieti donatoris [...] in quibus expendant 1. VII pro quolibet dictorum officiorum [...] cum condictione apposita quod dicta tertia pars dicti poderis post mortem dicti donatoris vendatur per dictos fratres et de retractu teneantur [...] pingere et sen pingi facere tabulam altaris maioris ecclesie s. Donati predicti in hoc eorum conscientiam aggravando. Ac etiam dedit et donavit predicto monasterio [...] omnia alia ipsius donatoris bona mobilia et immobilia ubicumque posita et existentia sub quibuscumque vocabulis confinibus et demonstrationibus [...] et predictam donationem fecit dictus donator cum pacto quod ipse donator reservavit sibi usum et usumfructum dictorum omnium suorum bonorum durante eius vita et donec naturaliter vixerit.»

31) ASF, Corporazioni religiose soppresse. Convento di S. Donato a Scopeto fra le Carte di S. Iacopo Soprano. Giornale e ricordi dal 1479 al 1482; cfr. Poggi, *Note su Filippino Lippi: la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, cit. pp. 95-96.

75:

«M.o Lionardo dipintore per una soma di frasconi e una di legne grosse li mandamo in Firenze, per dipintura fece de l'uriuolo. L. 1, sol. 6. d'agosto.»

77v:

«Lionardo di Ser Piero da Vinci de' dare moggia uno di grano el quale gli portò el nostro vett [...] adì detto a casa sua propria.»

79r:

«Lionardo da Vinci dipintore de' dare a di 25 detto (giugno) L. 4, sol. 10, sono per una oncia d'azzurro, di lire 4 l'oncia, e per una oncia di giallolino comperàno agli Ingiesuati. [...]

Maestro Lionardo di ser Piero da Vinci de' dare a di decto per uno barile di vino vermiglio ebbe qui a Sancto Donato ff gd»

10. Illustrazioni



Figura 1: Andrea Orcagna e aiuti, *Adorazione dei Magi*, 1352-1359, rilievo, marmo bianco di Carrara, Tabernacolo della chiesa di Orsanmichele, Firenze, Italia

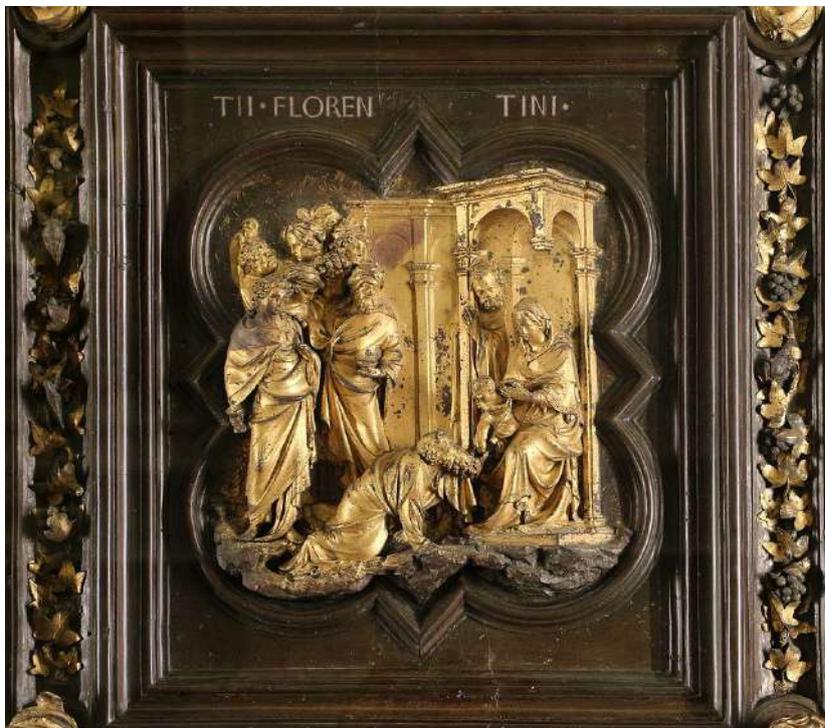


Figura 2: Lorenzo Ghiberti, *Adorazione dei Magi*, 1403-1415, bronzo dorato, Porta nord del Battistero di Firenze, Firenze, Italia.



Figura 3: Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei Magi*, 1485-88, tempera su tavola, Spedale degli Innocenti, Firenze, Italia.



Figura 4: Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, 1440, affresco, convento di San Marco, Firenze, Italia



Figura 5: Benozzo Gozzoli, *Cappella dei Magi*, 1459, affresco, Palazzo Medici Riccardi, Firenze, Italia.



Figura 6: Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423, tempera, oro e argento su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.



Figura 7 Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, 1475, tempera su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.



Figura 8: Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, 1481-82, olio e tempera grassa su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.



Figura 9: Filippino Lippi, *Adorazione dei Magi*, 1496, tempera grassa su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.



Figura 10: Giovanni di Francesco Toscani, *L'offerta dei pelli a San Giovanni*, 1425-30, fronte di un cassone, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Italia.



Figura 11: Giovanni di Francesco Toscani, *La corsa del palio per le strade di Firenze*, 1425-30, fronte di un cassone. Cleveland Museum of Art, Cleveland, America.

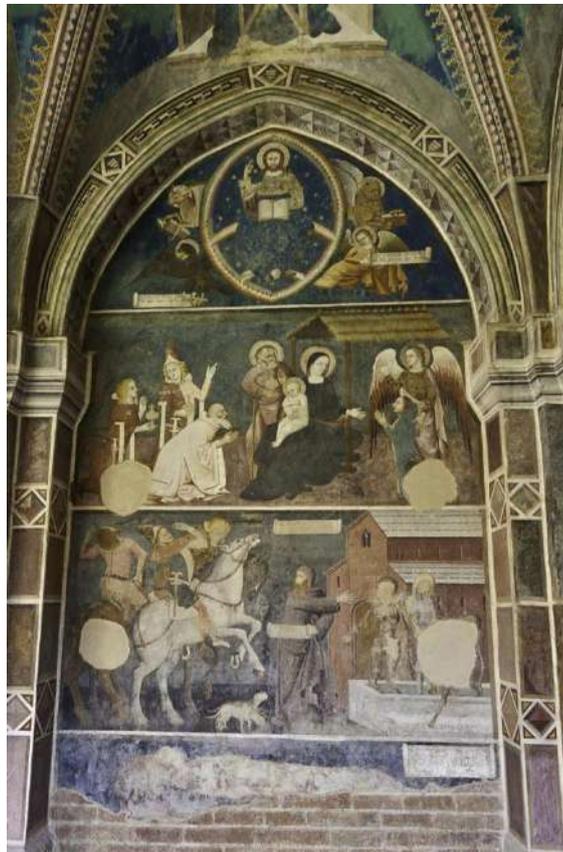


Figura 12: affresco nell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano, 1355 Albugnano, Italia.

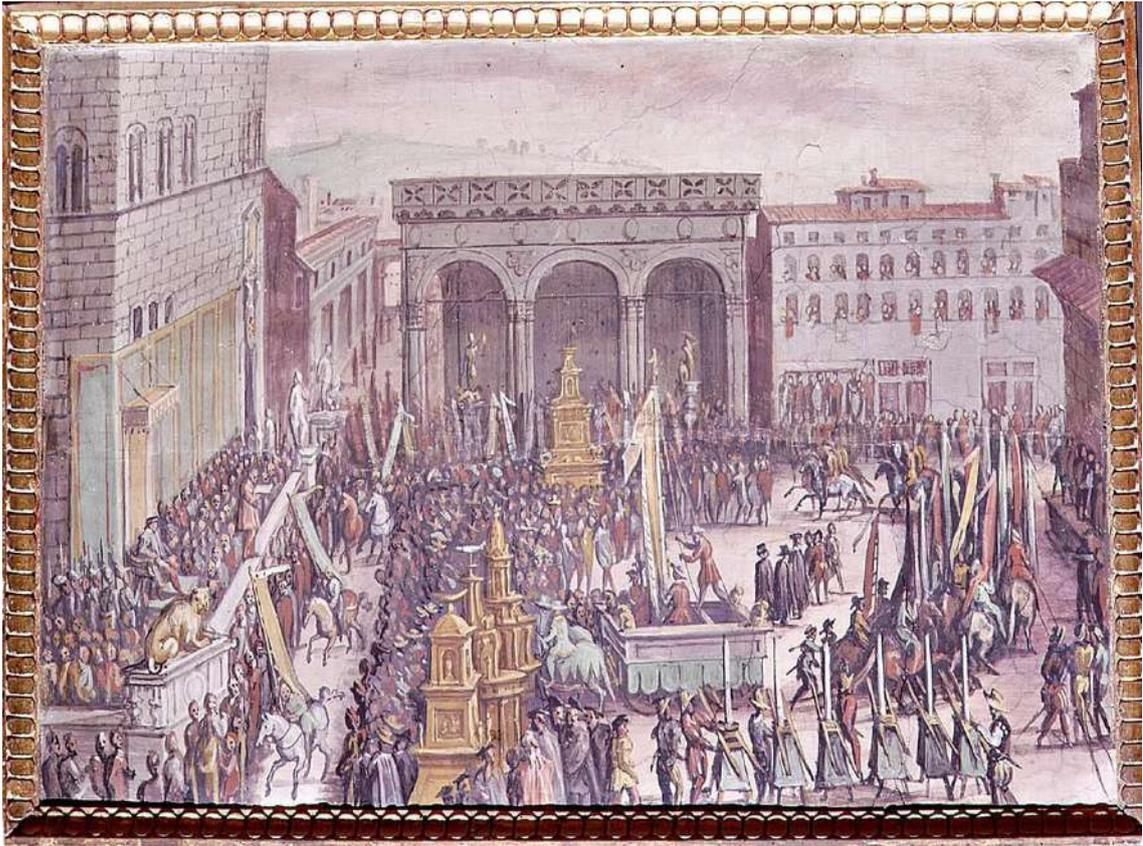


Figura 13: Giovanni Stradano, *Festa degli omaggi*, 1561, camera di Gualdrada, Palazzo Vecchio, Firenze, Italia.



Figura 14: Michelozzo, *Palazzo Medici*, 1444-1460 ca., Via Cavour, Firenze, Italia.



Figura 15: Beato Angelico (o Benozzo Gozzoli o Filippo Lippi), *Tondo Cook*, 1452 circa, tempera su tavola, National Gallery of Art, Washington, Stati Uniti d'America.



Figura 16: Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia, *Trionfo della Fama*, 1448, tempera su tavola, Metropolitan Museum of Art, New York, Stati Uniti d'America.



Figura 17: Pietro del Massaio, *Veduta di Firenze*, 1469, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat., 5699



Figura 18: Miniature fiorentino, *Veduta di Firenze*, post 1474, contenuta nell'*Historia fiorentina* di Poggio Bracciolini, a cura di E. Garin, Cortona, Calosci, 2004.



Figura 19: Francesco Granacci, *Entrata di Carlo VIII a Firenze*, 1518, olio su tavola, Uffizi, Firenze, Italia.



Figura 20: (Disegno di) Giovanni Stradano, *L'Accademia di Lorenzo de' Medici*, 1571, arazzo, Soprintendenza alle Gallerie, Firenze, Italia.



Figura 2115: Andrea del Verrocchio (Leonardo da Vinci?), *Disegno 785*, British Museum, 1475 ca.

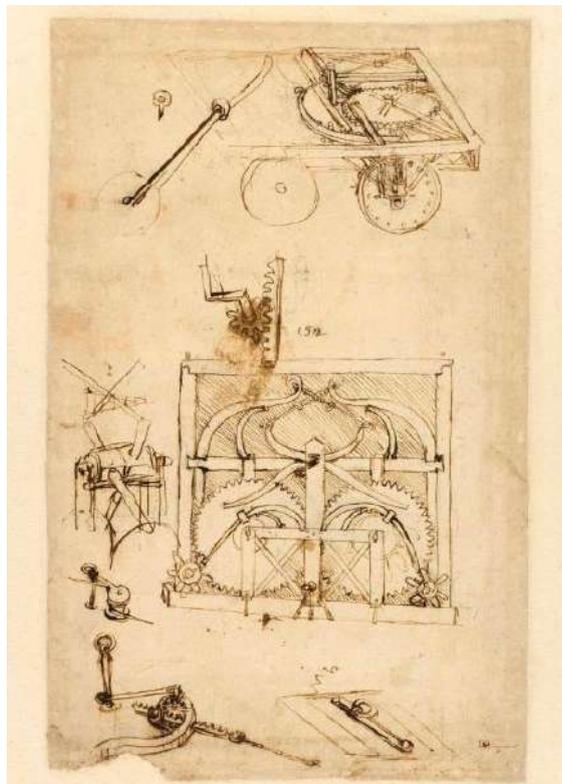


Figura 22: Leonardo da Vinci, Foglio 812r, *Codice Atlantico*, cit.



Figura 2316: Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, 1483-86, olio su tavola, National Gallery, Londra

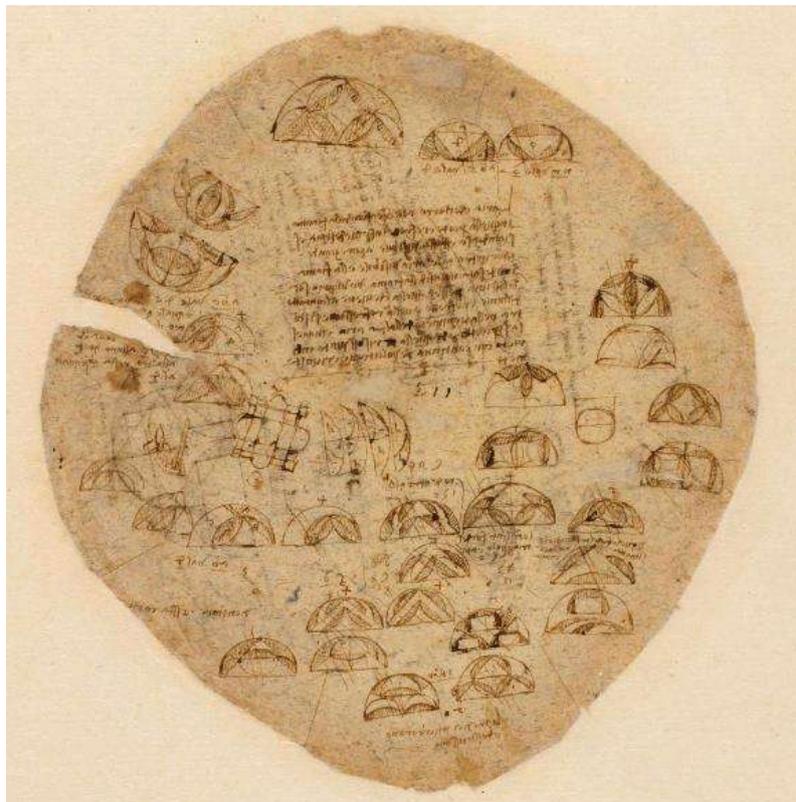


Figura 24, Leonardo da Vinci, fol 429r, *Codice Atlantico*, cit.

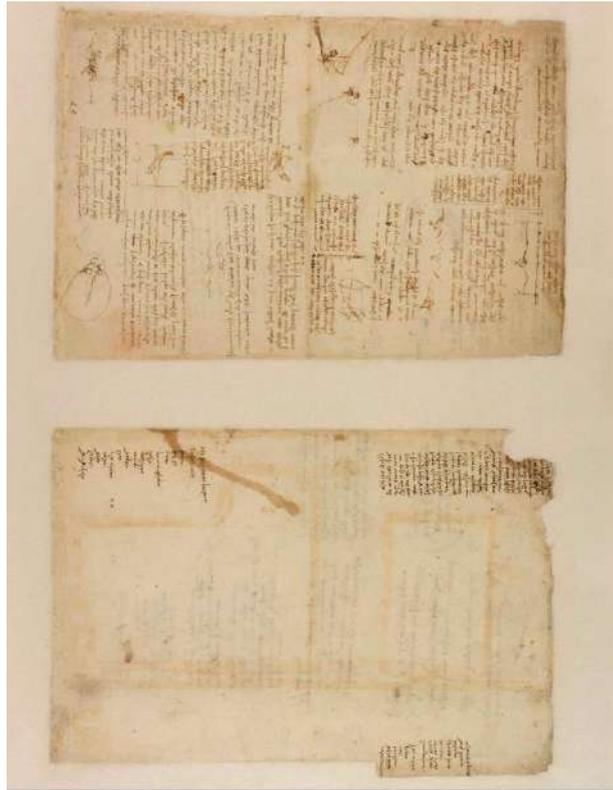


Figura 25: Leonardo da Vinci, fol 571r, *Codice Atlantico*, cit.

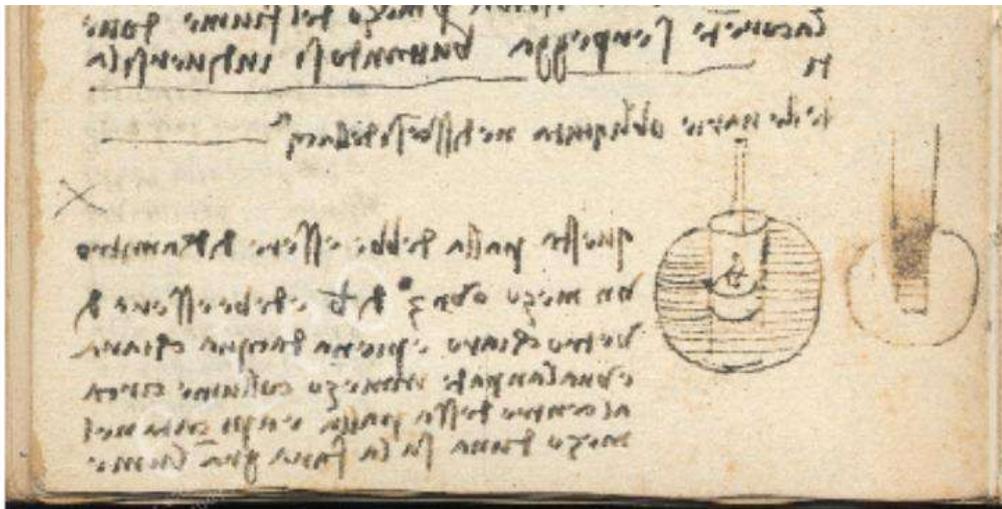


Figura 2617: Leonardo da Vinci, fol. 23v, *Manoscritto F*

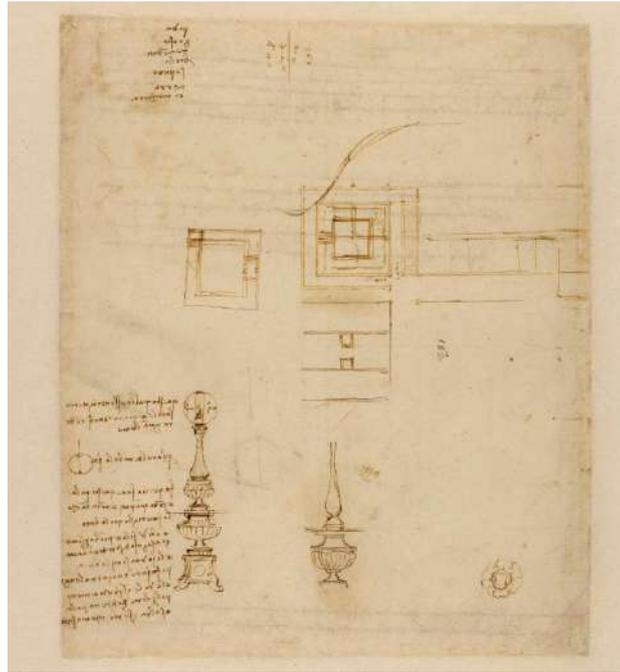


Figura 27: Leonardo da Vinci, fol. 217 r, *Codice Atlantico*, cit.

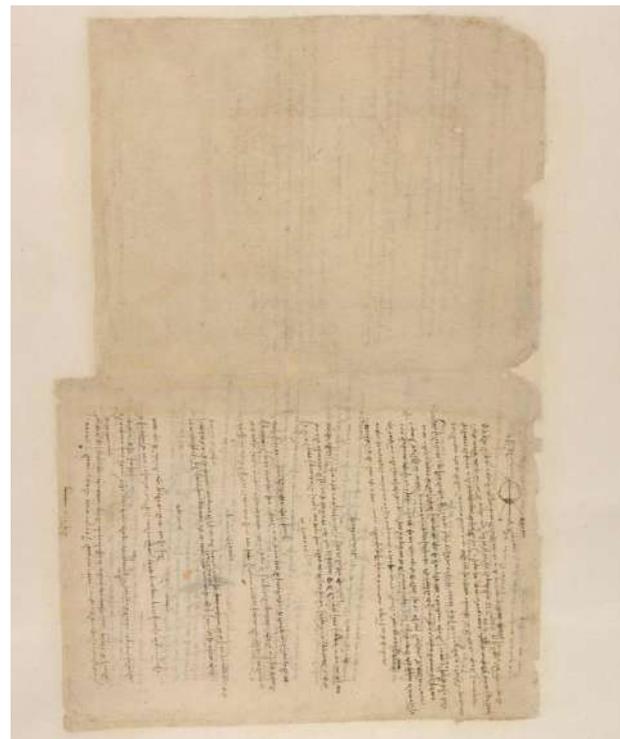


Figura 28: Leonardo da Vinci, fol. 729r, *Codice Atlantico*, cit.

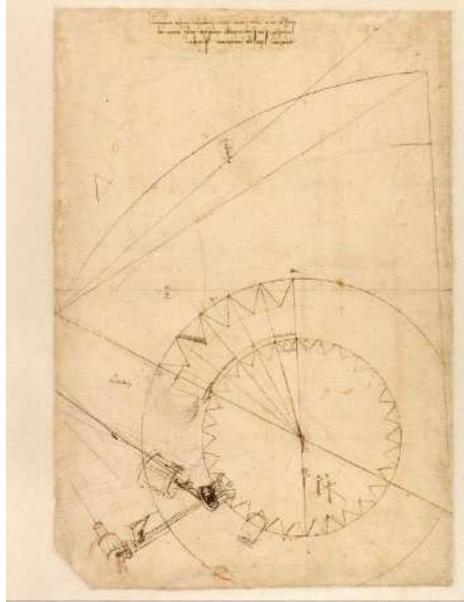


Figura 29: Leonardo da Vinci, fol. 956r, *Codice Atlantico*, cit.

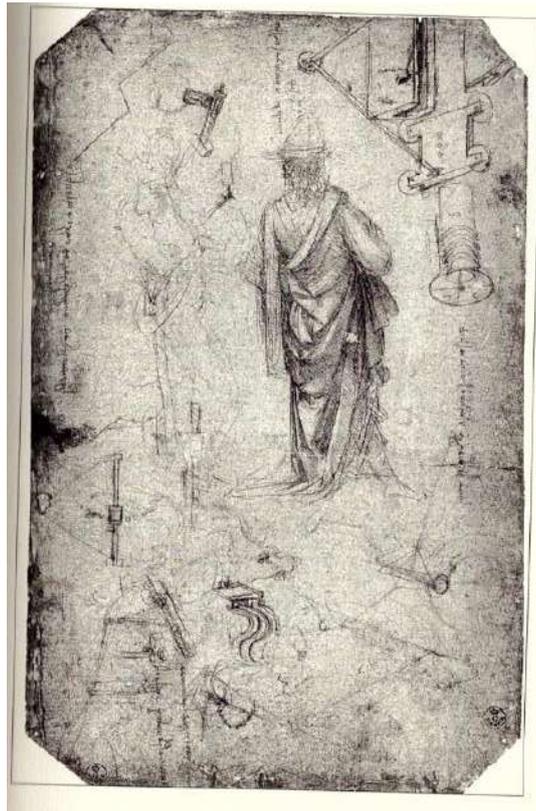


Figura 30: Leonardo da Vinci, Disegno 9r, Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.

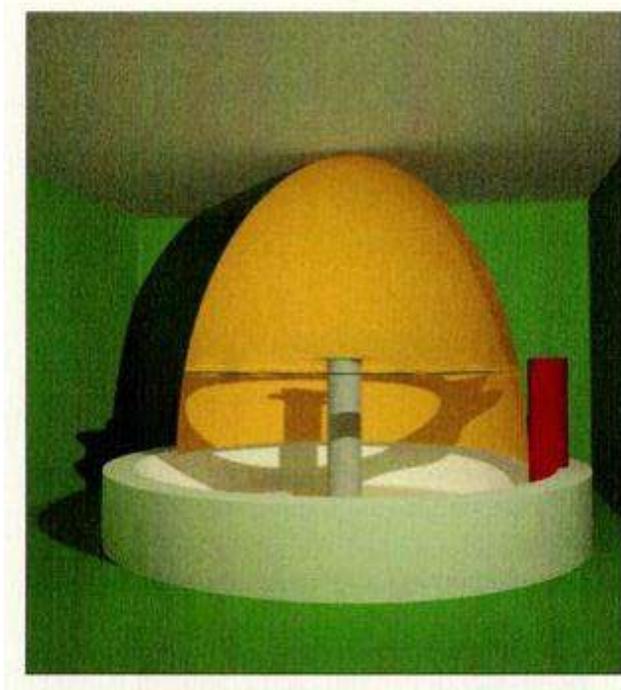


Figura 31: Luca Garai, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, cit., p. 56.



Figura 32: Leonardo da Vinci, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, 1474 ca., tempera e olio su tavola, National Gallery of Art, Washington.



Figura 33: Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, 1472-1475, tempera e olio su tavola, Gallerie degli Uffizi, Firenze.

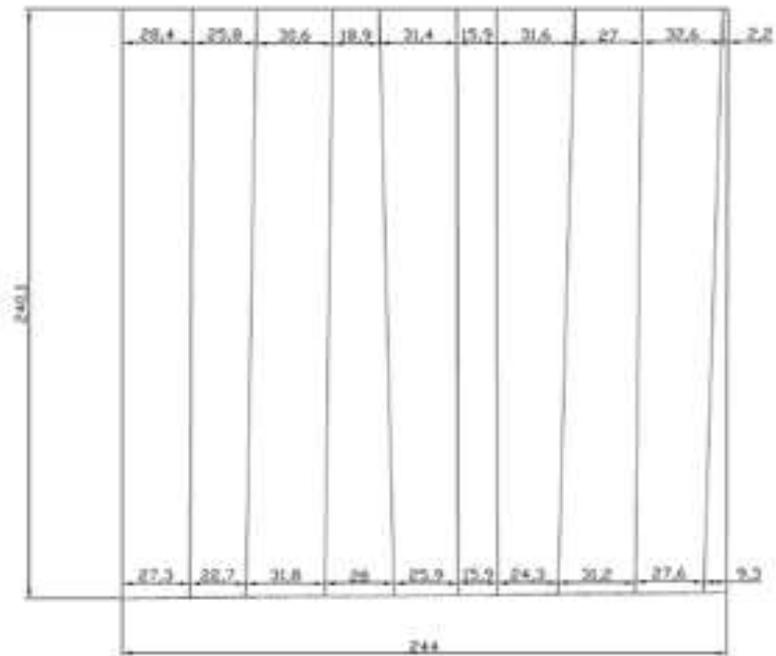


Figura 14: Schema della composizione delle assi della tavola utilizzata per il dipinto, di Ciro Castelli e Andrea Santacesaria.



Figura 35: Retro della tavola dell'Adorazione con scherzo di bottega



Figura 36: Anonimo, Copie d'après Leonardo da Vinci, INV 9994r, Louvre, Département des arts graphiques, Parigi.

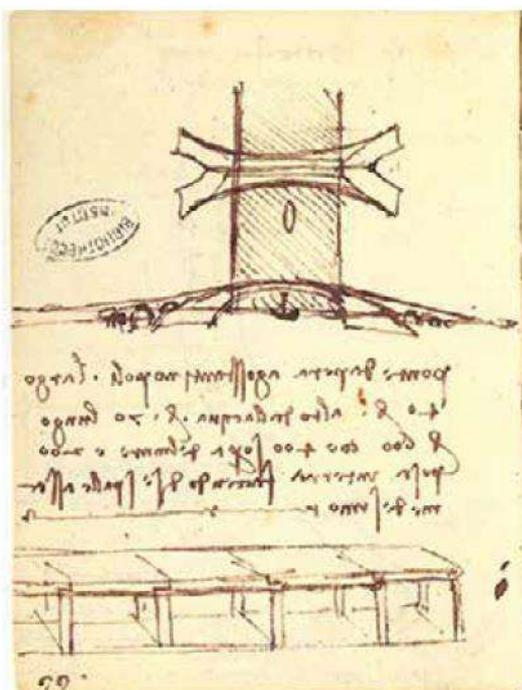


Figura 37, Leonardo da Vinci, fol. 66r, 1497-1503, *Manoscritto L*, Institut de France, Parigi.



Figura 38: Leonardo da Vinci, *Madonna dei fusi*, 1501 ca., olio su tavola trasferito su tela e incollato su tavola, collezione privata, New York.



Figura 39: Leonardo da Vinci, *Gioconda*, 1503-1505, olio su tavola, Louvre, Parigi.



Figura 40: Dettaglio dell'*Adorazione dei Magi*.

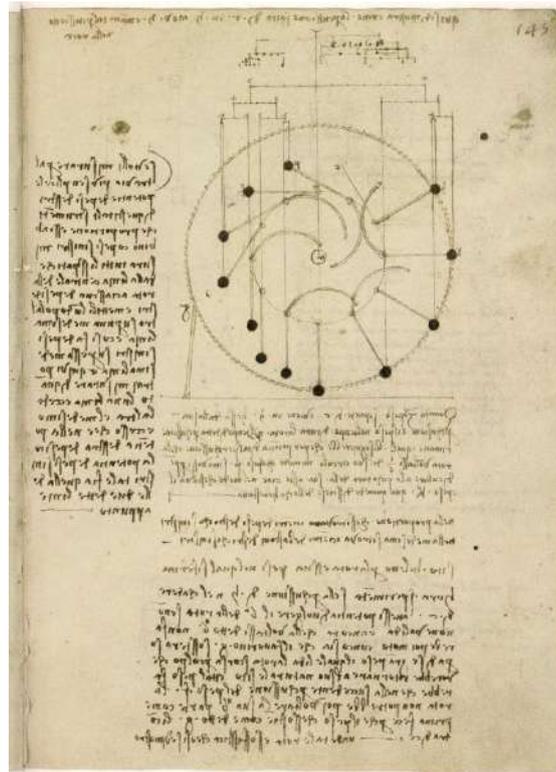


Figura 41: Leonardo da Vinci, fol. 148r, *Codice Madrid I*, 1490-1496, Biblioteca nazionale di Spagna Madrid.



Figura 42: Leonardo da Vinci, *Ultima cena*, 1494-1498, affresco, Santa Maria delle Grazie, Milano.



Figura 43: Giotto e collaboratori, *Adorazione dei Magi*, 1303-05, affresco, Basilica di San Francesco, Assisi



Figura 44: Taddeo Gaddi, *Adorazione dei Magi*, 1335-40, formella dell'armadio della sacrestia di Santa Croce, Gallerie dell'Accademia, Firenze



Figura 45: Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, 1485, tempera su tavola, cappella Sassetti nella Basilica di Santa Trinita, Firenze



Figura 46: Bartolo di Fredi, *Adorazione dei Magi*, 1385, tempera su tavola, Pinacoteca Nazionale di Siena, Siena



Figura 47: Leonardo da Vinci, *Studio per l'Adorazione dei Magi*, 1478-81, Département des Arts graphiques, inv. RF 1978r Louvre, Parigi

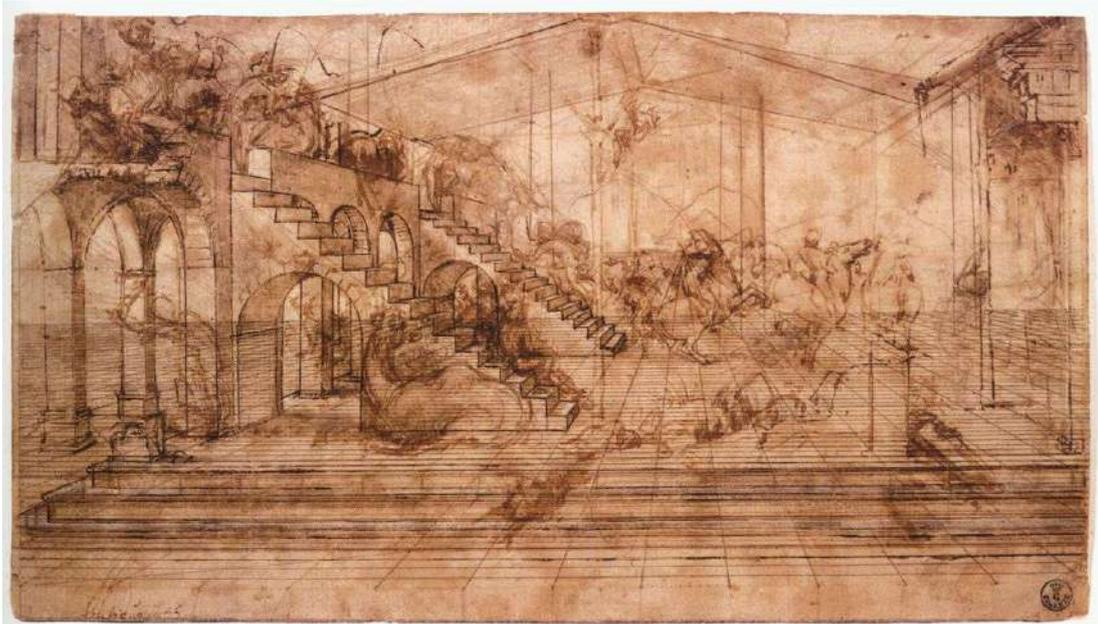


Figura 48: Leonardo da Vinci, *Scenario architettonico e rissa di cavalieri*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 436 E, Gallerie degli Uffizi, Firenze



Figura 4918: Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, Bayonne, Musée Bonnat



Figura 50: Particolare in riflettografia dell'*Adorazione dei Magi*



Figura 51: Prete che celebra la messa, *Libro delle Ore*, MS M287, 29r, 1445, The Morgan Library & Museum, New York



Figura 1952: Pieter Claeissens I, *Messa di San Gregorio*, ca. 1530, olio su tavola, Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston



Figura 53: Perugino, *Nozze di Cana*, 1450 ca., olio su tavola, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

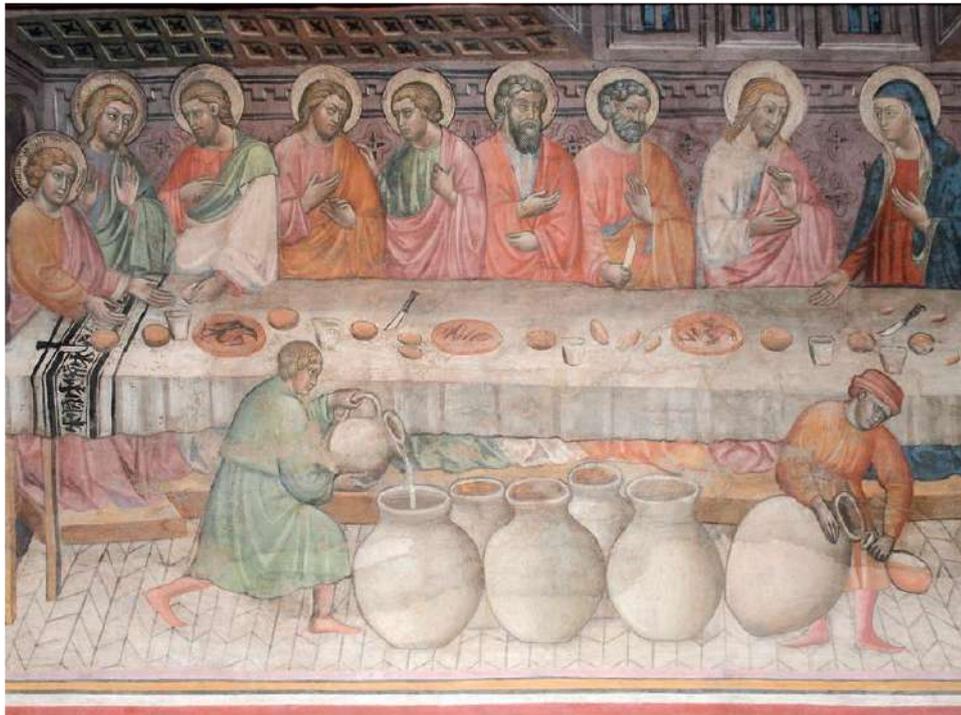


Figura 54: Andrea di Cagno, *Miracolo delle Nozze di Cana*, 1407-37, affresco, Convento di Sant'Anna, Foligno



Figura 55: Arca di San Donato, XIV secolo, marmo, Duomo di Arezzo

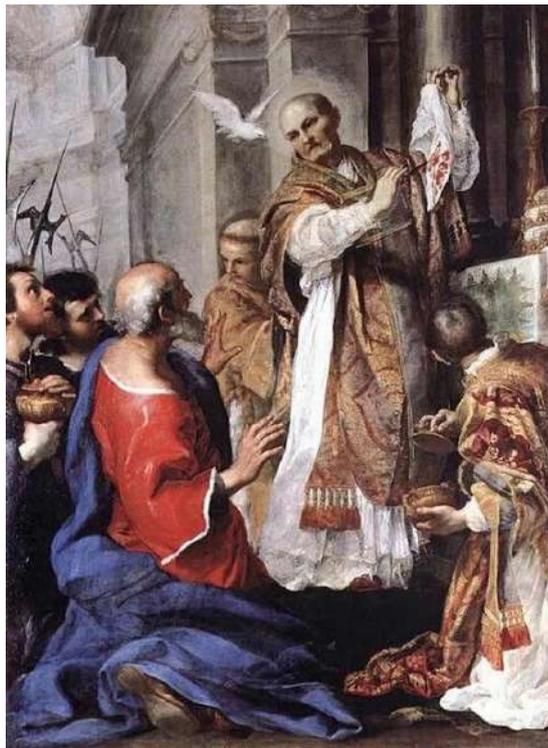


Figura 56: Andrea Sacchi, *Messa di San Gregorio Magno*, 1625-1627, olio su tela, collezione duchi Sforza-Cesarini, Roma



Figura 57: particolare dell'Adorazione di Leonardo



Figura 58: Duccio di Buoninsegna, pannello della Maestà del Duomo di Siena, 1308-1311, Duomo di Siena, Siena



Figura 59: Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, 1482, tempera su tavola, National Gallery of Art, Washington



Figura 60: Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, 1338-1339, affresco, Palazzo Pubblico di Siena

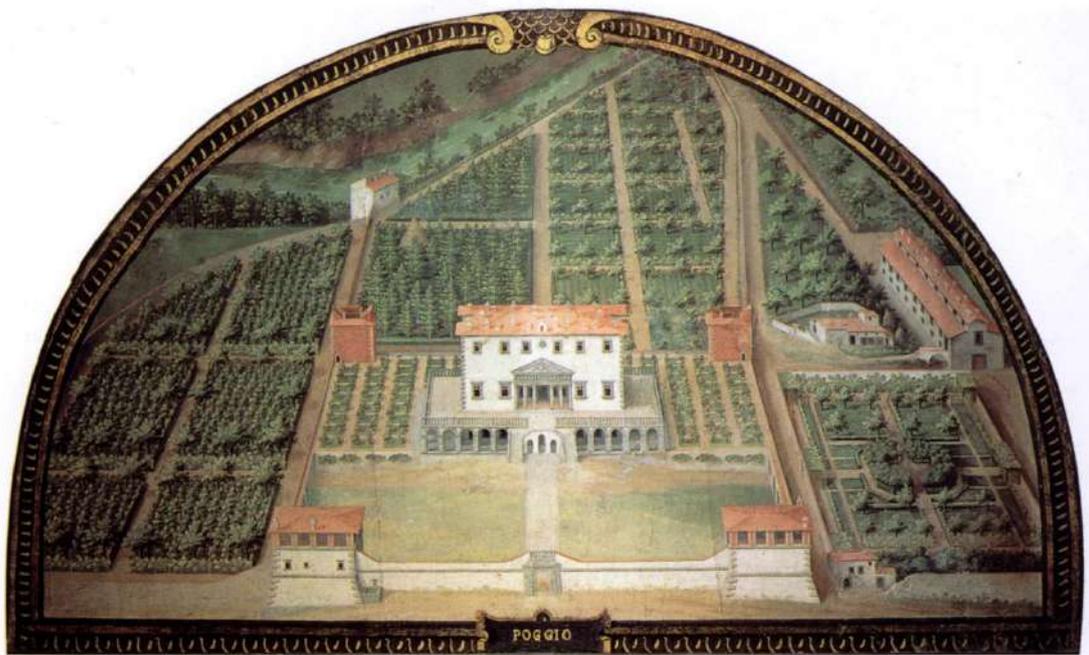


Figura 61: Giusto Utens, *Veduta della villa di Poggio a Caiano*, ca. 1609, tempera su tela, Villa medicea della Petraia, Firenze

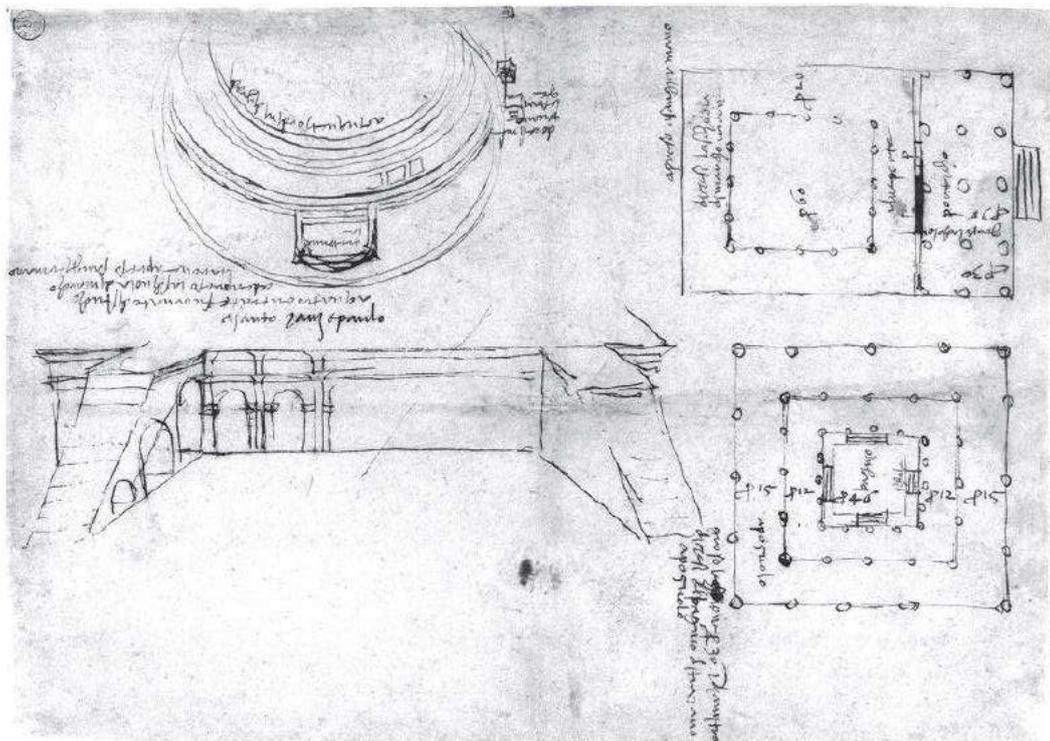


Figura 62: Francesco di Giorgio, *Studi di edifici antichi*, ca. 1480, Disegno 327Ar, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze

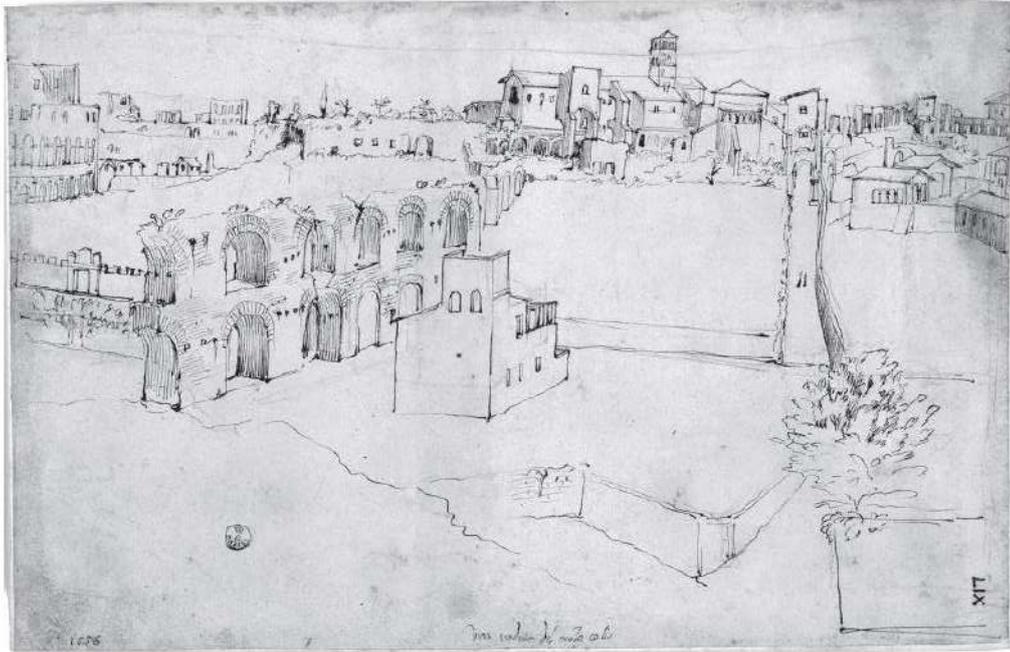


Figura 63: Giovanni Antonio Dosio, *Veduta del colle Celio dal Palatino*, 1548-1575, Disegno 2556Ar, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze

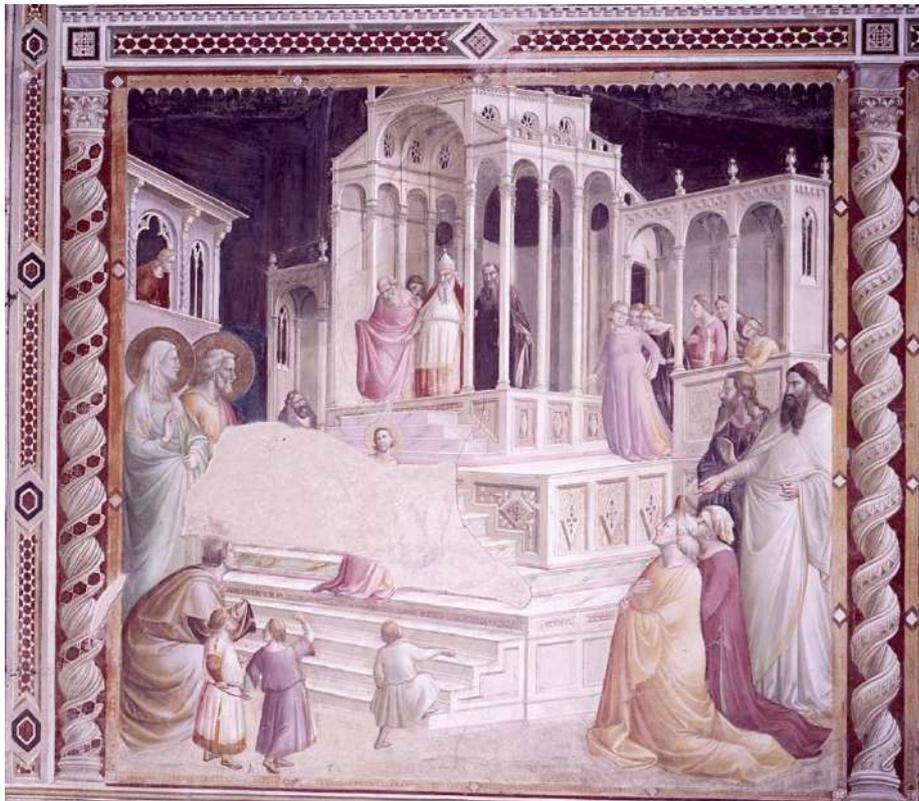


Figura 64: Taddeo Gaddi, *Presentazione di Maria Vergine al tempio*, ca. 1328-1330, affresco, Chiesa di Santa Croce, Firenze



Figura 6520: Domenico Ghirlandaio, *Presentazione della Vergine al tempio*, 1485-1490, affresco, Cappella Tornabuoni, Firenze

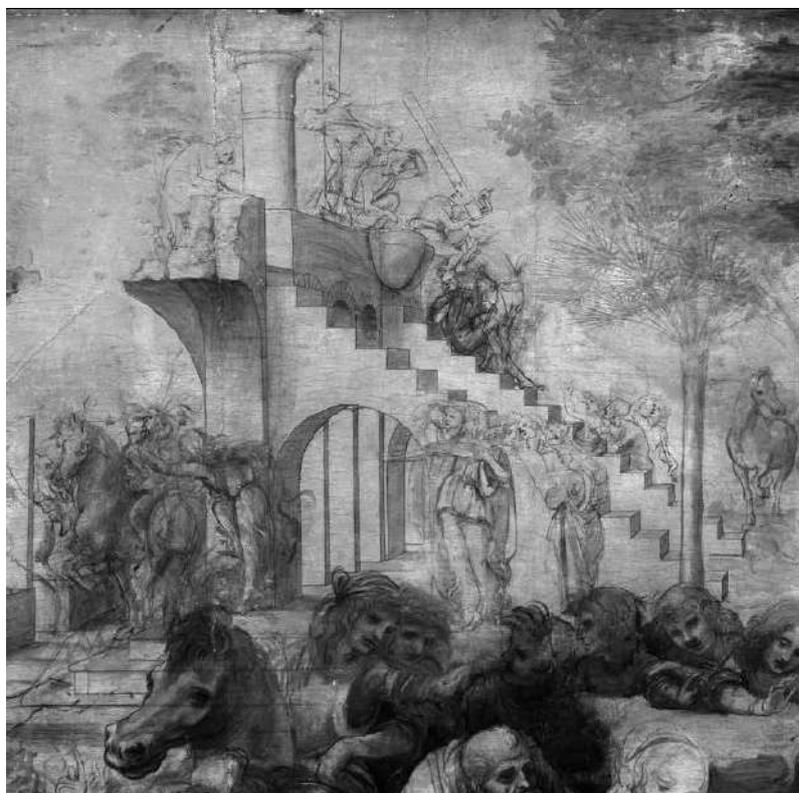


Figura 66: Particolare in riflettografia dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci

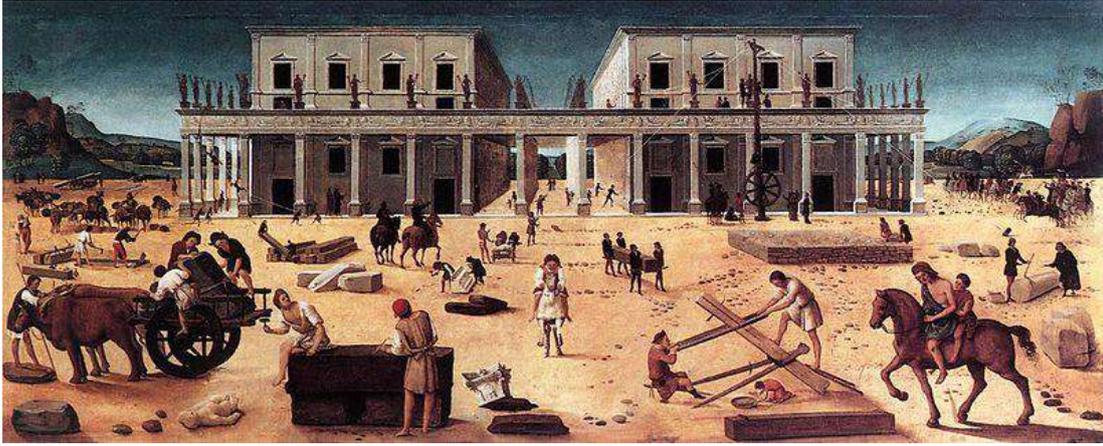


Figura 6721: Piero di Cosimo, *La costruzione di un edificio*, 1510-1517, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, Stati Uniti d'America



Figura 68: Jan van der Straet, *La fondazione del secondo tempio di Gerusalemme*, 1589, disegno preparatorio, S. IV 37877, Royal Library, Brussels.



Figura 69: Particolare in riflettografia dell'Adorazione di Leonardo di Vinci



Figura 70: Anonimo, *Elefante*, ca. 1440, Erbario conservato presso la British Library di Londra, ms. Sloane 4016, fol. 50v

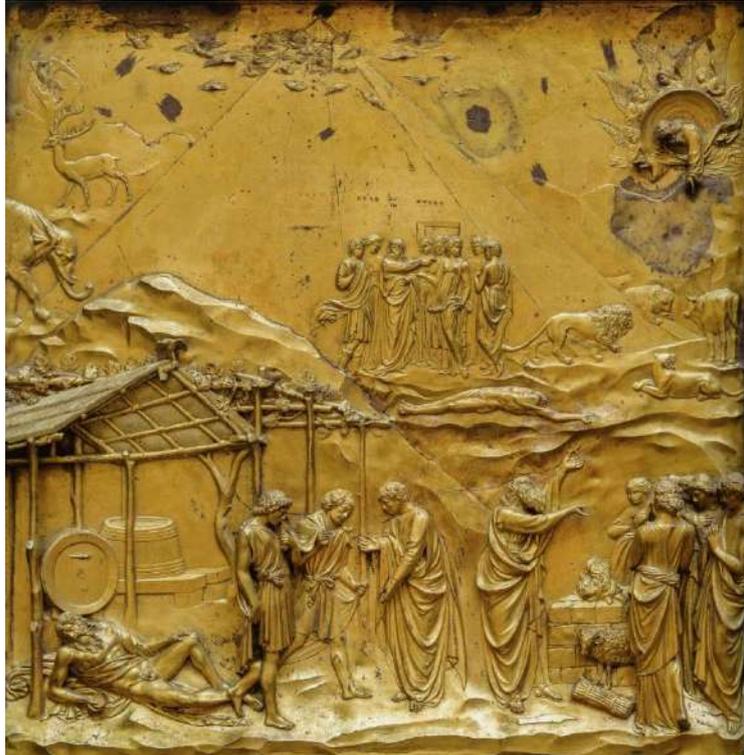


Figura 71: Lorenzo Ghiberti, *Formella con le storie di Noè*, 1425-1452, bronzo dorato, Porta del Paradiso del Battistero di San Giovanni, Firenze



Figura 72: Beato di Lieban, *Rappresentazione di Gerusalemme*, 776, miniatura, Commentario ad Apocalypsis



Figura 73: Giovanni di Giovanni, *Psalterium et Novum Testamentum*, ms. Plut. 15.17, fol. 2, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Figura 74: Botticelli, *Crocifissione simbolica*, 1502, tempera su tela, Fogg Art Museum, Cambridge



Figura 75: *De civitate dei*, MS. C 155, fol.1, Biblioteca Ambrosiana, Milano



Figura 76: Jacopo di Cione, *Soffitto del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai*, ca. 1366, affresco, Firenze



Figura 77: Taddeo Gaddi, *Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino alla porta aurea*, 1328-1330, affresco, Chiesa di Santa Croce, Firenze

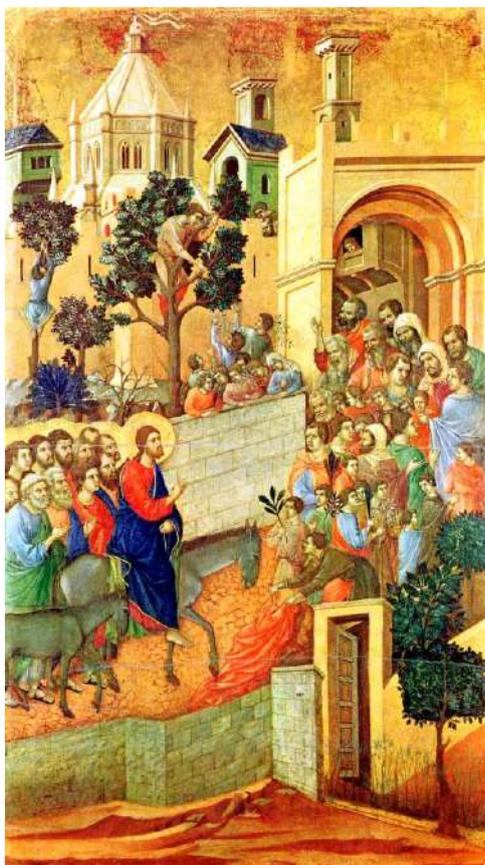


Figura 78: Duccio di Buoninsegna, *Entrata a Gerusalemme*, 1308-1311, tempera su tavola, Maestà del Duomo di Siena

11. Bibliografia

- Acidini, C., *Benozzo Gozzoli: la cappella dei Magi*, Milano, Electa, 1993.
- Acidini, C., *Leonardo e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 marzo-24 giugno 2019), Firenze, Giunti Editore, 2019.
- Amato, L., *Firenze come nuova Gerusalemme*, in *Come a Gerusalemme: evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Benvenuti e P. Piatti, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 194-218.
- Ames Lewis, F., *Early Medicean Devices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 42, 1979, pp. 122-143.
- Andrews, L., *The Adoration of the Magi according to Fra Angelico*, «Arte cristiana», 105, 900, 2017 pp. 173-186.
- Angiolillo, M., *Leonardo feste e teatri*, Napoli, Società ed. napoletana, 1979.
- Antonelli, R., *Per lo studio dei manoscritti tascabili di Leonardo da Vinci del periodo sforzesco contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2017.
- Apollonio, F.I., Foschi, R., Gaiani, M., *Three Points of View for the Drawing Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci*, «Heritage», 4, 2021, pp. 2183–2204.
- Battaglia, R., *La vita torrentiniana di Leonardo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 247-270.

- Baxandall, M., *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca book; 1994.
- Baxandall, M., *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, a cura di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi; 2000.
- Baxandall, M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. Dragone et al. Torino, Einaudi, 2001.
- Becherucci, L., *L'Adorazione dei Magi, Leonardo. La pittura*, a cura di G.C. Argan, Firenze, Giunti, 1997, pp. 69-80.
- Bellincioni, B., *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, a cura di P. Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1878.
- Bellucci, R., Ciatti, M., Frosinoni, C., Natali, A., Riitano, P., *Leonardo's Adoration of the Magi at the Uffizi: preliminary technical studies at the OPD*, in *Leonardo da Vinci's Technical Practice*, Parigi, Hermann, 2014, pp. 32-39.
- Beltrami, L., *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, F.lli Treves, 1919.
- Benozzo Gozzoli: la cappella dei Magi*, a cura di C. Acidini, Milano, Electa, 1993.
- Berenson, B., *Fra Angelico, Fra Filippo e la cronologia*, «Bollettino d'arte», X, 1932, pp. 1-22.
- Blumethal, G., *The science of the Magi: The Old Sacristy of San Lorenzo and the Medici*, «Notes in the History of Art», Vol. 6, N. 1, 1986, pp. 1-11.

- Borgia, L., *L'insegna araldica medicea: origine ed evoluzione fino all'età laurenziana*, «Archivio Storico Italiano», 150, 1992, pp. 609-639.
- Borgo, L., Sievers, A.H., *The Medici Gardens at San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 1989, pp. 237-256.
- Boskovits, M., *Attorno al Tondo Cook: precisazioni sul Beato Angelico su Filippo Lippi e Altri*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 39.1, 1995, pp. 32-68.
- Boskovits, M., *Italian paintings of the fifteenth century*, National gallery of art Oxford University press, 2003, p. 22.
- Brown, D.A., *Leonardo da Vinci: origins of a genius*, New Haven, Yale university press, 1998.
- Brun, C., *Leonardo's Anbetung der Magier in Lichte seines Trattato della Pittura*, «Raccolta Vinciana», 10, 1919, pp. 45-61.
- Burke, P., *Review: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style by Michael Baxandall*, «The Sixteenth Century Journal», 40, 2009, pp. 52-55.
- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1958.
- Cambiagi, G., *Memorie storiche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di San Giovanni Batista protettore della città e dominio fiorentino*, Firenze, Stamperia Granducale, 1766.
- Calvi, G., *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, «Archivio Storico Lombardo», 1916, 5.3, pp. 416-446.

- Calvi, G., *L'adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, «Raccolta Vinciana», 10, 1919, pp. 1-45.
- Camerota, F., Natali, A., Seracini, M., *Leonardo da Vinci. Studio per l'Adorazione dei Magi*, Roma, Argos, 2006.
- Cardini, F., *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Castiglione, B., *Il Libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino, Einaudi, 1965.
- Cavazzini, L., *Un documento ritrovato e qualche osservazione sul percorso di Piero di Cosimo*, «Prospettiva», N. 87/88, 1997, pp. 125-132.
- Chastel, A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964.
- Chernetsky, I., *The Baptistery of San Giovanni and the Formation of Florence as a New Jerusalem in the Fourteenth Century*, «Viator», 53, 2022, pp. 249-294.
- Christiansen, K., *L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Milano, Silvana Editoriale, 2005, pp. 11-40.
- Ciatti, M., Frosinoni, C., *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, Firenze, Edifir, 2017.
- Ciseri, I., *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze, L. S. Olschki, 1990.

- Ciseri, I., *Il «trionfo dello alifante»: immagini inedite dalle feste per Giovanni de' Medici cardinale*, «Annali di Storia di Firenze», 9, 2015, pp. 111-122.
- Clark, K., Zanichelli, G., *Leonardo da Vinci: storia della sua evoluzione artistica*, Milano, Mondadori, 1983.
- Clayton, M., *Leonardo da Vinci: a Curious Vision*, catalogo della mostra (London, Queen's Gallery-Buckingham Palace, 1° marzo 1996-12 gennaio 1997), Londra, Merrell Holberton, 1996.
- Condivi, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta Ascanio Condivi suo discepolo*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823.
- Conti, A., *Alle origini della Galleria*, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Firenze, Electa, pp. 245- 301.
- Conti, *Osservazioni e appunti sulla Vita di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, Bruckmann, 1992, pp. 26-36.
- Cropper, E., *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno (Villa Spelman, Florence, 1992), Bologna, Nuova Alfa, 1994, pp. 265-276.
- D'Ancona, A., *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891.
- Da Vinci, L., Du Fresne, R., *Trattato della pittura nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaele du Fresne*, a cura di R. du Fresne, Parigi, presso Giacomo Langlois, 1651.
- Da Varazze, I., *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni e F. Stella (traduzione), Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 79.

Dati, G., *L'“Istoria di Firenze” di Gregorio Dati dal 1380 al 1405, illustrata e pubblicata secondo il codice inedito stradiniano, collazionato con altri manoscritti e con la stampa del 1735*, a cura di L. Pratesi, Norcia, Tonti, 1904.

De Fabriczy, C., *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17)*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 12.192, 1893.

Del Lungo, I., *Florentia: uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, G. Barbera, 1897.

Delcorno Branca, D., *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico*, «Lettere Italiane», Vol. 55.1, 2003.

Della Torre, A., *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902, p. 29, 547-555.

Delle foglie, A., *Il meraviglioso cammino dei Re magi nell'arte tra Medioevo e Tardogotico*, Roma, Lithos Editrice, 2012.

Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

Eisenbichler, K., *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence*, «Comparative Drama», Vol. 29, N. 3, 1995, pp. 319-333.

Elam, C., *Il giardino delle sculture di Lorenzo*, in *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi (Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno-19 ottobre 1992), Casalecchio di Reno, Silvana, pp. 157-170.

- Elam, C., *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI, 1992, pp. 41-84.
- Elam, C., *Bernardo Bembo and Leonardo's Ginevra de' Benci: a further suggestion*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramin, D. Gasparotto, H. Burns, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 407-420.
- Farago, C., *Re-Reading Leonardo*, Routledge, 2017.
- Ferretti, E., *Prophecies and Ruins: Architectural Sources for Leonardo's Adoration of the Magi*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 23, 2, 2020, pp. 273-302.
- Fiorani, F., *Why Did Leonardo Not Finish the Adoration of the Magi*, in *Illuminating Leonardo*, a cura di C. Moffatt e S. Tagliagalamba, Brill Academy Pub, 2016, pp. 117-130.
- Flammini, F., *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico* Pisa: Tito Nistri e C.; 1891, pp. 543-563.
- Freud, S., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010.
- Frey, K., *Il libro di Antonio Billi: esistente in due copie nella Biblioteca nazionale di Firenze*, Berlino, G. Grote, 1892.
- Frommel, S., *Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci: Cross-Pollination or Parallels?*, in *Illuminating Leonardo*, a cura di C. Moffatt e S. Tagliagalamba, Brill Academy Pub, 2016, pp. 85-99.
- Frommel, S., Wolf, G., *Architectura picta*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016.

Frosinini, C., *The Adoration of the Magi like you've never seen it before*, The Metropolitan Museum of Art, 9 dicembre 2014.

Frosinini, C., *The Adoration of the Magi as Political Iconography*, in *Botticelli and Renaissance Florence. Masterworks from the Uffizi*, a cura di C. Frosinini, R. McGarry, Minneapolis Institute of Art, 2022, pp. 44-55.

Garai, L., *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, Milano, La Vita felice, 2016.

Garai, L., *I dilettevoli teatrali spettacoli di Leonardo da Vinci*, Pendragon, 2019.

Geronimus, D., *Piero di Cosimo: vision beautiful and strange*, New Haven London, Yale University Press, 2006, pp. 204-206.

Gilbert, C.E., *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze-Vienna, IRSA, 1988.

Giovio, P., *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, 1999.

Giovio, P., *Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di M. Mari, L. Bianco, A. Guasparri, F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006.

Gombrich, E.H., *Huizinga's Homo ludens*, in *Johan Huizinga*, a cura di W.R.H. Koops, E.H. Kossmann, G. van der Plaat, The Hague, 1973, pp. 133-154.

Gombrich, E.H., *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, 2003.

- Gombrich, E.H., *Il mecenatismo dei primi Medici*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2003.
- Gori, P., *Le feste fiorentine attraverso i secoli: le feste per San Giovanni*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1926, (ed. anast. 1987).
- Guasti, C., *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: descritte in prosa e in rima da contemporanei*, Firenze, G. Cirri, 1884.
- Guicciardini, F., *Storia fiorentina*, a cura di R. Palmarocchi, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1968.
- Hale Shackford, M., *The Magi in Florence: an aspect of the Renaissance*, «Studies in Philology», Vol. XX, N. 4, pp. 377-387.
- Hatfield, R., *The Compagnia de' Magi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. 33, 1970, pp. 107- 161.
- Hatfield, R., *Botticelli's Uffizi "Adoration": a study in pictorial content*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- Holmes, M., *Giovanni Benci's Patronage of the Nunnery, Le Murate*, in *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, a cura di G. Ciapelli, P.L. Rubin, Cambridge, Cambridge University press, 2000, pp. 114-134.
- Hui, A., *The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», Vol. 18, N. 2, 2015, pp. 319-348.
- Huizinga, J., *L'autunno del Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Huizinga, J., *Homo ludens*, Einaudi, 2002, p. 9.
- Il cosmo magico di Leonardo. L'Adorazione dei Magi restaurata*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 28 marzo-24

settembre 2017), a cura di M. Ciatti, D. Parenti, E. Schmidt, Firenze, 2017.

Isaacson, W., *Leonardo da Vinci*, Mondadori, 2020.

Italian paintings of the fifteenth century, a cura di M. Boskovits, National gallery of art Oxford University press, 2003, pp. 21-30.

Kehrer, H., *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, E. A. Seemann, 1908.

Kemp, M., *Leonardo da Vinci: le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982.

Kemp, M., *Leonardo: nella mente del genio*, Torino, Einaudi, 2006.

Kemp, M., Pallanti, G., *Mona Lisa: The People and the painting*, Oxford University Press, 2017.

Kent, D., *Il committente e le arti: Cosimo de Medici e il rinascimento fiorentino*, Milano Electa, 2005.

Kieszkowski, B., *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, Firenze, G. C. Sansoni, 1936.

Kristeller, P.O., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956.

Kühnel, B., *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem; Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Roma, Herder, 1987.

Kwakkstein, M.W., *The young Leonardo and the antique*, in *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A.W. Boschloss, E. Grasman, Firenze, 2002.

L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, catalogo della mostra a cura di S. Padovani (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile-28 luglio 1996), Firenze, Marsilio, 1996, pp. 104-107.

L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci, atti del convegno (Parigi, musée du Louvre, 16-17 maggio 2003), a cura di P.C. Marani, F. Viatte, V. Forcione, Firenze, 2006.

La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana, atti del convegno (Torino 2-3-4- maggio 1985), a cura di R. Uglione, Torino, Regione Piemonte, 1985.

La Gerusalemme celeste, catalogo della mostra (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 20 maggio- 5 giugno 1983), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e Pensiero, 1983.

La mente di Leonardo: nel laboratorio del genio universale, catalogo della mostra a cura di P. Galluzzi (Firenze, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006.

La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano, atti del convegno (Firenze, 17 maggio 2007), a cura di G. Lazzi e G. Wolf, Polistampa, 2009.

Landucci, L., *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Firenze, Sansoni, 1883.

Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee, a cura di E. Villata, Milano, 1999.

Leonardo da Vinci. La vera immagine; documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 19

ottobre 2005-28 gennaio 2006), a cura di V. Arrighi, A. Bellinazzi, Firenze, 2005.

Leonardo da Vinci, master draftsman, a cura di C. Bambach, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.

Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza, atti del convegno (Milano, 13-14 maggio 2015), a cura di P.C. Marani, R. Maffei, Milano, Nomos Edizioni, 2016.

Leonardo e il Novecento. Tra storia e mito, atti del convegno (Palazzo Boileau, 17-19 ottobre 2019), a cura di S. Bassi, A. Sanna e V. Serio, Pisa University Press, 2022.

Leonardo In Dialogue. The Artist Amid His Contemporaries, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, settembre 2015), a cura di F. Borgo, R. Maffei, A. Nova, Marsilio, 2019.

Lomazzo, G.P., *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato nell'arte della pittura*, Roma, Colombo, 1947.

Mâle, E., *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*. Milano, Jaca book, 1984.

Manca, J., *The unseeing scholar in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Notes in the History of Art», 35, 1-2, 2015, pp. 126-134.

Manni, D.M., *Istorica notizia dell'origine e del significato delle befane*, Lucca, stamperia di Jacopo Giusti, 1766.

Marani, P.C., *Il problema della "bottega" di Leonardo: la "pratica" e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura*, in I

- leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skiram 1998, pp. 9-37.
- Marani, P.C., *Leonardiana: studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010.
- Marinoni, A., *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*, Rizzoli, 1974.
- Marrone, C., Crociani, D., *Il segreto della scrittura nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci*, Mauro Pagliai Editore, 2020.
- Mazzocchi Doglio, M., *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano, Electa, 1983.
- Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984.
- Milanesi, G., *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, «Archivio Storico Italiano», s. III, XVI, 5-6, 1872, pp. 219-230 e 228-229.
- Missinne, S., *The Da Vinci Globe*, Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Möller, E., *Leonardo Bildnis der Ginevra dei Benci*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 12, 1938, pp. 185-209.
- Morçay, R., *La cronaca del convento fiorentino di San Marco*, «Archivio Storico Italiano», Vol. 71.1, 1913, pp. 1-29.
- Morolli, G., *Firenze e il classicismo: un rapporto difficile: saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento, 1977-1987*, Firenze, Alinea, 1988.
- Mozzati, T., *Giovanfrancesco Rustici le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, Olschki, 2008.

Natali, A., *Le pose di Leda*, in *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, catalogo della mostra (Vinci, Museo Leonardiano, 23 giugno-23 settembre 2001), a cura di G. Dall'i Regoli, R. Nanni, A. Natali, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001.

Nelson, J.K., *Filippino Lippi's Uffizi "Adoration of the Magi" (1496)*, «Thomas Puttfarcken Workshops I & II», pp.185-204.

Newbigin N. *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983.

Newbigin, N., *Le Onoranze fiorentine del 1459: poema anonimo*, «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi» XII, 2011, pp. 17-134.

Nocentini, S., *Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi*, Livorno, Sillabe, 2021.

Palmieri, M., *Historia florentina (1429-1474)*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXVI, a cura di G. Scaramella, Città di Castello, 1906.

Panofsky, E., *Meaning in the Visual Arts*, New York, Anchor books, 1995.

Passignat, È., *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell'arte*, Roma, Carocci, 2017.

Pastori, P., *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, Firenze, Polistampa, 1997.

Pedretti, C., *L'origine dei disegni a pennello di Raffaello*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, Bruckmann, 1992, pp. 37-42.

Pedretti, C., *Leonardo. Il disegno*, «Art dossier», 67, Firenze 1992, p. 45.

Pedretti, C., *Leonardo: il genio il mito*, Cinisello Balsamo Venaria Reale, Silvana Editoriale La Venaria Reale, 2011.

Pestilli, L., *On Two Overlooked Details in Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 83, 2020, pp. 409- 421.

Petriboni, P., *Priorista*, a cura di J.A. Gutwirth e G. Battista, Roma, Storia e Letteratura, 2001.

Piero di Cosimo 1462-1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra a cura di E. Capretti (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 23 giugno-27 settembre 2015), Firenze, Giunti editore, pp. 240-294.

Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993.

Poggi, G., *Note su Filippino Lippi: la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, «Rivista d'arte», 7, 3-4, 1910, pp. 93-101.

Pope-Hennessy, J., *Fra Angelico*, London, Phaidon, 1952.

Pozzi, M., Mattioda, E., *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, L.S. Olschki, 2006.

Public in the picture: involving the beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art, a cura di B. Fricke, U. Krass, Zurigo, Diaphanes, 2015.

- Rubin, P., *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist*, «Art History», 13, 1990, pp. 34-46.
- Rubinstein, N., *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- Ruda, J., *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, Londra, Phaidon, 1993.
- Russell Sale, J., *Birds of a Feather: The Medici 'Adoration' Tondo in Washington*, «The Burlington Magazine», Vol. 149, No. 1246, 2007, pp. 4-13.
- Schapiro, M., *Leonardo and Freud: an art-historical study*, «Journal of the history of the ideas», 17, 1956, pp. 147-178.
- Sconza, A., *L'infortunio de Léonard de Vinci*, in *Écrire des vies. Espagne, France, Italie, XVe-XVIIIe siècle*, a cura di H. Tropé, D. Boillet, M. Fragonard, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 181-192.
- Solmi, E., *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, «Archivio Storico Lombardo», 4.1, 1904, pp. 75-89.
- Sturdevant, W., *The Misterio de los Reyes Magos: Its Position in the Development of the Medieval Legend of the Three Kings* «Johns Hopkins Studies in Romance Literature and Languages», X, Baltimore and Paris 1927.
- Strzygowski, J., *Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 159-174.
- Tanturli, G., *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze,

2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 275-298.

Terpstra, N., *The politics of ritual kinship: confraternities and social order in early modern Italy*, Cambridge Cambridge University Press 2000.

The drawings of Filippino Lippi and his circle, a cura di G.R. Goldner, C. Bambach et al., New York, Metropolitan Museum of art, 1997.

The Magi: legend, art and cult, catalogo della mostra (Museum Schnütgen, Colonia, 25 ottobre 2014-25 gennaio 2015, a cura di M. Beer, München, Hirmer, 2014.

Tiraboschi, G., *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Modena, 1772-1782, vol. IX, pp. 290-293.

Tombi, B., *Fra scienza e teatro: Leonardo da Vinci scenografo di Ludovico il Moro*, «NC», 12, 2020, pp. 182-191.

Trexler, R.C., *Public life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

Trexler, R.C., *Florentine Theatre, 1280-1500: A Checklist of Performances and Institutions*, «Forum Italicum», 14, 1989, pp. 454-474.

Tromboni, L., *La restaurazione di Firenze e il mito di Gerusalemme nella predicazione di Girolamo Savonarola*, in *Come a Gerusalemme: evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Benvenuti e P. Piatti, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 133-153.

Unfinished: Thoughts Left Visible, catalogo della mostra (MET, 18 marzo- 4 settembre 2016), a cura di K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff, METPublications, 2016.

Varchi, B., *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società ed. delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843.

Vasari, *Le vite: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Scuola Normale Superiore, 1996.

Vecce, C., Pedretti, C., *Leonardo*, Roma, Salerno, 1998.

Vecce, C., *Per un 'ricordo d'infanzia' di Leonardo da Vinci*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, 2010, pp. 132-149.

Vecce, C., *La vita di Leonardo, da Vasari a Lomazzo*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, a cura di C. Lucas Fiorato, P. Dubus, Genève, 2017, pp. 113-128.

Vecce, C., *Una scrittura infinita: i manoscritti di Leonardo*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2019.

Ventrone, P., *Le tems revient. 'L tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (8 aprile-30 giugno 1992, Palazzo Medici Riccardi, Firenze), Firenze, Silvana Editoriale, 1992.

Ventrone, P., *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*, «Interpres», XIX, 2000.

Ventrone, P., *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, «Annali di Storia di Firenze», II, 2007.

Venturi, L., *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919.

Verrocchio il maestro di Leonardo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 8 marzo - 14 luglio 2019) a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Marsilio, 2019.

Villalta, E., *L'Adorazione dei Magi di Leonardo: riflettografie e riflessioni*, «Raccolta Vinciana», 32 (2007), pp. 5-42.

Villani, G., *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1991.

Von Seidlitz, W., *Leonardo da Vinci*, Vienna, Phaidon, 1934.

Weissman, R.F.E., *Ritual brotherhood in renaissance Florence*, New York, Academic press, 1982.

Zambrano, P., *Filippino Lippi*, Milano, Electa, 2004.

Zöllner, F., *Leonardo da Vinci, 1452-1519: the complete paintings and drawings*, Koln, Taschen, 2003.

Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

Warburg, A., *Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, 1998.

Weinstein, D., *The myth of Florence*, in *Florentine studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubenstein, Londra, Faber and Faber, 1968, pp. 15-44.

12. Ringraziamenti

Questa ricerca è stata frutto di mesi di lavoro e impegno, durante i quali ho potuto contare su molte persone, alle quali desidero dedicare qualche riga.

Innanzitutto, ringrazio la mia relattrice Émilie Passignat, la quale ha saputo pazientemente guidarmi nella ricerca del tema e la stesura della tesi, con le sue gentili parole e la sua costanza, dandomi sempre la sicurezza che cercavo.

Ringrazio i miei genitori per avermi sempre sostenuta e spronata. Per le ore passate ad ascoltarmi prepararmi per gli esami, per i consigli dispensati e per i richiami quando mi servivano. Posso affermare senza esitazioni che senza di loro non sarei arrivata dove sono oggi. Grazie anche a nonna Gina, spero dal cuore che sappia che devo questa mia passione a lei.

Un grazie a Luca, il mio fidanzato, per essere stato il mio punto fisso in questi ultimi anni non sempre facili. Ogni qualvolta le difficoltà sembravano troppe e insormontabili è riuscito a mostrarmi le cose da un'altra prospettiva e a rasserenarmi. Grazie per aver creduto in me e non aver avuto nessun dubbio sulle mie capacità, ancora prima che io ci riuscissi.

Ringrazio tutti gli amici e le persone con cui ho intrecciato parti della mia vita negli ultimi anni. Grazie per le risate, le crisi, le passeggiate e tutte le emozioni condivise. Nonostante la distanza e gli impegni, mi hanno fatta sentire circondata dal loro affetto e custodirò queste memorie per sempre. Mi sento molto fortunata.

Infine, un ringraziamento speciale va alla mia insegnante di danza, alle mie compagne di corso e a questa disciplina meravigliosa che ho riscoperto dopo tanti anni e che mi ha dato modo di riuscire finalmente a esprimere tutto ciò che non riesco a dire a voce. Grazie perché è anche grazie a questo che ho finalmente trovato un po' di pace e grazie per avermi insegnato la resilienza e ad accettarmi con tutti i miei pregi e imperfezioni.