# IL PITTORE SEBASTIANO VINI, IL VESCOVO RICASOLI E ALCUNI "CABREI" CINQUECENTESCHI A PISTOIA

**Nicoletta LEPRI**
**Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze**
**Centro di Studi sul Classicismo, Università di Firenze**
nicolepri@inwind.it

**The Painter Sebastiano Vini, Bishop Ricasoli and Some "Cabrei"of the Sixteenth Century in Pistoia**

The use of "cabrei" or "samples", manuscript inventories of real estate and lands illustrated by maps and drawings reproducing individual houses, established itself in Tuscany, especially in Florence and Pistoia. Some common names of surveyors indicate that the production of these documents required particular expertise. The work of technicians was sometimes joined by that of artists, invited to design title pages and family coats of arms for these special codes, often of great size and richly bound. The technique used (in pencil or charcoal, pen and brown ink watercolors) was widespread among the Florentine Accademici del Disegno, especially among those closest to Giorgio Vasari, the main artist at the court of Cosimo I Medici. Distinguished at this type of graphic production was Sebastiano Vini, a painter who moved from Verona to Pistoia in the forties of the century. Several recent studies have been done about Vini, especially regarding his participation in Alessandro Allori's workshop and in important works in preparation for the wedding of the Florentine Prince Francesco Medici and the Princess Joan of Habsburg. The artist's style is recognisable in a coat of arms of the Ricasoli family, at the opening of a large cabreo showing the goods that belonged to the Bishop of Pistoia Giovan Battista Ricasoli, who was the artist's patron and probably introduced him to the Medicis.

**Keywords**: *Sebastiano Vini; cabrei; Pistoia; Giovan Battista Ricasoli; sixteenth-century drawings*

Nell'Archivio Vescovile di Pistoia sono conservati due codici cartacei di grande formato comprendenti inventari dei beni della diocesi pistoiese compilati sotto l'episcopato di Giovan Battista di Simone Ricasoli (1560-1571). Il vescovo Ricasoli fu fedele partigiano di casa Medici, prima al servizio di papa Clemente VII e del cardinale Ippolito, e poi di Cosimo I, per conto del quale servì come ambasciatore a Roma alla corte pontificia, a Milano presso il marchese del Vasto, a Ferrara alla corte estense, rappresentando poi gli interessi medicei al cospetto della corte imperiale. Il primo manoscritto, cm 47x36, è un *campione* o *cabreo*[1] intitolato *Campione de beni dell'Opera e compagnie della diocesi di Pistoia*, "libro primo, 3, anno 1570", e si presenta una con pesante rilegatura *in asse* ricoperta a cuoio (sarà indicato d'ora in avanti come *Campione 1*).

[1] Il termine *cabreo*, attualmente in uso per designare le raccolte di mappe o di registri catastali, non è in realtà documentato in Italia prima del 1664 (Battaglia 1961-2002: II, 473) e viene alternato a espressioni quali "libelli censuari" o "papieri della terra" come per esempio negli *Statuti della Sacra Religione di S. Giovanni Gerosolimitano* di fra' Antonio di Pavia (1676: 182-183). Designati alternativamente con il nome di *Martilogi* o *Terrilogi* nel lucchese, dove il primo esempio conosciuto risale al 1540, i grandi codici che raccoglievano le piante dei beni di determinate istituzioni vennero chiamati *campioni* a Firenze, come è documentato per i primi esemplari noti, e a Pistoia, dove la definizione fu conservata. Si tratta in ogni caso di produzioni ancora rare nel Cinquecento e le cui dimensioni tendono ad aumentare in genere nei secoli successivi. Le più voluminose, talora in forma di atlante e di formato simile a quello dei *campioni* Ricasoli qui trattati, conseguirono alle rivalutazioni patrimoniali avvenute in Toscana dopo la soppressione delle corporazione religiose, decisa dal granduca Pietro Leopoldo di Lorena nel 1770-1780, e delle compagnie religiose durante l'occupazione francese di Napoleone I (1808-1810).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

Alla carta iniziale fu applicata la sagoma ritagliata di uno stemma familiare, disegnato a inchiostro bruno con abbondanti acquerellature (**fig. 1**). Il blasone, a sei bande trasversali (*d'oro e rosso con leone attraversante in azzurro*, detta il repertorio Ceramelli Papiani per il casato dei Ricasoli (ASFi, *Ceramelli Papiani*, 3959. Passerini 1861: 73-80. Jonietz 2011: 297-325. Cavarzere 2012: 45-52, spec. 46), è sostenuto da due figure nude maschili, speculari e simmetriche, accostate al profilo di un cartiglio. L'arma è sormontata da una mitria episcopale che allude alla carica prelatizia del committente.

Anche il secondo censimento di beni immobili dell'episcopato pistoiese di cui si tratta, compiuto nel 1568 per conto dello stesso religioso fiorentino, si apre con una carta su cui fu incollato lo stemma familiare dei Ricasoli previamente ritagliato (**fig. 2**), con sopra un ovale con l'effigie del vescovo. Il codice è infatti noto proprio come *Campione Ricasoli* (*Campione de Beni Mobili et fitti, Censiti Livelli, del vescovado di Pistoia*, cm 41x28, d'ora in avanti *Campione 2*).

Nella forma in cui i due manoscritti furono destinati alla conservazione, i rispettivi riporti ornamentali sono almeno indice di un lavoro compiuto dopo la compilazione dei fogli stessi, essendosi evidentemente ormai rinunciato all'ipotesi di fare intervenire la mano di un decoratore sulla carta iniziale, forse appositamente lasciata in bianco. Nell'impossibilità di mettere a confronto la filigrana dei fogli incollati con quella delle pagine manoscritte, la soluzione adottata lascia pensare che si usassero disegni non predisposti necessariamente per quello scopo, ma preparati comunque in ambiente pistoiese, fra gli stessi artisti che avevano personalmente conosciuto il Ricasoli ricevendone commissioni prima della morte di lui, nel 1572. Già nel 1980 Lucia Gai (Gai 1980: 119, 145), trattando dei campioni figurati presenti negli archivi pistoiesi, avvertiva del resto che non era necessariamente l'agrimensore, o l'autore dei rilievi di case e palazzi contenuti nell'inventario che seguiva, a decorare la carta di apertura di questo tipo di manoscritti.

Nel *Campione 1* dalla scelta delle due figure reggistemma, versioni giovanili, ricciute e aitanti, derivate dal modello dei prigioni nudi assunti a sigla decorativa. Se ne trova un esempio a stampa nel ritratto a bulino di Francesco I de' Medici destinato a una serie *aulica* per la *Vita di Cosimo I de' Medici* scritta da Aldo Manuzio il Giovane e da lui pubblicata a Bologna nel 1586. Nel frontespizio editoriale di tale serie, un portale architettonico è come ravvicinato all'occhio del lettore e visibile solo parzialmente, risultandone escluso il bordo esterno costituito dalle finte lesene e dal timpano sovrastante. Tale frontespizio, inciso da Annibale Carracci, mostra una coppia analoga di adolescenti alati che sostengono il festone intorno al titolo (**fig. 3**)[1]. Manca tuttavia, in questo caso, il senso di moto sospeso e di rapido avvicinamento -quasi di incombenza- che motiva ideologicamente, nei codici pistoiesi sopra descritti, la particolare posa michelangiolesca della coppia di personaggi con lo stemma mediceo, secondo una composizione che deriva anche dalle figure di geni alati e serventi scultorei posti a lato degli antichi clipei e pervenuti con modifiche funzionali successive fino al nostro Rinascimento, stanti oppure protesi a dare l'idea di una sospensione nell'aria o di un volo. Assecondando mirati interessi artistico-anatomici, nel Cinquecento tale tipologia aveva avuto esempi editoriali significativi in anni precedenti a quelli dei *campion*i pistoiesi qui trattati, come nella stampa introduttiva alla *Historia de la composición del cuerpo humano* di Juan de Valverde, pubblicato a Roma da Antonio Salamanca e Antonio Lafrery nel 1556 (**fig. 4**), dove lo stemma riccamente incorniciato nel frontespizio è al tempo stesso indice del valore dell'edizione e manifesto di quello araldico del dedicatario. Nella pittura religiosa fiorentina degli anni Settanta-Ottanta del secolo XVI sono ricorrenti coppie di angeli dalla testa infantile e ricciuta sopra corpi atletici, protesi ad appoggiare

[1] L'ovale incorniciato dal serto fu commentato da Barberi 1969: I, 136; II, tav. CXXVII.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

la corona sul capo della Vergine; mentre figure piegate a sostenere un blasone familiare, come Atlanti prostrati sotto il peso del mondo, compaiono anche in diverse personificazioni ed allegorie del *Servizio* o del *Servaggio*.

Così accade, ad esempio, per le due fanciulle che incoronano lo stemma mediceo, strette ad esso in pose carezzevoli, in una tavola di Francesco Morandini detto il Poppi oggi nel Museo Civico di Colle Val d'Elsa (*Francesco Morandini...* 1991: 165). Un disegno conservato agli Uffizi (GDSU, 14487 F. *Francesco Morandini...* 1991: 133) dal *Battesimo delle turbe* di Andrea del Sarto, precendente al 1517 e di mano dello stesso Morandini, denuncia uno dei sicuri modelli corporei anche per i due nudi reggistemma del pistoiese *Campione 1* nel particolare del ragazzo trattenuto per la spalla da un anziano, ma scomposto, con una gamba distesa all'indietro (**fig. 5**) e l'altra piegata sopra il sedile, miscela di soggezione e di vitalità incoercibile. Una posa del resto a cui si era già ispirata, tra il 1519 e il 1521, anche quella dei due ragazzi nudi della lunetta di *Vertumno e Pomona* del Pontormo a Poggio a Caiano.

La citata stampa con l'effigie di Francesco de' Medici per la *Vita di Cosimo I de' Medici* del Manuzio (**fig. 6**) sarebbe stata disegnata, secondo la documentazione raccolta da Karla Langedijk, da Cesare di Girolamo Alberti da Borgo San Sepolcro (Langedijk 1981-1987: II, 873[1]. Heiss 1881-1892: IX, 54. Oberhuber 1967: 150, dove la stampa viene però attribuita a Melchor Meier). Il disegno, tuttavia, fu ritenuto da Diane de Grazia affine piuttosto alla ritrattistica del dalmata Martin Rota (Donati 1930: 422. De Grazia 1984: 145-146). Di questi, attivo per lo più tra Venezia e Roma, si sa che incise una lastra rappresentante il duca Medici, portata poi a compimento da Agostino Carracci con l'aggiunta dell'intera cornice, come risulta essere avvenuto proprio per l'illustrazione del testo aldino. L'ipotesi attributiva al Rota spiegherebbe meglio la scelta di porre ai lati del blasone mediceo, a sorreggere l'ovale con il busto di tre quarti dell'ormai granduca Francesco, figure alludenti al mondo navale e marinaro. I personaggi serventi dell'incisione, con le pudenda coperte da un drappo richiesto dal decoro dell'emblema, sono diversificati infatti nei tipi dello schiavo musulmano rasato e con un unico ciuffo di capelli alla sommità della testa, e in quello del cosiddetto *bonavoglia*, il galeotto coscritto, solo al quale era permesso, sulle galee, di portare barba e baffi (Scorza 2012: 35). Nella stampa, i due sono entrambi incatenati e risultano in posa simmetrica, con una gamba ripiegata in avanti e l'altra indietro, un braccio passato dietro lo scudo e uno in vista; e con la presa della mano sulla corona, così come, nel *Campione 1*, le mani delle due figure afferrano le volute dei cordoni ornamentali.

**Altri esempi di cabrei pistoiesi.**

Tra il 1577 e il 1580 uno stemma mediceo, con figure allegoriche e iscrizioni latine, fu disegnato a penna in funzione di antiporta anche su una delle carte iniziali di un altro cabreo pistoiese oggi all'Archivio di Stato, cartaceo e anch'esso di grande formato, relativo ai beni della locale Pia Casa della Sapienza (ASP, *Pia Casa della Sapienza*, 440, anni 1557-1580, c. 3r)[2]. Alle

[1] Cfr. scheda 42,50. Si veda però anche: I, 440 e 442, scheda 27,68; II, 867, scheda 42,38, dove la studiosa riporta la lettera del Manuzio del 15 agosto 1585 al segretario granducale fiorentino Belisario Vinta, già edita da Gaye (1839-1840: III, 472-473), in merito alla scelta dell'intagliatore: "buonissimo [...] un certo Cesare dal Borgo, che lavora per il caval. Sirigato".

[2] La Pia Casa era un istituto di istruzione secondaria fondato nel 1473 dallo stesso cardinale Forteguerri. Dava accesso agli studi universitari e vi si accedeva gratuitamente per merito.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

solite mappe dei poderi, con accenni ai diversi tipi di colture e piante delle abitazioni con alzati in scorcio -perché l'immobile fosse esattamente identificabile a prima vista- si aggiungono in questo campione disegni particolareggiati di case coloniche, facciate di palazzi, vani di b°tteghe cittadine, spesso ancora riconoscibili in città e che documentano una volontà *ritrattistica*, un proposito scientifico di riproduzione (**figg. 7-8-9**). Le scritte della pagina iniziale tornano ad alludere ai Medici, ancora nella persona del granduca Francesco, mentre in basso a destra compare lo stemma del prelato pistoiese Niccolò di Bartolomeo Forteguerri (1403-1473) alla cui memoria l'opera fu dedicata. Nel verso della carta stemmata (**fig. 10**), un blasone in cornice ovale a penna e acquerellature brune, con angeli, putti, festoncini e drappeggi, racchiude una rappresentazione di san Bartolomeo, protettore della Pia Casa. Il frontespizio (**fig. 11**) presenta invece due angeli che sostengono con una mano un cartiglio a pieghe vive, al centro del quale si legge *Campione de le piante de tutti e beni immobili della Sapienza*. Con l'altra mano le figure sorreggono il coltello simbolo del martirio del santo tutelare e dell'istituzione medesima. E nel piatto della lama, alla base di alcuni racemi decorativi, ricompare lo stemma mediceo[1]. Nel verso del secondo foglio, infine, il codice viene presentato e descritto come raccolta di rilievi fatti da Achille di Giovanni Pinamonti "aritmetico et geometrico della Comunità d'essa Città", mentre l'esecuzione dei tre disegni a tutto campo è documentata "per il nobile spirito, et excellente Bartholomeo Carafantoni, cittadino pistoiese"[2].

Bartolomeo di Camillo Carafantoni fu un pittore attivo nella seconda metà del Cinquecento, di cui i disegni appena citati sono al momento le uniche opere attribuibili con sicurezza. Al personaggio riservò una breve scheda il Tolomei, nella sua *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti* (Tolomei 1975 [1821]: 151, 158), dove egli distingueva in realtà, rifacendosi a un albero genealogico familiare dei Carafantoni in suo possesso - quello del *Priorista* di Pier Lorenzo Franchi contenente, come indica il titolo, notizie sugli ufficiali del Magistrato Supremo pistoiese, gonfalonieri e priori -, due artefici di tale nome: uno, che ricopriva nel 1577 anche l'incarico di gonfaloniere cittadino e che lasciò eredi dei suoi beni i frati Minimi di San Francesco di Paola del convento fiorentino di San Giuseppe in Borgo Pinti; un secondo, Bartolomeo di Camillo di Camillo Carafantoni, nipote del precedente e attivo intorno al 1600. Per l'artista e pubblico ufficiale, la coincidenza della data di assunzione al ruolo governativo con quella del suo intervento artistico sul *campione* della Sapienza induce al sospetto che il primo incarico favorisse il secondo, per motivi onomastici verosimilmente legato anche a una devozione personale a san Bartolomeo. Di fatto, del Carafantoni si sa che l'avanzamento sociale andò di pari passo con quello economico, dovuto probabilmente soprattutto a interessi estranei alla produzione artistica e legati proprio alla compravendita e alla gestione di case e terreni. Nei numerosi atti notarili da lui rogati si configura un vivace mondo di artisti minori dell'area pistoiese sensibili a concreti investimenti immobiliari[3]. Bartolomeo seppe curare tanto bene i propri, da arricchirsi e diventare egli stesso committente di artisti come Alessio Gimignani. Nel '78, a stimare una *Madonna col Bambino* del Carafantoni per la chiesa

[1] Il coltello aveva già assunto, per la Pia Casa, la rappresentatività di un *logo*. Viene per esempio disegnato e colorato a tempera sulla coperta in cartapecora di un quaderno di entrate e uscite conservato a Firenze e relativo all'anno 1563 (ASFi, *Pratica segreta di Pistoia e Pontremoli*, 690).

[2] Leonardo Ginori Lisci, che per primo pubblicò alcuni dei disegni del manoscritto, compresa l'antiporta citata, non notò queste due diverse attribuzioni autoriali e riferì tutte le elaborazioni grafiche, comprese le tre carte d'inizio, alla mano del Pinamonti.

[3] Il Carafantoni appare per esempio negli atti del notaio pistoiese Giulio Petrucci il 6 giugno 1562 per un contratto di affitto perpetuo di beni immobili di proprietà del collega pesciatino Girolamo di Niccolò (ASFi, *Notarile antecosimiano*, 16681, cc. 338r-39r).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

pistoiese del Crocifisso della Morte furono comunque chiamati due noti pittori: Santi di Tito e Sebastiano Vini (Chiti 1989: 253. Nesi 2002: 28. Nesi 2004: 435)[1]. Il Titi era divenuto molto popolare in città anche per l'*Assunzione e santi* dipinta nel 1572 per i Serviti della Santissima Annunziata (Nesi 2012: 136). Il Vini aveva da poco consegnato ai medesimi frati una *Circoncisione di Cristo*, anch'essa tuttora visibile nella chiesa.

Del geometra Achille di Giovanni Pinamonti, invece, è noto che fu al servizio della magistratura fiorentina dei Capitani di Parte Guelfa (Ferretti 2004: 4-16. Pagnini - Mandroni 2005: 135-55) e si conoscono di lui, a Firenze, i rilievi accurati e i disegni di altri campioni, tra cui uno relativo alla fattoria di Montevettolini nel territorio di Pistoia, annoverata tra i beni dell'ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova (ASFi, *Ospedale di Santa Maria Nuova*, 702. Ginori Lisci 1978: 203-210. Vivoli 2003: 194-195). L'antiporta disegnata risulta qui molto simile al tipo a cui si volle conformare quella del *Campione 1* Ricasoli. Contiene uno stemma mediceo sopra una piccola nuvola, affiancato da due putti alati con i simboli dell'ordine olivetano che gestiva la pia istituzione fiorentina. Sopra, compaiono altri angeli con un ampio cartiglio e due versi encomiastici in latino (**fig. 12**)[2]. Nel manoscritto, voluto dallo spedalingo Filippo Guidiccioni, è ovvia, rispetto all'ornato della carta iniziale, la diversa qualità dei disegni documentali, eseguiti, come dichiarano le parole vergate prima dell'indice, dall'"arithmetico, et geometrico, pistoiese"[3], a un comune alto livello nell'esecuzione di piante ed edifici corrispondono decorazioni accurate, tracciate anch'esse a penna e acquerellate a inchiostro. Ciò fa pensare che il *tecnico*, con l'abilità di esecuzione che accomunava ai pittori professionisti gli artefici minori e la maggior parte degli intendenti d'arte, dovesse la considerazione di cui godeva proprio alla particolare abilità nel rifinire le sue raccolte cartografiche con fogli introduttivi ad ornato e figure; che in questo caso sono sicuramente di Achille Pinamonti stesso, come indica la somiglianza di tratto degli angeli del frontespizio rispetto alle teste dei Vènti nei fogli di rilievo architettonico.

I Pinamonti costituirono una delle prime botteghe familiari attraverso le quali si tramandò un'arte del rilievo agrimensorio connessa sia con la formulazione di stime, sia con l'esercizio dell'aritmetica e sovente dell'architettura stessa (Pagnini - Mandroni 2005: 139-140). Nel XVIII secolo, sempre a Pistoia, si sarebbero distinti i Pini, a Lucca i Cecchi, a Pescia gli Sforzi. Al nome di Giuseppe di Giovanni Pinamonti, fratello di Achille, è legato con sicurezza solo un *campione* risalente al 1607-1608, rimasto a Pistoia a documentare i possedimenti della basilica della Madonna dell'Umiltà (ASP, *Madonna dell'Umiltà*, 585, cartaceo di grande formato, cm. 47x36, 5)[4]. In questa raccolta, se non manca abilità nel riprodurre prospetticamente gli edifici, le facce stesse dei Venti che compaiono convenzionalmente sopra o intorno al disegno principale, a

[1] Avendo perduto prematuramente l'unico figlio maschio, Curzio, il Carafantoni sostenne in suo nome imprese architettoniche e di decorazione, specie in favore dei frati Minimi di san Francesco di Paola, dei quali favorì l'insediamento a Pistoia.

[2] "*Te mandante dapes miseris dum porrigit alter, / Has tibi qui tribuit, servet utrunque deus*".

[3] "L'agrimensore è 'colui che fa professione di misurare terre che per antico dicevasi geometra; perché la geometria è l'arte di misurar la terra: ma oggi si piglia in senso più largo', così Filippo Baldinucci (1681, *ad vocem*) definisce un mestiere che nella prassi dei XVII-XVIII secoli riunisce diverse professionalità. Non è infatti un caso che nei documenti i diversi professionisti si qualifichino oltre che come agrimensori, quindi cartografi, anche come aritmetici" (Pagnini - Mandroni 2005: 139).

[4] Si legge a c. 2: "... per l'ecc.te mathematico Mr Giuseppe di Giovanni Pinamonti di Pistoia. Nel quale è descritto tutti i beni immobili con la condutione delle linee, e perpetui, e censi et in che modo ne è patrona l'Opera con li obblighi e carichi sotto suoi giorni, mesi, et anni, e li notai, et in che libri appare detti Rogi per benefitio dell'Opera". Le carte a partire dalla 67v sono settecentesche, risalendo la più tarda al 1730.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

indicare l'orientamento come nelle carte geografiche e nei portolani coevi, dimostrano una capacità esecutiva e una volontà di decorazione più modeste.

La produzione dei fratelli Pinamonti copre, al suo avvio e in maniera documentabile, un arco temporale di almeno un trentennio[1], corrispondente nell'arte figurativa del capoluogo Firenze, come notava in maniera sommaria il Ginori Lisci, alla scuola "di un Alessandro Allori, Giovan Maria Butteri, Alessandro Pieroni e altri, attivi nel noto Corridoio degli Uffizi", dove, per "Corridoio", egli intendeva il loggiato di Levante della Galleria degli Uffizi, la cui decorazione si protrasse per diversi anni, e non certo il percorso architettonico di solito indicato con tale nome e tracciato da Vasari fra gli Uffizi stessi e Palazzo Pitti nel giro di pochi mesi, nel 1565, in prossimità delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria.

A questo punto, a delineare un percorso in cui l'interesse per la rappresentazione della figura appare, nel tipo di codici toscani considerati, gradualmente ridursi nel tempo a favore di quello documentativo, si possono porre a confronto con l'emblema dei Ricasoli incollato nel *Campione 2* altri due esempi decorativi: da una parte la rifinita e colorata rappresentazione in tondo di una *Santa Lucia* aggiunta in apertura a un decimario cittadino del 1549 riguardante i beni delle monastero femminile pistoiese di tale titolo, privo di altri disegni al suo interno e compilato da Giuliano di Doffo Partini (ASP, *Patrimonio Ecclesiastico*, *Monastero di Santa Lucia*, *San Leonardo*, Cappella di San Giovanni Fuorcivitas, E. 30: cartaceo di medio formato, **fig. 13**). Dall'altra parte, la carta iniziale di un cabreo di beni dei monaci vallombrosani di San Pancrazio in Firenze e dintorni (1585), le cui misurazioni sono dichiaratamente ancora dovute ad Achille di Giovanni "pistorese" (**fig. 14**) (ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 88, 83, c. 4v)[2]. Qui il foglio iniziale mostra una rappresentazione del giovane martire Pancrazio in un'incorniciatura ovale e irregolare, accurata e fantasiosa, formata da volute, nodi, racemi e volti di putti: quasi un registro ornamentale affine a quello del *San Bartolomeo* di Carafantoni e che ha séguito a Pistoia anche in differenti forme di decorazione: ad esempio nel tipo di intaglio seicentesco dei pannelli del pulpito della chiesa di San Vitale (**fig. 15**). Ma nel *San Pancrazio*, sebbene rimasto appena tracciato a matita e dunque da considerare non finito, la figura è resa ormai con segni imprecisi e non studiati, specie nelle braccia e nelle mani, come nei casi precedenti appena abbozzate e troppo grandi.

**Un veronese a Pistoia.**

Nei disegni illustranti i campioni terrieri, e specialmente nelle portate decorate dei manoscritti, prevalgono dunque, insieme a procedimenti iconografici diffusi e comuni all'ambiente artistico mediceo, l'uso della matita o del carboncino con tratti o ripassi a inchiostro e abbondanti acquerellature brune. Tale tecnica, che combinava il tratto con l'inchiostro diluito, era del resto molto diffusa in quegli anni tra i pittori dell'Accademia fiorentina. Serviva per schizzi preparatori, studi e pro-memoria grafici; ma era adottata e ritenuta efficace ed immediatamente espressiva anche per opere in cui la resa estetica costituiva uno scopo aggiuntivo e non prevalente. Come, appunto, i cabrei.

[1] Gli aggiornamenti effettuati nel tempo ai fogli di queste raccolte manoscritte arrivano quasi sempre al tardo Seicento o a Settecento inoltrato.

[2] La c. 5v, raffigurante la facciata e il fianco della chiesa di San Pancrazio, è stata riprodotta, indicata come opera di "G. Pinamonti", in Belluzzi 2009: 105.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

Di questa tecnica si servì anche l'autore di alcuni disegni omogenei per supporto cartaceo e raccolti in un album già appartenuto a Filippo Baldinucci e conservato al Louvre dal 1806 (Inv. 954-1012, 60 fogli di varie dimensioni per complessive 103 facciate disegnate). Jacqueline Biscontin e Cathérine Monbeig Goguel sono concordi nell'attribuire questi fogli a Sebastiano Vini (Monbeig Goguel 1977. Monbeig Goguel 1988. Biscontin 1998. Monbeig Goguel 2015)[1], alle cui anatomie paiono ugualmente vicine quelle del ritaglio con i nudi reggistemma del *Campione 1* pistoiese da cui si è preso avvio, e dove l'uso dell'inchiostro, rispetto agli esempi appena fatti, sembra commisurato anche alla volontà di suggerire un adeguato rilievo anatomico entro un disegno di dimensioni ridotte.

Il Vini, artista originario di Verona ma ambientato sin dalla giovinezza a Pistoia, dove è documentato per la prima volta nel 1548, attraverso le esperienze artistiche che ebbe modo di fare a Firenze, divenne sicuro tramite tra il mondo degli accademici fiorentini e quello degli artefici locali, talora occupati in botteghe dedite a produzioni considerate "minori". Il pittore veronese, inoltre, dovette contribuire all'introduzione a Pistoia di un peculiare gusto del panneggio, che in ogni caso egli ben documenta nei suoi lavori. Gusto risalente a modelli sarteschi e rinnovato da quell'esercizio di studio e di copia dai maestri fiorentini del primo Cinquecento in cui furono impegnati subito gli accademici del Disegno e nel quale Vini stesso, come dimostrano alcuni schizzi del Louvre, volle cimentarsi, riproducendo lo stesso *Ragazzo nudo* della lunetta di Pontormo a Poggio a Caiano qui precedentemente citato (Monbeig Goguel 2015: 328).

Per la sua *Natività della Vergine* eseguita verso il 1570 per la cappella Rospigliosi di Santa Maria delle Grazie a Pistoia, e da poco allocata dopo il restauro in San Vitale, Sebastiano si rifà scopertamente della versione del soggetto affrescata da Andrea del Sarto nel primo chiostro della Santissima Annunziata. Forte enfasi acquistano nello spazio del dipinto fiorentino, rispetto all'interpretazione xilografica stampata da Dürer nel 1503 e servita di riferimento ad Andrea, i tessuti della migliore produzione locale del tempo e soprattutto i tendaggi che pendono dal baldacchino al centro dell'affresco, ripresi e rimborsati in grossi nappi e rispondenti, come stalattiti a stalagmiti, alle sottostanti figure delle donne in visita alla puerpera.

Per i trionfi mascherati che nel carnevale 1566 furono inclusi nelle celebrazioni per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, vennero studiati complicati costumi. Per una di quelle sfilate resta una ricca documentazione di disegni eseguiti da Alessandro Allori e da alcuni suoi collaboratori (GDSU, 2667 F e 2942 F, in due volumi. BNCFi, mss. Palatino C.B.III.53/I e Nazionale II.I.42). Come in questi bozzetti, anche nelle antiporte dei campioni presi in esame, soprattutto in quella decorata del cabreo olivetano fiorentino del 1577, colpisce il compiacimento nei drappeggi, sovrabbondanti e mossi, ripresi nelle figure reggicartiglio da tracolle di nastro, a formare quei *nappi* a mezzo rilievo che, ricorrenti nelle vesti per la mascherata medicea, divennero negli stessi anni Settanta del Cinquecento elementi decorativi comuni, specie nell'opera di Bernardo Buontalenti, anch'egli in vario modo coinvolto nei medesimi apparati e probabile autore degli abiti dei figuranti di un altro dei cortei in maschera. Lo sbuffo di tessuto a mo' di nappa costituisce addirittura l'unico motivo ornamentale in opere come il pilastro lapideo studiato da Bernardo per sostenere il pulpito della chiesa di Santa Maria a Settignano (**fig. 16**). Ho già avuto modo di suggerire altrove il confronto tra il motivo rilevato

[1] Una precedente attribuzione a Pontormo annotata da Baldinucci stesso fu smentita da Janet Cox Rearick nel 1964, mentre nel 1982 Nicole Dacos rigettò la precedente proposta di Filippa Aliberti ed Eraldo Gaudioso di avvicinare la collezione alla figura dello Zaga. Catherine Goguel infine, che aveva in un primo tempo, nel 1972, riferito la raccolta a Jacopo Zucchi, l'ha riportata al Vini, individuando un altro disegno appartenente al medesimo contesto.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

nel corpo della struttura architettonica settignanese, e gli elementi di evidenza decorativa del costume di *Maia* (**fig. 17**) esibito nella nota mascherata della *Genealogia degli dei* (Lepri 2013: 115), quasi al termine delle memorabili celebrazioni fiorentine. L'autore del disegno del costume, rimasto in uno dei fogli conservati agli Uffizi, fu senz'altro il Vini. A lui infatti è riportabile infatti, per comuni caratteri stilistici, buona parte delle tavole dei costumi e dei carri ideati per l'evento spettacolare, tavole probabilmente eseguite in previsione della riproduzione a stampa, per una delle iniziative editoriali in seguito accantonate a causa delle troppe spese fatte per quelle feste, ma inizialmente date per certe dall'autore di una descrizione del corteo mascherato, Baccio Baldini (1566: 131)[1]. La collezione di disegni conservati sotto il nome di Vini presso il Muzeum Narodowe di Varsavia mostra un'esecuzione peculiare, a segni di matita nera spesso tracciati in leggere linee dritte e parallele per creare effetti di sfumatura e chiaroscuro. Tale procedimento grafico ritorna in diversi dei bozzetti rimasti agli Uffizi e alla Biblioteca Nazionale di Firenze per i costumi e i carri della *Genealogia degli dei*, dove spesso i contorni sono ripassati, o sostituiti, da un marcato segno a penna e dalle consuete acquerellature brune.

Se Buontalenti si serve dei rimborsi di panno non in funzione di utile rifinitura ma quale complemento dovizioso e inessenziale, che pertanto non richiede pretesto, il pittore giunto da Verona e naturalizzato pistoiese tende a fare dei drappeggi un uso che va oltre l'effetto generico di arredamento e di abbondanza decorativa con cui essi appaiono in opere di scuola vasariana, dove risaltano specie nei disegni, grazie alla semplice evidenza del contorno e per la campitura non sciolta dalla fusione delle cromie e dai passaggi del chiaroscuro. Per Vini le stoffe diventano elementi di saturazione della scena pittorica, presentando, tra nodi e pesanti fronti distesi, volumi ampi e levigati quasi scultorei, paragonabili a quelli delle figure stesse.

Fra i disegni di Vini a Varsavia (Guze 1992: 357. Monbeig Goguel 1992: 335-352; Monbeig Goguel 2011: 225-226) non sorprendono dunque i putti alati che giocano con strisce di tessuto, o un adolescente angelo reggicortina.

Enormi drappi ripresi rivestirono le pareti della chiesa fiorentina di San Lorenzo in occasione delle esequie dello stesso Francesco de' Medici, nel 1587. Sebbene qui l'uso volesse riferirsi piuttosto alle porte-tende dell'antichità classica, ancora più convincente appare l'attribuzione a Vini, da parte di Catherine Monbeig Goguel, di un disegno di *Scheletro animato* conservato agli Uffizi e affine anche per tecnica alle esecuzioni dell'album del Louvre (Monbeig Goguel 2015: 339-340).

Mancano invece al pittore le damascature, i ricami, le decorazioni minute. Né gli interessano tappeti, corami, modanature pur caratteristici della decorazione d'ambiente della seconda metà del secolo in Toscana.

Il mobilio acquista però un'importanza insolita nell'opera di Vini. A volte presenta caratteri antropomorfi, come accade nel fusto di certi leggii, dove sono finti angeli scolpiti (**fig. 18**). Il suo ruolo all'interno del dipinto è maggiore rispetto a quello degli arredi di solito proposti da altri artisti di scuola vasariana tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo: si pensi all'*Annunciazione* eseguita intorno al 1569 da Francesco Morandini per la chiesa del monastero delle Camaldolesi a Poppi, dove pure il leggio sagomato e intagliato, sviluppato su doppia pedana, è centro e cardine dell'immagine, sintesi simbolica di un ambiente domestico rimosso perché, secondo i decreti tridentini, distraente rispetto al mistero

[1] "Ma accioché questa mascherata fia ancor meglio intesa da ogni uno, forse che l'autore di essa in tra non molto tempo farà stampare tutte le figure e tutti i triomfi che vi furon dentro e che son descritti in questo discorso, accioché ognuno gli possa vedere".



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

dell'Incarnazione rappresentato. Eppure quel leggio non trasmette il medesimo senso di invadenza spaziale come nelle versioni dell'*Annunciazione* di Vini (per l'altare Galli in Santa Maria delle Grazie, per San Giovanni Fuorcivitas e per Santa Maria Assunta a Popiglio), dove si ricorda piuttosto l'ingombrante arredo *a casse* degli interni quattrocenteschi. Tanto più che in Vini, come nell'opera del Poppi ma in opposizione a certo realismo di sapore quattrocentesco, la superficie del legno è uniforme, bruno-rossastra; e non se ne disegna la fibra, ma si vuol dare evidentemente l'effetto unificante di quella tintura, a mordente e gommalacca, che stava allora entrando in uso per i mobili.

Negli anni Novanta del secolo, un analogo senso di greve spessore si ripresenta, nella montagna pistoiese, nel lettuccio da infermo di un *Miracolo della vera Croce* di Agostino Ciampelli per la parrocchiale di San Marcello Pistoiese. Ma in questo caso esiste una precedente traccia tosco-romana segnata da Nicolò Circignani con il suo affresco di identico soggetto nell'Oratorio del Crocifisso a Roma, nel 1583-84. Nello studio preparatorio a penna e acquerello bruno rimasto presso il British Museum di Londra, il disegno del cataletto, nel dipinto notevolmente semplificato e forse ideato da uno degli artisti che dalla provincia confluivano nella affollata bottega del pittore di Pomarance, ha invece grosse zampe ferine e una pesante decorazione intagliata.

I drappi annodati dei letti a padiglione, ricorrenti nelle opere di Vini, sono comunque indice di un'ambientazione, se dimessa, tuttavia non popolaresca, ma anzi di pretese borghesi, benestante quanto il decoro voleva si pensasse dell'interno raffigurato. Che forse rispecchiava la situazione domestica guadagnata dall'artista, così come nelle sue opere si ripetono nel tempo tipi femminili (probabilmente ispirati dalle due mogli stesse di Sebastiano). E diventa familiare la presenza di un cagnolino bianco, che compare infatti nella *Natività* e nella *Presentazione al tempio* citate, e persino nel drammatico affresco pistoiese del *Martirio dei diecimila* nell'oratorio di San Desiderio.

Le strutture architettoniche sono altrettanto semplici e a nudo, trasmettendo -io credo volutamente- un'impressione di solidità, stabilità, compattezza. È l'attestazione di un cambio della vita materiale che, come altrove nello stato mediceo, si realizza nel secondo Cinquecento a Pistoia (Falletti - Romby 1990. Romby 1993), condizionando il gusto dell'ornamentazione anche in oggetti meno prevedibili. Così accade nel drappo che cinge un crocifisso ligneo conservato nel museo d'arte sacra di Popiglio e fatto scolpire dal pievano del luogo, Girolamo Magni, personaggio dalla vocazione artigiana e architettonica "da per se stesso" imparata, negli stessi anni Settanta in cui egli è anche committente del Vini[1]: la tela annodata che cinge il Cristo appeso alla croce sporge in una bolla di tessuto quasi perfettamente rotondeggiante, una specie di perla innaturale infilata nel tragico nastro. Nella provincia toscana anche quel semplice panno prende sapore di scena. E case e terre diventano per i proprietari non solo qualcosa da registrare amministrativamente, bensì da contemplare, raffigurare, esibire in collezione dentro a codici ornati, allo stesso modo in cui Cosimo I aveva reso visibili le regioni e le città del suo dominio nella Sala Grande di Palazzo Vecchio; o quelle austriache nel cortile del palazzo; e le une e le altre riprodotte in alcuni degli apparati effimeri per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, iniziate il 16 dicembre, con l'ingresso in città della sposa, e protratte fino al marzo seguente e alla quaresima.

[1] Nel programma di trasformazioni attuate nella seconda metà del Cinquecento nella pieve di Santa Maria Assunta a Popiglio, i plurimi interventi di "Bastiano" Vini informano del prestigio acquisito dal pittore, che gestiva ormai un buon gruppo di aiutanti, e il suo adeguamento ad obiettivi di "luce, ordine e ornamento" (Falletti 1999: 9. Peri 2010).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

**Vini e il vescovo Ricasoli.**

Il 1565 fu un anno che segnò un momento di impegno artistico straordinario per Firenze, sia a motivo delle imminenti celebrazioni e dell'arrivo in città della principessa austriaca, sia per la volontà di Cosimo I de' Medici di affermare una politica culturale di Stato anche grazie all'attività dell'Accademia del Disegno, da poco costituita (1563) ma già professionalmente sperimentata l'anno prima, in occasione dei lavori per le esequie di Michelangelo. Forse non è un caso che risalga per l'appunto al 1565 il più antico cabreo fiorentino illustrato di cui si abbia conoscenza (ASFi, *Ospedale di S. Maria Nuova*, 582, 1565)[1], prodotto anch'esso per il ricco *Spedale* cittadino di Santa Maria Nuova e probabilmente sollecitato in ultimo, oltre che dalle opere analoghe iniziate a circolare nel contado da un quarto di secolo, da quegli studi cartografici che nel 1564 avevano condotto anche all'uscita a Venezia, per i torchi di Francesco Franceschi "sanese", del volume *Del modo di misurare* di Cosimo Bartoli. Il Bartoli, erudito ed accademico fiorentino (*Cosimo Bartoli...* 2011. Cecchi 2011: 283-295), fu autore fra l'altro negli anni Cinquanta del secolo, quando Achille Pinamonti dovette offrire le sue prove d'esordio nel disegno di *campioni*, di programmi iconografici per la decorazione tanto delle nuove sale di Palazzo Vecchio, dove i lavori di riassetto architettonico e di ornamentazione pittorica vennero portati a compimento da Cosimo I in occasione delle feste nuziali per il figlio Francesco; quanto delle residenze cittadine di alcuni cortigiani del duca. Tra esse, il palazzo del coppiere ducale Sforza Almeni, oggi in Via de[i] Servi 12, confiscato alla famiglia Taddei e già tenuto in uso, tra il 1537 e 1546, da Giovan Battista Ricasoli, prima che egli, allora vescovo di Cortona, acquistasse intorno al 1550 un grande edificio sull'attuale Piazza Goldoni. Di questo palazzo vicino al Ponte alla Carraia, divenuto poi definitiva dimora familiare, fu iniziato il ripristino nel 1553, con una commissione a Francesco Pagani per la decorazione a chiaroscuro delle facciate (Jonietz 2011: 302). Anche il Lapini nel suo *Diario* (Lapini 1900: 122) ricorda il "palazzo *dipinto* de' Ricasoli". Nel 1554 Cristoforo Gherardi detto il Doceno fu richiamato a Firenze per eseguire, su disegno di Vasari stesso, la decorazione del palazzo di Sforza Almeni voluta dal cameriere ducale "a concorrenza del vescovo"; il quale stava facendo dipingere a chiaroscuro le facciate del suo con il proposito di "farne cosa grata a sua eccellenza" (Vasari 1878-1885 [1568]: VI, 230). Vincenzio Borghini, nelle feste del 1565-66 organizzatore ed iconologo degli apparati trionfali che

[1] In cartapecora di grande formato con disegni molto semplici: "Questo registro contiene in se tutte le piante siti e misure delle possessioni e beni immobili dello spedale di Santa Maria Nuova della Citta di Firenze che nel presente anno MDLXV di ordine e comissione si posseggano, e etiam di quelli in su quali il prefato spedale ha interesse per via di diretto dominio o, in qualunche altro modo, con li loro podesterie popolo luogo vocaboli e confini quanto anchora di quelli che per lo advenire verranno in questo spedale. Intitolato il Campione delle Piante delle possessioni dello spedale di Santa Maria Nuova, fatto e ordinato questo presente anno 1565 di ordine e commissione del Reverendo in Cristo Prete don Isidoro da Montaguto Spedalingo e rettore di detto spedale l'anno del suo spedalingato XXI.mo e di suo consenso e ordine. Misurati e levati per Michelagnolo di Pagolo detto il Grasso misuratore da Petriuolo e tenuto e scritto per me Jacopo d'Ugolino Contrini notaio pubblico fiorentino e cancelliere del sudetto spedale detto anno 1565 indictione nona". Il repertorio comprende le fattorie di "Firenze e spicciolati", di Peretola, Prato, Pistoia, Valdimarina, Grezzano, Olmo, Maiano, Casentino, Travignuoli, Pitiano, Castagneto, Massa, Panzano, Lighiano, Talciona, Castelfiorentino, San Casciano, Romagna, Santa Sofia, la Rombola, Monte Vettolini.

Nello stesso fondo ASFi, al n. 585, è un altro codice cartaceo di formato medio, datato 1564 e privo di disegni (alcune carte seicentesche con disegni elementari vi sono rilegate alla fine), con l'inventario dei poderi attinenti lo Spedale del Ceppo di Pistoia e lo Spedale Nuovo di Pisa, fatto anch'esso "al tempo di don Isidoro da Montaguto moderno spedalingo".



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

guidarono la principessa austriaca attraverso la città, dalla Porta al Prato fino al palazzo ducale, volle che uno degli *ornamenti* più vistosi del percorso venisse addossato al palazzo del Ricasoli, presso il quale il corteo d'onore superò l'Arno. Lo spedalingo degli Innocenti, comunicando al duca la sequenza delle invenzioni, commentava così l'impresa decorativa del Pagani, che non sarebbe stata del tutto coperta dalla struttura effimera ed aveva ricevuto critiche in città non solo perché modesta, ma per essere una prova in più della nota avarizia del prelato: "... sebbene non è la miglior cosa del mondo, pur pasce l'occhio ragionevolmente, e massime nella veduta di lontano" (*Raccolta di lettere...* 1822-1825: I, 135). Anche per i lavori intrapresi più tardi a Pistoia nella cattedrale di San Zeno, dettati dalle norme tridentine e concretamente avviati nel 1565, Ricasoli preferì la firma di meno prestigiosi -e meno esosi- artefici locali, sebbene si rivolgesse a Vasari per il disegno del nuovo ciborio e ne affidasse la realizzazione e la decorazione pittorica ad artisti del capoluogo mediceo. Se il pulpito appena edificato, anch'esso su disegno vasariano, restò comunque senza la rifinitura, nelle nicchie parietali, delle statuette bronzee probabilmente previste (Palesati 2012: 86. Romby 2012: 56-57), sul tipo di quelle fornite da Santi Gucci per la base del *Perseo* celliniano, ad eseguire le tele per la navata di mezzo del duomo pistoiese, ultimate e pagate anch'esse dai canonici della cattedrale solo nel 1568, fu chiamato Sebastiano Vini, pittore che conservava la sua bottega pistoiese nonostante gli impegni artistici contratti nel capoluogo mediceo (su ipotesi di un coinvolgimento continuato del Vini con Alessandro Allori, Lepri 2012: 160). A lui il Ricasoli avrebbe affidato di lì a poco anche la pala d'altare con la *Caduta di san Paolo* per la propria cappella gentilizia, nella chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze, dove il prelato aveva disposto la propria tomba e dove infatti fu sepolto nel 1572. La tavola, che in fondo dovette esprimere il gusto di Giovan Battista e una reale predilezione per il pittore di origine veneta, fu criticata dai conventuali e irrisa in qualche scritto d'arte del secolo (Borghini 1967 [1584]: 198-199), verosimilmente interpretata come una *défaillance* del vescovo o sospettata ancora una volta di un costo inferiore a quello che egli avrebbe pur potuto permettersi interpellando un artista della capitale. Giudicato formalmente non omogeneo rispetto alle altre pale d'altare allocate dopo la ristrutturazione della chiesa voluta da Cosimo de' Medici e diretta da Vasari nella primavera del 1566, il dipinto sarebbe stato presto rimosso e sostituito da un'opera di un conterraneo del Vini, Jacopo Ligozzi, finendo appeso prima nel refettorio e poi in sacrestia (Conigliello 1992: 36, 155. Fischer Pace 2010: 129-150).

Il Vini ebbe parte anche in altre delle opere d'occasione per le feste del 1565-66. Chiamato a Firenze dietro un presumibile interessamento del Ricasoli, e bene accolto per la necessità di rapido intervento nei fastosi apparati, egli fu incaricato anche di eseguire due delle tele con vedute di città toscane con cui furono ricoperte le ancora spoglie pareti laterali del Salone dei Cinquecento, sopra le gradinate del teatro ligneo appena allestito da Vasari. Contribuì inoltre ad affrescare i pannelli con le città e le terre tedesche sotto gli archi del primo cortile di Palazzo Vecchio, totalmente rinnovato allora per sovrapporre sontuosità e *colpo d'occhio*, con pitture, dorature e stucchi, all'austero allestimento architettonico di Michelozzo.

Alle stesse feste credo possa essere ricollegato, tra gli studi del Vini conservati a Varsavia, anche quello per un *Putto alato con corona e sfera* (**fig. 19**), che non può riferirsi a un contesto religioso ma semmai a quello regale di cui il pittore fece a suo modo esperienza negli eventi nuziali del 1565-66 quando in onore della sposa, all'imbocco di Borgo Ognissanti a Firenze, il cronista Domenico Mellini scrive che si vedeva a Firenze:

> „sopra una basa alta quattro braccia una statua isolata, d'altezza di braccia dieci. Questa, era una giovane donna armata all'antica rappresentante la Provincia dell'Austria, con un scettro in mano, e a canto a se, e dalla sua destra, in su la medesima basa, aveva *un angioletto ignudo più di cinque*



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

*braccia alto, che con le mani teneva una corona imperiale*. [...] Alla destra della statua, era una tela dipinta, dieci braccia alta, e sette larga. Nella quale si vedevano *le prencipali città dell'Austria*. Parte di loro vestite alla ninfale e parte armate: e tutte avevano le sue Armi, e 'nsegne, *onde potessero essere più facilmente conosciute"*. (Mellini 1566: 32)[1].

La statua, informa Mellini, fu scolpita da Francesco Camilliani. Qualora il disegno di Vini fosse stato progettuale e propositivo rispetto a tale decorazione, o venisse invece tracciato in seguito sul ricordo di quella, è palese che nel *Putto* da affiancare all'*Austria* Borghini non volesse enfatizzare il simbolo del potere sopra tutte le terre -la sfera- e preferisse infine connotare la figura allegorica con un più usuale scettro*.

**Istituti archivistici**:

ASFi: Archivio di Stato di Firenze
ASP: Archivio di Stato di Pistoia
BNCFi: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
GDSU: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze.

**Bibliografia**:


BARBERI, Francesco 1969: *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 vv., Milano, Il Polifilo.

BATTAGLIA, Salvatore 1961-2002: *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 vv., Torino, UTET.

BELLUZZI, Amedeo 2009: *La Cappella Rucellai e il tempietto del Santo Sepolcro*, in Arturo Calzona, Joseph Connors, Francesco Paolo Fiore, Cesare Vasoli (a cura di) *Leon Battista Alberti, architetture e committenze*, 2 vv., Firenze, Olschki, II, pp. 103-134.

BISCONTIN, Jacqueline 1998: *L'album vasarien de Filippo Baldinucci au Louvre*, in „Dialoghi di Storia dell'Arte", pp. 18-37.

CAVARZERE, Marco 2012: *La vita religiosa a Pistoia al tempo del Vasari*, in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio...* 2012.

CECCHI, Alessandro 2011: *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli...* 2011, pp. 283-295.

CONIGLIELLO, Lucilla 1992: *Jacopo Ligozzi. Le vedute del Sacro Monte della Verna. I dipinti di Poppi e Bibbiena*, cat. della mostra *Jacopo Ligozzi in Casentino* (Poppi, 1992), Poppi, Biblioteca Comunale Rilliana.

*Cosimo Bartoli...* 2011: Francesco Paolo Fiore, Daniela Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internaz. (Mantova - Firenze, 2009), Firenze, Olschki.

DE GRAZIA, Diane 1984: *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, ediz. italiana a cura di Antonio Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa.

DONATI, Lamberto 1930: *Alcuni disegni sconosciuti di Martin Rota*, in „Archivio Storico per la Dalmazia", X, 57, 5, pp. 418-431.


[1] Il corsivo nella citazione è di chi scrive.

* Le foto sono pubblicate con le seguenti autorizzazioni: figg. 1, 2, 18, Curia Vescovile di Pistoia (n° 6/2014); fig. 5, 17, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e Polo Museale Fiorentino (n° 917/2014); figg. 7, 8, 9, 10, 11, 13, Archivio di Stato di Pistoia (n° 4/2014). Le foto 12 e 14 (ASFi) e la 19 (Muzeum Narodowe) sono tratte risp. da Ginori Lisci 1978, e da Guze 1992.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

FALLETTI Franca - ROMBY, Giuseppina Carla 1990: *Il museo d'arte sacra di Popiglio. Cultura e religiosità popolare nella montagna pistoiese*, con contributi di Riccardo Burigana, Giovanna Gorgeri, Maria Paola Masini, Pisa - Pistoia, Pacini - Provincia di Pistoia.

*Francesco Morandini detto il Poppi...* 1991: Alessandra Giovannetti (a cura di), *Francesco Morandini detto il Poppi. I disegni. I dipinti di Poppi e Castiglion Fiorentino*, cat. della mostra (Poppi, 1991), Poppi, Biblioteca Comunale Rilliana.

FERRETTI, Emanuela 2004: *Il problema della regimentazione idraulica nella Firenze di Cosimo I dai documenti degli Ufficiali dei Fiumi (1549-1574), alcune considerazioni*, in „Bollettino Architetti", XXI, 119, pp. 4-16.

FISCHER PACE, Ursula Verena 2010: *Volterra-Firenze-Weimar. Zwei Maler, zwei Altarbilder: Entwurf und Ausführung*, in Nina Schleif (Hrsg. von), *Der Menschals Muster der Welt. Untersuchungen zur italienischen Malerei von Venedig bis Rom*, München, Bayerischen Stattsgemäldesammlungen, pp. 129-150.

GAI, Lucia 1980: *Immagini della città e del territorio tratte dai Campioni figurati dei fondi archivistici pistoiesi. Didascalie*, Appendice II, in Ufficio Stampa del Comune di Pistoia (a cura di), *Pistoia, una città nello stato mediceo*, cat. della mostra (Pistoia, 1980), Pistoia, Comune di Pistoia, pp. 118-147.

*Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio...* 2012: Nicoletta Lepri, Simona Esseni, Maria Camilla Pagnini (a cura di), atti della giornata di studi (Pistoia, 2011), Firenze, Edifir.

GINORI LISCI, Leonardo 1978: *Cabrei in Toscana, raccolte di mappe prospetti vedute, sec. XVI - sec. XIX*, Firenze, Casse di Risparmio di Firenze Pistoia e Pescia.

GUZE, Justyna 1992: *Les dessins de Sebastiano Vini au Musée National de Varsovie*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana...* 1992, pp. 353-359.

HEISS, Aloïss 1881-1892: *Les médailleurs de la Renaissance. Florence*, 9 vv., Paris, Rothschild.

JONIETZ, Fabian 2011: *The Semantic of Recycling. Cosimo Bartoli's "Invenzioni" for Giovanni Battista Ricasoli*, in *Cosimo Bartoli*... 2011, pp. 297-330.

*Kunst des Cinquecento in der Toskana* 1992: Monika Cämmerer (Hrsg. von), *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Münich, Bruckmann.

LANGEDIJK, Karla 1981-1987: *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, 3 vv. Firenze, SPES.

LEPRI, Nicoletta 2013: *Note sulla composizione dei carri nella Genealogia*, in Luca Degl'Innocenti, Elisa Martini, Laura Riccò (a cura di), *La Mascherata della Genealogia degli Dei (Firenze, carnevale 1566). Le ricerche in corso*, atti della giornata di studi (Firenze, 2011), in „Studi italiani", XXV, 1-2-, pp. 107-149.

MONBEIG GOGUEL, Cathérine 1977: *Le 'Libro de' disegni' di Giorgio Vasari dans la première collection Jabach*, in ***, *Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, cat. della mostra (Paris, 1977-1978), Paris, Éd. des Musées Nationaux.

MONBEIG GOGUEL, Cathérine 1988: *Taste and Trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in „Burlington Magazine", CXXX, 11, pp. 821-835.

MONBEIG GOGUEL, Cathérine 1992: *De Vérone à Florence. Sebastiano Vini dessinateur, autour du 'Martyre des dix-mille'*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana...* 1992, pp. 335-352.

MONBEIG GOGUEL, Cathérine 2011: *Les dessinateurs florentins et la litérature*, in Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi (a cura di), *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, cat. della mostra (Ajaccio, 2011), Cinisello Balsamo, Silvana, pp. 223-233.

MONBEIG GOGUEL, Cathérine 2015: *Dans le cercle de Giorgio Vasari. Une proposition pour Sebastiano Vini*, pp. 323-356, in Jacqueline Biscontin Lalande Jacqueline (Hrg. von), *Feuilles de mémoire: un carnet de dessins florentins du Louvre. De l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci*, mit Beiträgen von Catherine Monbeig Goguel und Ariane de la Chapelle, Main und Ruhpolding, Franz Philipp Rutzen.

NESI, Alessandro 2002: *Bartolomeo Carafantoni*, in „San Sebastiano. Periodico della Misericordia di Firenze", 2002, 211, p. 28.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

NESI, Alessandro 2004: *Due dipinti del Seicento a Pistoia raffiguranti san Francesco di Paola*, in „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, pp. 432-437.
NESI, Alessandro 2012: *I pittori dello Studiolo a Pistoia*, in: *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio...* 2012, pp. 133-145.
OBERHUBER, Konrad 1967: *Die Kunst der Graphik, IV: Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange*, cat. della mostra (Wien, 1967-1968), Wien, Graphische Sammlung Albertina.
PAGNINI, Maria Camilla - MANDRONI, Andrea 2005, *Filippo Maria Sforzi (1687-1749) agrimensore del primo Settecento: alcune considerazioni per la ricostruzione della carriera*, in „Valdinievole: studi storici", VI, 11, pp. 135-55.
PALESATI, Antonio 2012: *Il progetto vasariano per il pergamo di San Zeno, il corpo di Michelangelo a Firenze e il ruolo di Vasari, e altri documenti*, in *Giorgio Vasari tra capitale e città del dominio...* 2012, pp. 79-100.
ROMBY, Giuseppina Carla 1980: *Scena urbana e scena domestica nella Pistoia del Cinquecento*, in „Pistoia Programma", 10-11, pp. 19-39.
ROMBY, Giuseppina Carla 1999: *La montagna pistoiese nel diario del pievano di Popiglio: insediamenti, architettura, ambiente*, in Franca Falletti (a cura di) *Il diario del pievano Girolamo Magni: vita, devozione e arte sulla montagna pistoiese nel Cinquecento*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, p. 52.
ROMBY, Giuseppina Carla 2012: *Scenografia dello spazio sacro: i rinnovamenti vasariani delle chiese medievali e l'allestimento della Cattedrale di Pistoia*, in *Giorgio Vasari tra capitale e città del dominio...* 2012, pp. 53-58.
SCORZA, Rick 2012: *Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks*, in Elizabeth McGrath, Jean Michel Massing (edd.), *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, London - Turin, Warburg Institute - Nino Aragno, pp. 121-164.
TOLOMEI, Francesco 1975 [1821]: *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti. Con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, rist. anastat, Sala Bolognese, Forni.
VASARI, Giorgio 1878-1885 [1568]: *Le vite de' più eccellenti pittori et scultori et architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di Gaetano Milanesi, 9 vv., Firenze, Sansoni.
VIVOLI, Carlo 2003: *Rappresentazioni cartografiche dell'edilizia urbana e rurale nel pistoiese e in Valdinievole*, in Emilia Daniele (a cura di), *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole. L'arte dell'abitare tra ville e residenze urbane*, atti del convegno (Pistoia - Santomato, 2003), Firenze: Alinea, 2003, pp. 189-98.

**Fonti**:

[BALDINI, Baccio] 1566: *Discorso sopra la mascherata della Genealogia degl'iddei de' Gentili. Mandata fuori dall'Illustrissimo e Eccellentissimo S. Duca di Firenze, e Siena Il giorno 21. di Febbraio MDLXV*, Firenze, Giunti.
BALDINUCCI, Filippo 1681: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Franchi.
BORGHINI, Raffaello 1967 [1584]: *Il Riposo*, a cura di Marco Rosci, riprod. facsimilare, Milano, Labor.
CHITI, Alfredo 1989: *Pistoia. Guida storia artistica*, IV ediz. a cura di Fabrizio Targetti, Pistoia, Can Bianco.
DI PAVIA ANTONIO 1676: *Statuti della Sacra Religione di S. Giovanni Gerosolimitano*, Roma, Bartolomeo Cotta.
GAYE, Giovanni [Johann Wilhelm] 1839-1840: Giovanni Gaye (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vv., Firenze, Giuseppe Molini.
LAPINI, Agostino 1900: *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, pubblicato da Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze, G.C. Sansoni.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

MELLINI, Domenico 1566: *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria: e dell'Apparato fatto in Firenze nella venuta, e per le felicissime nozze di S. Altezza, e dell'Illustrissimo e Eccellentissimo S. Don Francesco de Medici, Prencipe di Fiorenza e di Siena*, Firenze, Giunti.

PASSERINI, Luigi 1861: *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze, M. Cellini & C. alla Galileiana.

*Raccolta di lettere...* 1822-1825: Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da'' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 8 vv., Milano, Giovanni Silvestri.



**BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)**

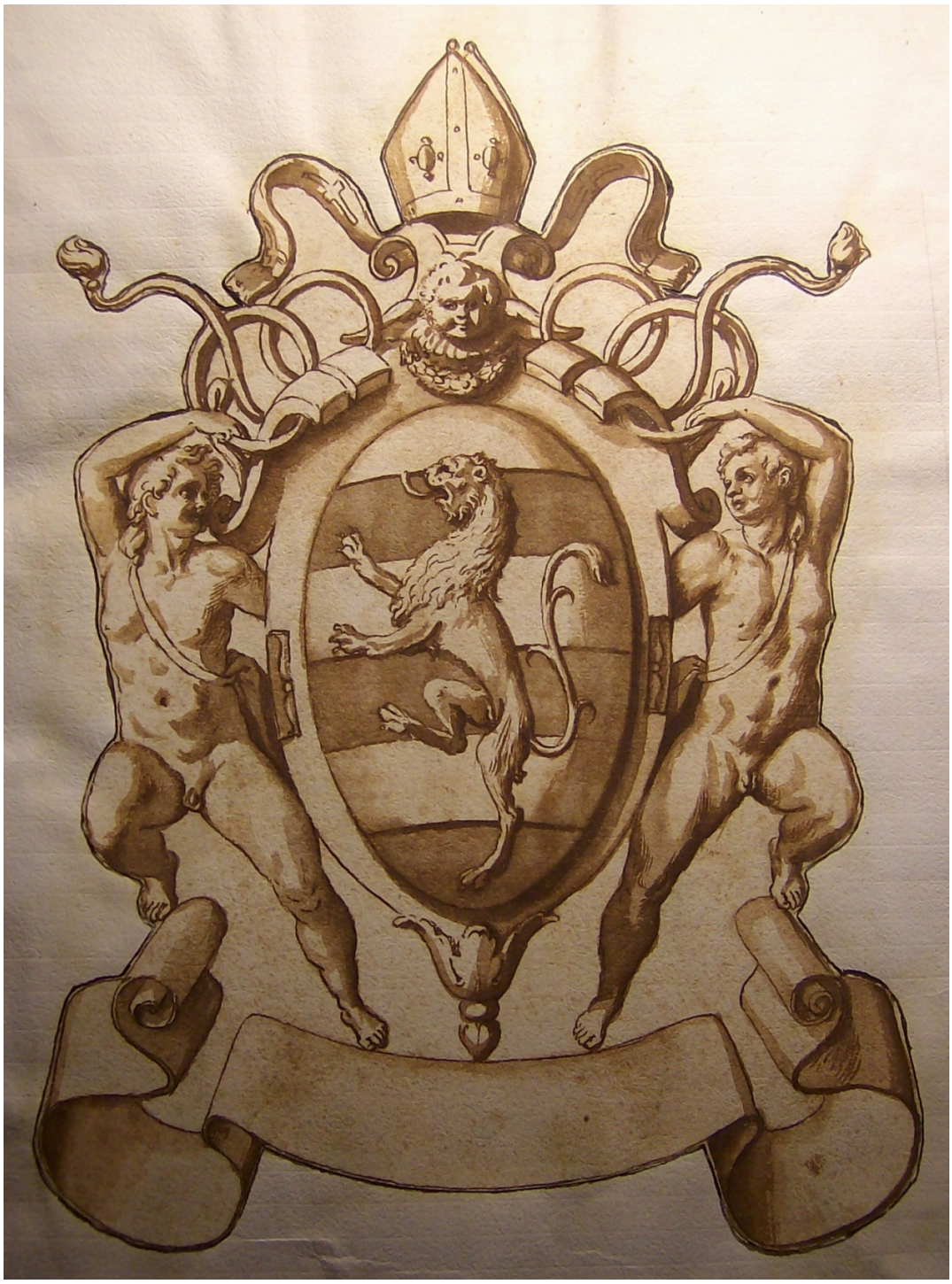


Fig. 1. Sebastiano Vini, *Stemma dei Ricasoli*, penna e inchiostro bruno acquarellato su carta bianca, controfondato (AVP, *Campione de beni dell'Opera della cattedrale e compagnie*).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)




Fig. 2. Achille Pinamonti, *Stemma dei Ricasoli*, penna e inchiostro bruno acquarellato su carta bianca, controfondato (AVP, *Campione de Beni Mobili et fitti, Censiti Livelli, del vescovado di Pistoia*).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)




Fig. 3. Agostino Carracci, Frontespizio per la *Vita di Cosimo I de' Medici* di Aldo Manuzio il Giovane (1586).




Fig. 4. Frontespizio per la *Historia de la composición del cuerpo humano* di Juan de Valverde (1556).




Fig. 5. Martin Rota e Agostino Carracci, *Ritratto di Francesco I de' Medici*, bulino.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

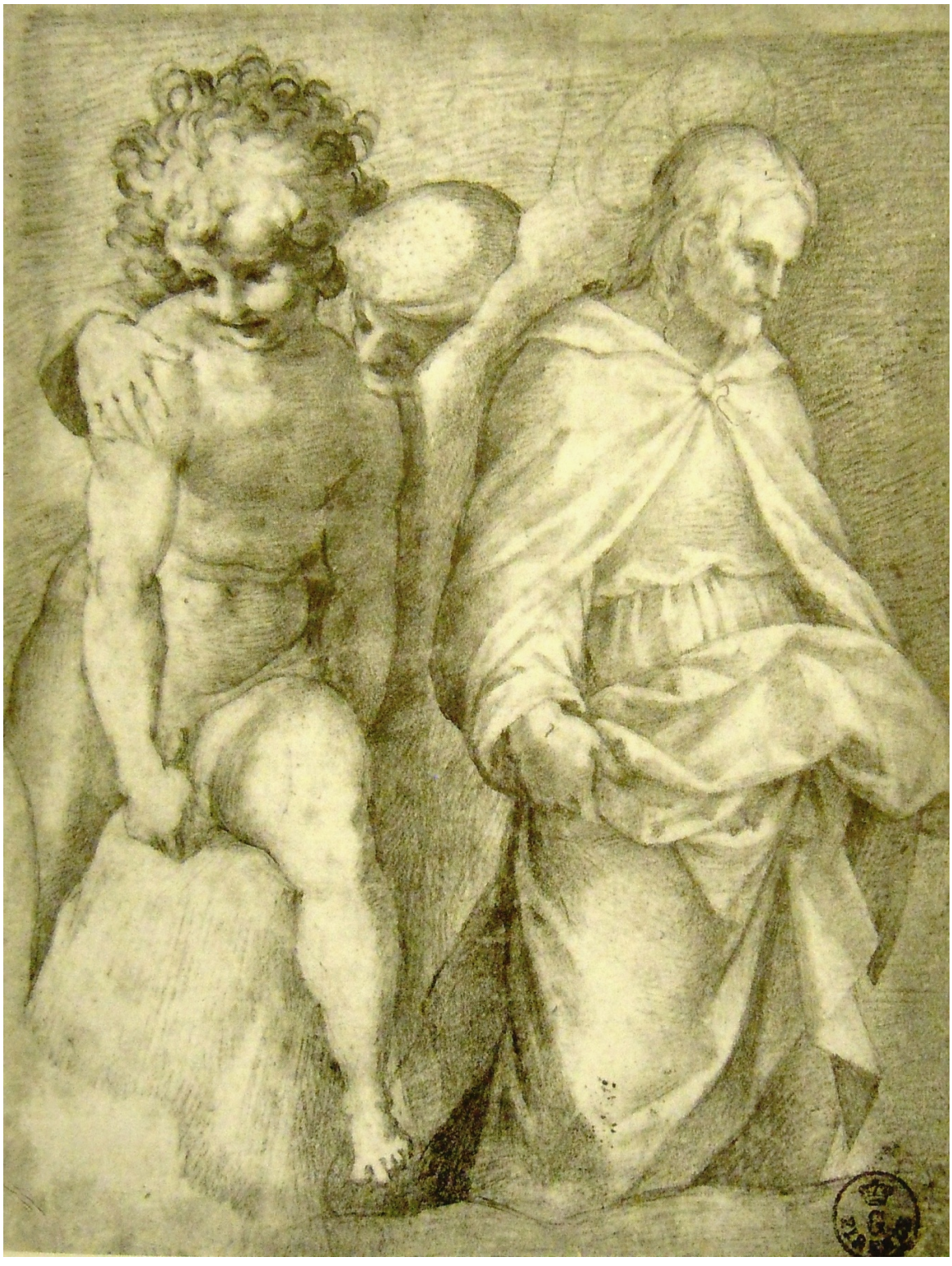


Fig. 6. Francesco Morandini, il Poppi, *Studio dal* Battesimo delle turbe e *Predica del Battista* (da Andrea del Sarto, particolare), matita nera e sfumino, matita rossa su carta bianca, controfondato. Firenze, Uffizi.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)

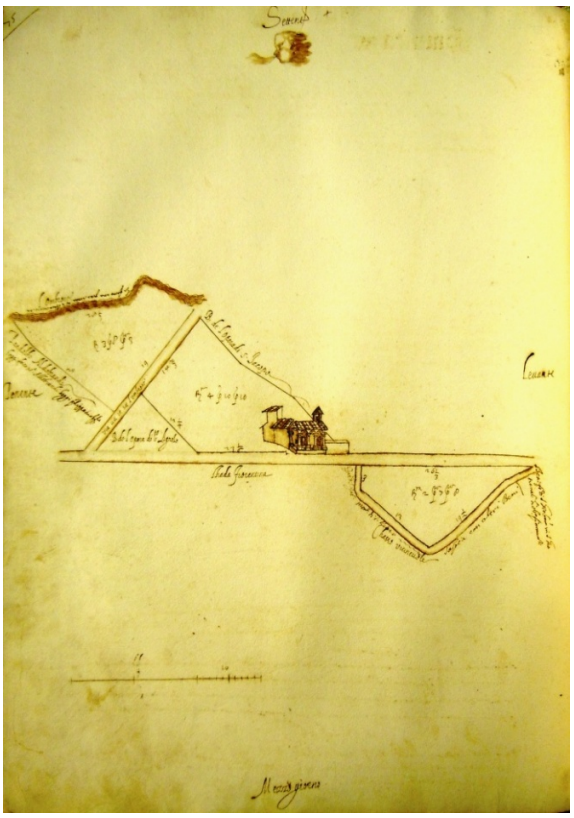


Fig. 7. Achille Pinamonti, *Le terre di Piuvica*, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta (ASP, *Pia Casa della Sapienza*, 440, c. 78v).




Fig. 8. Achille Pinamonti, *Mercato del pesce*, penna e inchiostro bruno acquarellato su carta (ASP, Pia Casa della Sapienza, 440, c. 5v).

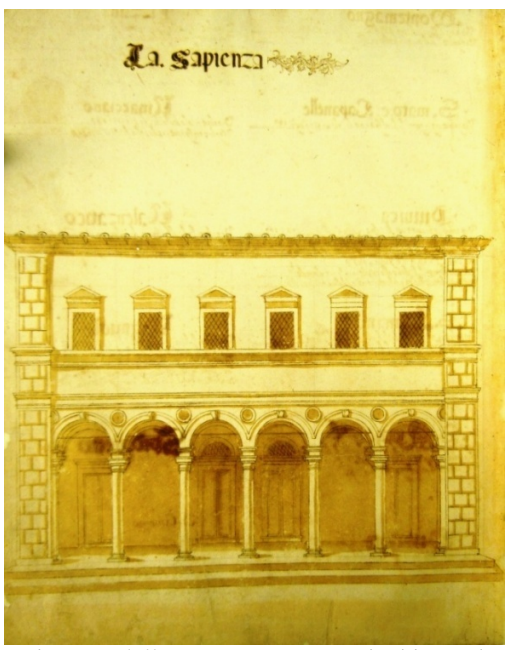



Fig. 9. Achille Pinamonti, *Casa della Sapienza*, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta (ASP, *Pia Casa della Sapienza*, 440, c. 11v).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)



Fig. 10. Bartolomeo Carafantoni, *S. Bartolomeo martire*, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta (ASP, *Pia Casa della Sapienza*, 440).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)




Fig. 11. Bartolomeo Carafantoni, *Disegno di frontespizio*, penna e inchiostro bruno su carta (ASP, *Pia Casa della Sapienza*, 440).

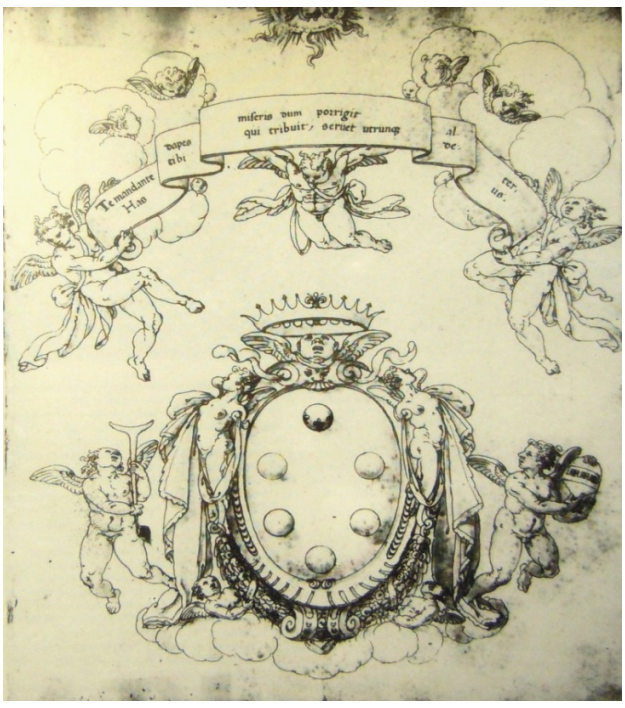



Fig. 12. Achille Pinamonti, *Disegno di frontespizio* (ASFi, *Ospedale di S. Maria Nuova*, 702).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)




Fig. 13. Achille Pinamonti, *S. Lucia*, inchiostro e acquerellatura colorata su carta (ASP, Monastero di S. Lucia, Cappella di S. Giovanni Fuorcivitas, E. 30).




Fig. 14. Achille Pinamonti, *S. Pancrazio martire*, inchiostro bruno acquarellato su carta (ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, *S Pancrazio*, 88, 83).



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)



Fig. 15. Intagliatore pistoiese della metà del Seicento, *Pulpito ligneo*, Pistoia, S. Vitale, particolare.



Fig. 16. Bernardo Buontalenti, *Pulpito lapideo*, Settignano, Parrocchiale di S. Maria.



Fig. 17. Sebastiano Vini, *Costume di Maia per la Mascherata della Genealogia degl'iddei*, Firenze, Uffizi.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)



Fig. 18. Sebastiano Vini, *Annunciazione*, olio su tela, Popiglio, S. Maria Assunta.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)



Fig. 19. Sebastiano Vini, *Putto alato con corona e sfera*, matita nera e lumeggiata a biacca su carta ingiallita. Varsavia, Muzeum Narodowe.



BDD-A26370 © 2016 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:38 UTC)