



# IL PERCORSO DEL PRINCIPE



# IL PERCORSO DEL PRINCIPE

The prince's way

---

Comune di Firenze / *City of Florence*  
Ufficio Centro Storico / *Historic Centre Office*  
Patrimonio Mondiale UNESCO / *UNESCO World Heritage*

---

a cura di / by Carlo Francini  
Testi di / *Texts* by Francesco Vossilla

---

Realizzato da / Powered by Florence Heritage - LineaComune spa  
in collaborazione con / in collaboration with Polo Museale Fiorentino



Centro Storico di Firenze  
iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale nel 1982

## SOMMARIO / TABLE OF CONTENTS

---

**Storia**  
*History* 4

---

**Itinerario**  
*Itinerary* 8

---

**Approfondimenti**  
*Further Insights* 20

---

**Informazioni**  
*Information* 52

---



# STORIA



*HISTORY*

Nella primavera del 1565 il duca Cosimo de' Medici (1519-1574), contestualmente alla costruzione dell'edificio degli Uffizi, ordinò a Giorgio Vasari di approntarvi un collegamento tra Palazzo Vecchio e Palazzo Pitti, sedi di governo e della corte. Con la Fabbrica dei Tredici Magistrati il duca mirava a riordinare e organizzare la struttura amministrativa di Firenze, erigendo per la capitale medicea un vero e proprio foro di forma cinquecentesca, esemplato su modelli architettonici antichi e su quelli moderni di Michelangelo. La costruzione di una via coperta tra i palazzi della corte - il cosiddetto Corridoio Vasariano - fu assai celere e nell'autunno del 1565 il congiungimento aereo Palazzo Vecchio-Palazzo Pitti era terminato. Forse si seguirono idee di Leonardo intorno a strade sospese in alto sulle città, oppure più probabilmente si volle dar corpo a certi assunti di Leon Battista Alberti che nel *De Re Aedificatoria* aveva descritto luoghi principeschi e religiosi lontani dalle brutture e dalle invidie della gente bassa, sistemati con perizie architettoniche particolari, utili a rispettare la tranquillità e la sacralità di certe cose: "In Hierosolima racconta Aristeo ch'erano per la città alcuni andari stretti, ma molto eccellenti per i quali i padri, e i più degni camminavano con maggiore maestà, e questo più che per altro primieramente acciocché le cose sacre, ch'ei portavano, non fussino con l'esser tocche da secolari contaminate" (C. Bartoli, *Della Architettura, della Pittura, e della Statua di Leon Battista Alberti*, tradotto da Cosimo Bartoli..., Firenze, 1550, ed. cons. Bologna, 1782, VI, p. 202). Così, secondo il disegno del Vasari, un cavalcavia assai discreto unisce Palazzo Vecchio agli Uffizi, dove la strada nascosta si incarna pienamente. Dagli Uffizi il percorso prosegue sulle arcate del Lungarno Archibusieri e sale su Ponte Vecchio, poi traversa l'Arno e volta su mensole all'estremità del ponte intorno alla Torre de' Mannelli. Approdato in Oltrarno, il Corridoio abbraccia la chiesa di S. Felicità all'altezza del suo portico e si affaccia sullo stesso tempio tramite una finestra, grazie alla quale i Medici prendevano la messa da postazione separata e privilegiata. Finalmente la via coperta arriva alla fabbrica dei Pitti con pendenze e risalite tutte animate da finestre a oblò, che guardavano sul fiume, sulle strade e sulla vita dei sudditi. È questo quello che qui si indica come Percorso del Principe, e che rimase per buoni trecento anni di uso privato dei granduchi Medici e Asburgo Lorena. Poi con l'unità d'Italia, il Corridoio Vasariano venne trasformato (1866) in una sorta di prolungamento della Galleria degli Uffizi, un altro braccio del grande museo. Vi furono allora esposte stampe, arazzi e disegni, quindi un migliaio di fotografie rimaste in mostra sino alla seconda guerra mondiale. Dal 1973 vi si allestirono quadri barocchi, infine la lunga teoria degli autoritratti degli artisti.

Non interessa qui stendere una guida di percorso per il turista di oggi, quanto concentrarsi su alcuni aspetti di carattere sostanzialmente storico, che prendono avvio da elementi salienti, diciamo, quasi di antefatto a quello che oggi è un percorso principesco ma fruibile da tutti. Dobbiamo partire dal

semplice assunto che dietro ai musei di Palazzo Vecchio, Uffizi e del complesso di Palazzo Pitti, alle radici delle loro raccolte sta la grande storia del collezionismo dei Medici. Una storia iniziata nel Quattrocento e dipanatasi soprattutto intorno alle figure di Cosimo I e di suo figlio Francesco I. Figure certamente diverse di governanti ma anche di mecenati e collezionisti, accomunate però dall'ambizione di circondarsi di oggetti importanti posizionati con criteri e ragione in luoghi altrettanto pregiati. Difatti il collezionismo mediceo si è evoluto con il mutare delle vicende storiche di Firenze e della famiglia. Si passò da un approccio personale, piuttosto libero e poco scientifico, a un altro più filologico, di valore anche simbolico nell'esaltazione di chi si trovava a governare uno stato. Una figura di ruolo che doveva dimostrare ai sudditi le proprie predilezioni artistiche e la propria cultura non solo nella scelta dei reperti da esibire, ma anche nella preparazione di una giusta cornice dove ospitarli. Il collezionismo rinascimentale si legò allora sempre più strettamente al mecenatismo, aprendosi verso l'esterno, verso una sorta di dialogo con la città in cui il mecenate si auto-celebrava attraverso la costituzione di prestigiose collezioni e sontuosi allestimenti. Cominceremo quindi a tratteggiare queste vicende approfondendo la storia e la natura originaria di alcuni spazi-simbolo di Palazzo Vecchio e degli Uffizi.

*During the spring of 1565, while work was ongoing of building the Uffizi, Duke Cosimo de' Medici (1519-1574) ordered Giorgio Vasari to prepare a passage connecting Palazzo Vecchio and Palazzo Pitti, respectively seats of the government and of the court. The Uffizi (or Building of the Thirteen Magistrates) was part of the duke's plan to restructure and organise Florence's administrative system, giving the capital of the Medici an authentic forum in 16th century style, modelled on the classical architecture and modern examples from Michelangelo. Building a covered way between the court buildings - the so-called Corridoio Vasariano - was quickly done and in autumn 1565 the elevated connection between Palazzo Vecchio and Palazzo Pitti was finished. One possible influence may have been Leonardo da Vinci's ideas regarding roads suspended above cities. More likely, the builders wanted to put into practice some writings of Leon Battista Alberti who, in his De Re Aedificatoria, had described princely and religious places that were removed from the ugliness and envy of the lower classes, with special architectural features to preserve the tranquillity and sacred nature of certain things: "In Jerusalem as Aristeo tells there were in the city some close alleys, yet very excellent, along which the holy fathers and the more worthy did walk in higher state, and this*

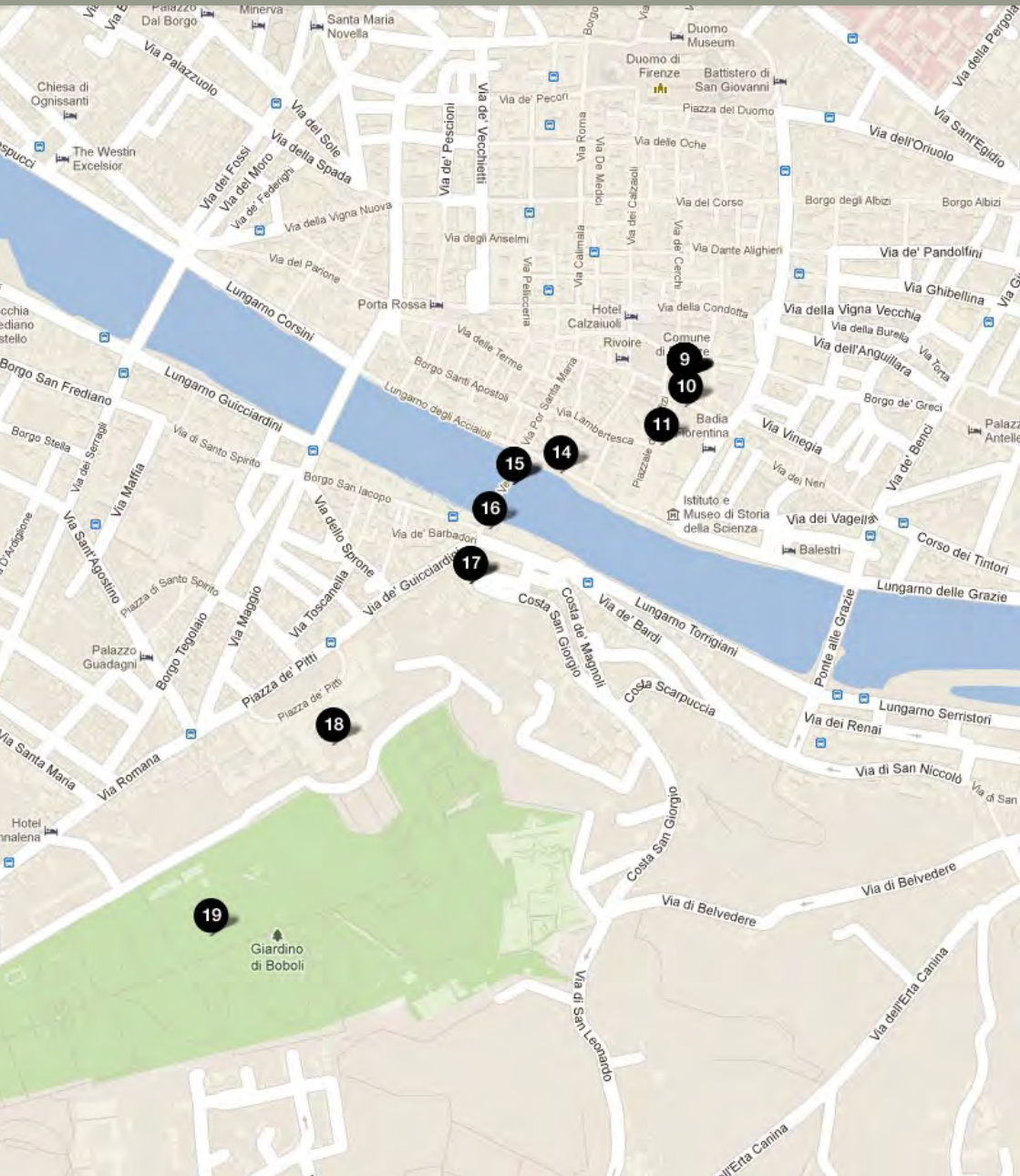
primarily so that the holy things carried by them might not through being touched by laymen be contaminated" (C. Bartoli, *Della Architettura, della Pittura, e della Statua* by Leon Battista Alberti, translated by Cosimo Bartoli..., Florence, 1550, ed. cons. Bologna, 1782, VI, p. 202). And so, based on Vasari's drawings, a rather discreet footbridge connected Palazzo Vecchio to the Uffizi, where the secret passage was absorbed into the structure. From the Uffizi, it continued over the arcades of Lungarno Archibusieri and mounted the Ponte Vecchio, crossing the Arno. At the end of the bridge, it circumvented the Torre de' Mannelli on brackets. Now in Oltrarno, the Corridor passed over the portico of the church of S. Felicita, where a window allowed the Medici to follow Mass from a reserved and exclusive position. The covered passage descended and climbed until it finally arrived at the Pitti building - along the way, small round windows offered views of the river, the streets and the life of the populace. This is what was known as the Prince's Way and for a good three centuries it was to remain a private passage for Medici and Habsburg-Lorraine grand dukes. With the Unification of Italy, the Corridoio Vasariano was transformed (1866) into a sort of extension of the Uffizi gallery, another wing of the great museum. Here were displayed prints, tapestries and drawings, and later a thousand photographs remained on show up until the Second World War. From 1973, it hosted baroque paintings, then finally a long display of artists' self-portraits. It is not our intention here to offer a guidebook for today's tourist, rather to concentrate on some purely historical aspects, deriving from key elements - we might say, from precedents - to what today is a royal way that is open to everyone. Let us start from the simple fact that, behind the museums of Palazzo Vecchio, the Uffizi and the Pitti complex, at their roots, rests the great history of the Medici art collections. A story that began in the 15th century, unfolding around the figures of Cosimo I and his son Francesco I. Very different as rulers, but also as patrons of the arts and collectors, they had in common their ambition to surround themselves with important objects, which were strategically placed and arranged in equally impressive locations. Their art collection evolved along with changing historical events in Florence and within the Medici family. An early personal, fairly free and unscientific, approach grew more scholarly, embracing symbolic value in order to exalt one called to govern a state. Such a figure ought to demonstrate to his subjects his artistic tastes and culture, not only in the choice of pieces on display, but also by preparing a suitable setting in which to show them. Renaissance art collecting thereby became increasingly tied to patronage of the arts, opening outwards in a sort of dialogue with the city where the art patron glorified himself by building prestigious collections in sumptuous settings. We shall therefore begin to sketch these events by taking a closer look at the history and original nature of some symbolic spaces in Palazzo Vecchio and the Uffizi.

**ITI**  
*ITINERARY*  
**NER**  
**AR**  
**I** 



L'itinerario, dedicato al Percorso del Principe, ha inizio da Palazzo Vecchio e prosegue attraverso la Galleria degli Uffizi e il Corridoio Vasariano per terminare all'interno del Giardino di Boboli. Lungo questo percorso potrai ammirare splendide opere d'arte e godere di straordinarie vedute di Firenze.

*The itinerary, dedicated to the Prince's Way, starts from Palazzo Vecchio, continues through the Uffizi Gallery and Corridoio Vasariano and finishes inside the Boboli Gardens. Along this itinerary you can admire beautiful works and enjoy extraordinary views of Florence.*



- 1 Palazzo Vecchio
- 2 Salone dei Cinquecento
- 3 Studiolo di Francesco I
- 4 I bronzetti dello studiolo di Francesco I /  
*The little bronze sculptures inside the Studiolo of Francesco I*
- 5 Scrittoio di Calliope
- 6 Sala dell'Udienza
- 7 Sala delle Carte Geografiche
- 8 Terrazzo di Saturno
- 9 Cavalcavia della Ninna / *Ninna Footbridge*
- 10 Galleria degli Uffizi
- 11 Corridoio Vasariano
- 12 Tribuna
- 13 Lungarno degli Archibusieri
- 14 Ponte Vecchio
- 15 Torre dei Mannelli
- 16 Chiesa di S. Felicità / *Church of S. Felicità*
- 17 Palazzo Pitti
- 18 Giardino di Boboli

## 1 Palazzo Vecchio

Progettato da Arnolfo di Cambio quale sede del governo repubblicano e residenza della Signoria, l'edificio risale al periodo compreso tra il 1298 e il 1314. La muratura a pietra forte e la rude facciata, scandita in tre piani e ornata di bifore trilobate, danno alla costruzione un aspetto severo, cui bene concordano i merli del ballatoio a coronamento e la torre di 97 metri dotata di doppia merlatura.

*Designed by Arnolfo di Cambio as seat of the Republic's government and the residence of the Signoria, the building dates from a period between 1298 and 1314. The sandstone masonry and the rough façade, divided into three floors and decorated with trilobate double lancet windows, give the building a severe aspect.*



---

## 2 Salone dei Cinquecento

Sito al primo piano di Palazzo Vecchio, fu costruito alla fine del Quattrocento da Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca. Nella sontuosa sala di rappresentanza, dove venivano ricevuti gli ambasciatori e veniva data udienza al popolo, si possono ammirare opere dei più illustri artisti del Cinquecento: Michelangelo, Giambologna, Baccio Bandinelli, Vasari.

*On the first floor of Palazzo Vecchio, it was built in the end of the fifteenth century by Simone del Pollaiuolo, called 'Cronaca'. In the sumptuous boardroom, where the ambassadors and citizens were received, it can admire some works of the most important artists of the sixteenth century: Michelangelo, Giambologna, Baccio Bandinelli, Vasari.*

### 3 Studiolo di Francesco I

Questo piccolo studio laterale, senza finestre, fu realizzato dalla scuola del Vasari per volere di Francesco de' Medici. In fondo al Salone dei Cinquecento, lo studiolo celebra l'interdipendenza tra l'arte e la natura: le pareti e le volte sono riccamente decorate con dipinti rappresentanti i quattro elementi e con soggetti mitologici, con stucchi e statuette di bronzo.

*This little sideroom, without windows, was built by the School of Vasari and commissioned by Francesco de' Medici. At the end of the Salone dei Cinquecento, the little room celebrates the interdependence of the art with the nature: the walls and the barrel vault are richly decorated with paintings, that represent the four elements, and with mythological subjects, with stuccoes and little bronze sculptures.*

---

### 4 I bronzetti dello studiolo di Francesco I / Little bronze sculptures inside the Studiolo of Francesco I

All'interno dello studiolo di Francesco I si possono ammirare quattro piccole statue in bronzo raffiguranti divinità mitologiche legate ai quattro elementi naturali, come Vulcano, Plutone, Zefiro e Apollo, opera rispettivamente di Vincenzo de' Rossi, Domenico Poggini, Elia Candido e Giambologna. Collocati all'interno di nicchie, sottolineate da stucchi, i bronzetti raccontano plasticamente il potere degli elementi naturali.

*Inside the little room of Francesco I we can admire, among the other sculptures, four little bronze sculptures that represent some mythological deities tied to the four natural elements, Vulcano, Plutone, Zefiro and Apollo. These sculptures are works by Vincenzo de' Rossi, Domenico Poggini, Elia Candido and Giambologna. Located inside some niches, the little bronze sculptures tell the power of the natural elements.*



## 5 Scrittoio di Calliope

Posto al secondo piano, in angolo tra la Sala di Cerere e il Salone Grande, lo Scrittoio di Calliope è uno degli ambienti privati più importanti di Palazzo Vecchio. Al centro del soffitto si vede la musa Calliope, dipinta da Giorgio Vasari, con la lira, simbolo del canto e del racconto storico. Al suo fianco stanno due putti che simboleggiano l'Amor Sacro e l'Amor Profano. L'orologio ai suoi piedi rammenta, invece, il tempo speso e riguadagnato negli studi.

*On the second floor, in the corner between the Ceres Room and the Big Hall, the Scrittoio of Calliope is one of the most important private rooms of Palazzo Vecchio. In the centre of the ceiling we can see the Muse Calliope, painted by Giorgio Vasari. She has the lyre, that symbolises the song and historical narration. By her side there are two cherubs symbolising the Sacred and Profane Love.*

*The clock at her feet recalls the time spent and won back in the studies.*

---

## 6 Sala dell'Udienza

Questa sala era utilizzata per ospitare gli incontri dei Sei Priori. Lo splendido tetto a botte in oro è opera di Giuliano da Maiano e le pareti sono decorate con grandi affreschi rappresentanti le Storie di Furio Camillo, opera di Francesco Salviati. I grandi affreschi sono ispirati alla tradizione della scuola romana di Raffaello e non ai canoni dell'arte fiorentina.

*This hall was used to house the meetings of the six priori (guild masters of the arts). The wonderful gold barrel vault is a work by Giuliano da Maiano. The walls are decorated with some big frescoes that represent the Storie di Furio Camillo and that are a work by Francesco Salviati. The big frescoes are inspired by the tradition of the Roman school of Raffaello and not by the canons of the florentine art.*

---

## 7 Sala delle Carte geografiche

La sala delle Carte geografiche era adibita dai Granduchi della famiglia Medici a guardaroba, dove custodire i loro beni preziosi. La struttura architettonica si deve al Vasari, mentre il mobilio e il soffitto sono opera di Dionigi Nigetti. Le porte degli stipetti sono decorate con 53 Mappe di

interesse scientifico, opera di Ignazio Danti e Stefano Buonsignori, che ci danno l'idea delle conoscenze geografiche del tempo. Al centro vi è il celebre globo Mappa mundi, opera degli stessi artisti.

*The sala delle Carte geografiche (Hall of Geographical Maps) was used by the Medici Grand Dukes as a Wardrobe, where they kept their precious belongings. The architectonic structure is a work by Vasari; the doors of the cabinets are decorated with 53 remarkable maps of scientific interest, which give us a good idea of the geographical knowledge in that time. In the centre of the room there is a famous globe Mappa Mundi.*

---

## 8 Terrazzo di Saturno

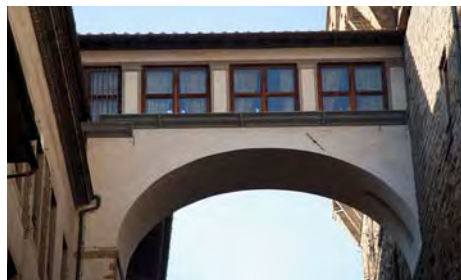
Il Terrazzo di Saturno, che chiude i Quartieri di Cosimo, offre uno splendido affaccio panoramico su Firenze, con la vista su Piazzale Michelangelo, piazza Santa Croce, Forte Belvedere. Il soffitto è decorato con pannelli dipinti raffiguranti Saturno che divora i figli, Infanzia, Giovinezza, Vecchiaia, Virilità, Saturno sbarca nel Lazio, Saturno e Giano edificano Saturnia e le Allegorie delle ore del giorno, nonché i Quattro elementi negli angoli.

*The Terrazzo di Saturno (Terrace of Saturn), that closes the Quarters of Cosimo, gives a fabulous panoramic aspect of Florence, with a view of Piazzale Michelangelo, Piazza Santa Croce, Forte Belvedere. The ceiling is decorated with some painted panels that represent Saturno che divora i figli, Infanzia, Giovinezza, Vecchiaia, Virilità, Saturno sbarca nel Lazio, Saturno e Giano edificano Saturnia and the Allegorie delle ore del giorno, and the Quattro elementi in the corners.*

---

## 9 Cavalcavia Ninna / Ninna Footbridge

All'interno dello studiolo di Francesco I si possono ammirare quattro piccole statue in bronzo raffiguranti divinità mitologiche legate ai quattro elementi naturali, come Vulcano, Plutone, Zefiro e Apollo, opera rispettivamente di Vincenzo de' Rossi, Domenico Poggini, Elia Candido e Giambologna. Collocati all'interno di nicchie, sottolineate da



stucchi, i bronzetti raccontano plasticamente il potere degli elementi naturali.

*Inside the little room of Francesco I we can admire, among the other sculptures, four little bronze sculptures that represent some mythological deities tied to the four natural elements, Vulcano, Plutone, Zefiro and Apollo. These sculptures are works by Vincenzo de' Rossi, Domenico Poggini, Elia Candido and Giambologna. Located inside some niches, the little bronze sculptures tell the power of the natural elements.*

---

## 10 Galleria degli Uffizi

Edificato tra il 1561 e il 1581, il complesso degli Uffizi doveva originariamente alloggiare i vari dicasteri dello stato e relativi burocrati in uffici siti vicino a Palazzo Vecchio. L'architettura, ideata da Giorgio Vasari e ultimata grazie anche a Bernardo Buontalenti, è sontuosa e scenografica, aperta da loggiati e finestre, risaltata dal grigio verdastro della pietra serena a staccare su un polito intonaco bianco.

*Built from 1561 to 1581, initially the Uffizi had to lodge the various state departments and relative bureaucrats in these offices next to Palazzo Vecchio. The architecture, created by Giorgio Vasari and finished also by Bernardo Buontalenti, is sumptuous and scenographic, opened by loggias and windows, emphasized by the greenish grey of the sandstone against a brilliant white plaster.*

---





## 11 Corridoio Vasariano

Realizzato in soli 5 mesi, il Corridoio Vasariano fu commissionato dal granduca Cosimo I all'architetto Giorgio Vasari nel 1565 come via privata di collegamento tra Palazzo Vecchio, sede del governo, e Palazzo Pitti, residenza granducale. Il Corridoio Vasariano, che fa parte della Galleria degli Uffizi, espone la collezione di Autoritratti degli artisti e importanti collezioni di dipinti del Seicento e del Settecento.

*Built in only 5 months, the Corridoio Vasariano was commissioned by the Grand Duke Cosimo I to the architect Giorgio Vasari in 1565 as a private passageway between Palazzo Vecchio, that was the seat of the government, and Palazzo Pitti, that was the Grand Ducal residence. The Corridoio Vasariano, that is part of the Galleria degli Uffizi, exhibits the collection of the Artists' Selfportraits and outstanding collections of paintings from the seventeenth and eighteenth century.*

---

## 12 Tribuna

Progettata dal Buontalenti, a forma ottagonale con copertura a cupola, la Tribuna era destinata ad accogliere le opere più importanti delle raccolte di Francesco I. La forma e la luce dall'alto conferivano all'ambiente un tono sacrale, evocando modelli architettonici come il Battistero e la Lanterna brunelleschiana del Duomo, ma anche topos classici come la Torre dei Venti sull'agorà di Atene. Tra i diversi capolavori ospitati dalla Tribuna vi è la Venere Medici, immagine iconica della bellezza e della grazia ricercata dall'arte greco-romana, tanto che Napoleone chiese di ammirarla nel suo breve soggiorno a Firenze



*Designed by Buontalenti, the Tribuna is an octagonal space covered by a cupola and destined to house the most important works from the collections of Francesco I. The form and the light falling from above gave a sacral*

tone to the room, citing Florentine architectonic models like the venerable Baptistery or Brunelleschi's lantern on the Duomo, as well as classical topoi such as the octagonal Torre dei Venti (Tower of the Winds) that soared above the agora of Athens. Among the various masterpieces housed in the Tribuna there is the Venere Medici, the icon of the beauty and grace pursued by the greek-roman art, so much that Napoleon asked to admire it during his short stay in Florence.

---

### 13 Lungarno degli Archibusieri

Il percorrimto del tratto del Corridoio Vasariano tra il Lungarno degli Archibusieri e Ponte Vecchio offre uno spettacolo affascinante, con straordinarie vedute della città.

*The walking of the stretch of the Corridoio Vasariano between Lungarno degli Archibusieri and Ponte Vecchio offers a charming sight, with some extraordinary views of the city.*

---



### 14 Ponte Vecchio

Il Corridoio Vasariano prosegue lungo Ponte Vecchio, al centro del quale si aprono una serie di grandi finestre panoramiche sull'Arno verso Ponte Santa Trinita.

*The Corridoio Vasariano follows along Ponte Vecchio. In its centre a series of some big and panoramic windows on the River Arno opens toward the Santa Trinita Bridge.*



## 15 Torre dei Mannelli

Il Percorso del Principe, dopo aver passato l'Arno, volta su mensole all'estremità di Ponte Vecchio intorno alla Torre de' Mannelli. Unica torre superstite dei quattro capi di ponte, posti a controllo sugli angoli, è sopravvissuta anche all'originario progetto del Vasari, che ne prevedeva l'abbattimento. Vasari fu, infatti, costretto a modificare il progetto, facendo passare il percorso intorno alla torre, mediante un sistema di grossi beccatelli in pietra serena, ancora oggi visibili.



*The Prince's Way, after crossing the River Arno, turns around the Torre dei Mannelli. It is the only survivor of the four towers which once defended each corner of the bridge, and it is also survived to the Vasari's initial design, that planned its demolition. Vasari was forced to modify his design and to pass the corridor around the tower, through a system of some big "beccatelli", that are in sandstone and that we can see to this day.*

.....

## 16 Chiesa di S. Felicità / Church of S. Felicità

Approdato in Oltrarno, il Percorso del Principe prosegue con la chiesa di S. Felicità, abbracciandola all'altezza del suo portico, e si affaccia sullo stesso tempio tramite una finestra, grazie alla quale i Medici prendevano la messa da una postazione separata e privilegiata. S. Felicità è una delle più antiche chiese della città.



*Arrived in the Oltrarno district, the Prince's Way follows with the Church of S. Felicità. It embraces the church to its porch-level and it overlooks on this church through a window, that allowed the Medici Family to follow Mass from a reserved and exclusive position. S. Felicità is one of the most ancient churches in the city.*

## 17 Palazzo Pitti

Dopo l'affaccio sulla chiesa di S. Felicità inizia il tratto più privato del Percorso del Principe, che porta a Palazzo Pitti, dove arriva con pendenze e risalite tutte animate da finestre a oblò, che guardavano sul fiume, sulle strade e sulla vita dei sudditi. Dal 1565 Palazzo Pitti divenne la nuova residenza dei granduchi, destinata a ospitare sculture classiche e alle radici delle cui raccolte vi è la grande storia del collezionismo dei Medici

*The most private stretch of the Prince's Way takes you to the Palazzo Pitti, where it arrives finally with some slopes and climbs. Along the way small round windows offered views of the river, the streets and the life of the citizens. Since 1565 the Palazzo Pitti became the new residence of the Grand Dukes, destined to house classical sculptures. At the roots of its collections rests the great history of the Medici art collections.*

---

## 18 Giardino di Boboli

Il Percorso del Principe termina nel Giardino di Boboli, nei pressi della Grotta del Buontalenti, vero e proprio capolavoro dell'architettura e della scultura manierista.

*The Prince's Way ends in the Boboli Gardens, near the Grotta del Buontalenti, that is a very masterpiece of the Mannerist architecture and sculpture.*



**APP  
RO  
FON  
DIM  
ENTI**

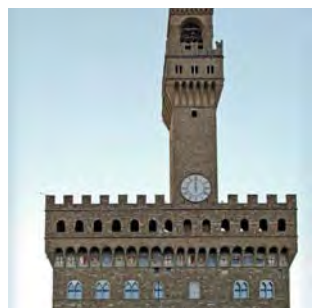
*FURTHER INSIGHTS*

In questa sezione troverai una descrizione attenta e particolareggiata non solo di alcuni ambienti e opere presenti lungo il tuo itinerario, ma anche di ambienti non visitabili e opere non visibili.

*This section contains a careful and detailed description not only of some rooms and works along this itinerary, but also of some rooms and works closed to the public.*

# 1

## PALAZZO VECCHIO



**Piazza della Signoria**, dopo molti secoli di storia, è ancora dominata dall'austero bugnato di Palazzo Vecchio, nato come **Palazzo dei Priori**. L'edificio risale a un periodo compreso tra il 1298 e il 1314; lo progettò **Arnolfo di Cambio** (1245-1302) quale sede del governo repubblicano e residenza della Signoria. La muratura a pietra forte e la rude facciata, scandita in tre piani e ornata di bifore trilobate, danno alla costruzione un aspetto severo, cui bene concordano i merli del ballatoio a coronamento e la torre di 97 metri dotata di doppia merlatura. Piazza della Signoria si sviluppò a partire dal 1268 con la salita al potere del partito guelfo, che fece radere al suolo le case dei nemici ghibellini più importanti. Qui furono i quartieri dei Foraboschi e dei pericolosi Uberti a essere abbattuti: innanzitutto per riunire le milizie civiche proprio sul terreno occupato dagli edifici del partito esiliato e calpestarne la memoria. Fu poi il duca di Atene **Gualtieri di Brienne** a promuovere lavori che volevano trasformare l'edificio pubblico in un maniero gentilizio con una massiccia antiporta. Cacciato il duca d'Atene, il Comune

fece abbattere la brutta torre costruita ad antiporta (visibile nell'affresco con Santa Anna e la cacciata del Duca, un tempo alle Stinche e ora a Palazzo Vecchio) volendo ridare al broletto un aspetto meno magnatizio. Nel 1349 si decise il restauro-ricostruzione della **Ringhiera**, una piattaforma che dal 1323 circondava l'edificio ai lati nord e ovest e che finiva alla porta sud-ovest in una rampa di scale verso quest'entrata. Sulla Ringhiera i Priori si mostravano al popolo, tenevano discorsi alla cittadinanza, e il Gonfaloniere riceveva gli atti di obbedienza. Alla fine del Quattrocento risalgono aggiunte verso via dei Gondi e la costruzione del nuovo **Salone Grande** da parte di **Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca**. Davanti a Palazzo Vecchio si vedono due impressionanti guardiani di marmo: il **David** (cioè la copia) di Michelangelo è accompagnata dall'imponente **Ercole e Caco** di Baccio Bandinelli, una coppia di eroi che ripete in misura colossale due immagini eroiche care alla Repubblica Fiorentina sin dal tardo Medioevo. Nel 1504 - quando **Michelangelo** (1475-1564) ebbe terminato il suo David per decorare l'esterno del Duomo - la Signoria pensò di sistemare la grande statua in prossimità del palazzo pubblico aspirando a un segno che voleva ricordare le statue colossali delle città antiche. La Repubblica, guidata dal **gonfaloniere Piero Soderini**, si era mutata in una forma oligarchica con un gonfaloniere eletto a vita. Per tale governo, il David venne a rappresentare l'umile pastore che si fa forte guerriero nel bisogno della nazione. La collocazione del David a guardia della porta del palazzo provocò un'asimmetria di visione, che fu poi risolta dalla commissione di un altro gigante: **Ercole che vince Caco** (1525-1534) affidato a **Baccio Bandinelli** (1493-1560) su ordine di papa **Clemente VII** Medici. Qui la vittoria d'Ercole è la vittoria su un nemico malvagio: il mostruoso predone Caco, gigante sconfitto per ristabilire l'ordine, allusione ai Medici portatori di una stabilità rappresentata nell'immagine d'Ercole e d'una figura malefica appena soggiogata. Tra il 1540 e il 1592 - soprattutto grazie al progetto dell'aretino **Giorgio Vasari** (1511-1574) - l'edificio medioevale fu quasi raddoppiato e interamente decorato di sculture e di pitture in linea con lo spirito autocratico dei Medici e il gusto classicista tipico del XVI secolo. Dal 1565, quando i Medici si trasferirono in Palazzo Pitti, il palazzo della Signoria assunse l'epiteto o la denominazione usuale di Palazzo Vecchio. Nel periodo **1865-1871** a Palazzo Vecchio furono alloggiate la **Camera dei Deputati** e il Ministero degli Esteri del Regno d'Italia. Con la capitale a Roma esso divenne sede del **Municipio** (1872).

After many centuries, **Piazza della Signoria** is still dominated by the severe ashlar facing of Palazzo Vecchio, built as the **Palazzo dei Priori**. The building dates from a period between 1298 and 1314 and was designed by **Arnolfo di Cambio** (1245-1302) as the seat of the Republic's government and the residence of the Signoria. The sandstone masonry and the rough façade, divided into three floors and decorated with trilobate double lancet windows, give the building a severe aspect, which is well matched by the crenellated battlements on top and the 97-metre high tower with double crenellations. The development of Piazza della Signoria dates from 1268 and the ascent to power of the Guelph party, who razed the dwellings of their principal Ghibelline enemies to the ground. The properties of the Foraboschi and the dangerous Ubaldi families were demolished, chiefly so that the city's militia could gather on land once occupied by the exiled party's buildings and could trample on their memory. It was the Duke of Athens, **Gualtieri di Brienne**, who undertook works to transform the public building into a noble mansion with a massive outer door. Having expelled the Duke of Athens, the Commune had the unsightly tower-like structure over the door demolished (it can be seen in the fresco of Santa Anna e la cacciata del Duca, once in the Stinche and now in Palazzo Vecchio), in a desire to give the seat of justice a less aristocratic air. In 1349 it was decided to restore/rebuild the Ringhiera, a platform that since 1323 had encircled the northern and western sides of the building, ending at the southwest door with a flight of stairs to this entrance. On the Ringhiera, the Priors showed themselves to the people, made speeches to the populace and the Gonfaloniere received acts of obedience. Additions facing via dei Gondi and the building of the new **Salone Grande** by **Simone del Pollaiuolo** known as **The Chronicle** date from the end of the 15th century. Two impressive marble guardians stand in front of Palazzo Vecchio: Michelangelo's **David** (or rather, a copy of the same), alongside the enormous **Ercole e Caco** by Baccio Bandinelli, their gigantic figures representing on a colossal scale two heroic images that had been very dear to the Florentine Republic since the late Middle Ages. In 1504, when Michelangelo (1475-1564) had completed his David for the outside of the Duomo, the Signoria decided to place the large statue near the seat of government, with the intention of recalling the colossal statues of classical cities. The Republic, led by its **Gonfaloniere, Piero Soderini**, had become an oligarchy, whose Gonfaloniere was elected for life. For this government, David came to represent the humble shepherd boy who became a mighty warrior to serve the nation. The placing of David as guardian at the door broke the symmetrical appearance of the building, and this was remedied by commissioning another giant statue – **Ercole che vince Caco** (1523-1534), by **Baccio Bandinelli** (1493-1560) - by command of the Medici



Pope, **Clement VII**. Here Hercules' victory is that over an evil enemy, the fearful ogre Cacus. The defeat of the giant re-establishes order, alluding to the Medici as bringers of stability, represented by the image of Hercules and the evil being he has just vanquished. Between 1540 and 1592, thanks to the work of **Giorgio Vasari** from Arezzo (1511-1574), the medieval building was almost doubled in size and entirely decorated with sculptures and paintings in line with the autocratic spirit of the Medici and prevailing classical taste of the 16th century. After the Medici moved to Palazzo Pitti in 1565, Palazzo della Signoria acquired a nickname, being commonly known as the **Palazzo Vecchio** (the Old Palace). From **1865 to 1871** Palazzo Vecchio housed the **House of Representatives** and the Foreign Ministry of the Kingdom of Italy. When the capital moved to Rome, it became home to the **Town Hall** (1872).

## 2

### IL DUCA COSIMO E I PRIMI STUDIOLI DI PALAZZO VECCHIO / *Duke Cosimo and the first studioli in Palazzo Vecchio*



Nel Rinascimento si diffuse la moda dei cosiddetti **studioli** o **scrittoi**: ambienti appartati dove ritirarsi a pensare, leggere e scrivere ispirati da oggetti simbolici di storie passate, manufatti speciali perché caricati della nozione quasi mitologica di antichità. Con questi termini le fonti coeve indicavano stanze usate in un primo tempo da ecclesiastici o da eruditi, poi anche da gran signori; lo studiolo divenne così il cuore di certi palazzi tardo-rinascimentali, dove oggetti selezionati trovavano posto in mensole o armadi di un vano raccolto, appunto separato. Famoso lo studiolo quattrocentesco realizzato da maestranze fiorentine per Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino: un trionfo di armadi intarsiati secondo un programma iconografico ben preciso, teso a esaltare la virtus bellica e politica del duca di Urbino assieme alla sua saggezza e cultura. Nel corso del tempo lo studiolo divenne quindi luogo di perfetta unione fra meditazione ed estetismo, spazio più o meno appartato che soddisfaceva il desiderio dei potenti di emulare il gusto degli imperatori romani e le attività intellettuali del clero. Per i Medici

l'esempio precedente quelli di Palazzo Vecchio fu lo **studiolo di Piero di Cosimo de' Medici** (1416-1469), locato al secondo piano di Palazzo Medici di via Larga, vicino alla cappella dipinta da Benozzo Gozzoli, quindi direttamente connesso ai quartieri privati di Piero, che soffriva di gotta. La stanza misurava circa venti metri quadri, non aveva finestre ed era arredata con armadi a tarsia. Le fonti la descrivono come coperta da una volta a botte decorata da 12 terracotte invetriate di Luca della Robbia, riprese in basso da un pavimento pure invetriato; ogni tondo di **Luca della Robbia** mostrava i lavori dell'uomo nei mesi dell'anno attraverso la rappresentazione dell'agricoltura. Vi si conservavano reperti di glittica romana, vasi antichi ed esotici, molti libri, armi medio-orientali.

All'epoca del primo duca **Alessandro il Moro** (1510-1537) il potere era ancora esercitato da Palazzo Medici in via Larga: sede raffinata e di riferimento per la famiglia e la lobby dei Medici sin dall'epoca di Piero il Gottoso e di suo figlio Lorenzo il Magnifico. Nella dimora di via Larga vennero ad abitare i successori di Alessandro dopo il suo assassinio, ovvero il cugino **Cosimo di Giovanni di Pier Francesco dei Medici** (1519-1574) ed **Eleonora di Toledo-Pimantel** (1522-1562), figlia del potente Don Pedro viceré di Napoli. Quella permanenza durò poco, perché la giovane coppia decise di **trasformare il vecchio Palazzo dei Priori** in propria residenza. Il trasferimento (1540) dei nuovi duchi in piazza della Signoria non solo rompeva con gli usi dei Medici ma anche seguiva l'esempio del gonfaloniere **Piero Soderini**, il quale precedentemente era andato ad abitare in Palazzo Vecchio con la famiglia. Proprio il titolo e il ruolo di duca della Repubblica motivarono Cosimo a emulare il leader degli antimedicei; e il giovane signore di Firenze voleva identificare il governo legittimo con la sua persona, ma anche dichiarare rispetto per la storia repubblicana della città. Il vetusto e venerabile palazzo pubblico dovette essere adattato per accogliere la famiglia ducale nel suo vasto insieme di parenti (per esempio i fratelli della Toledo) e di servitori; così entro il 1555 **Giovanbattista di Marco del Tasso** (1502-1555) riattava soprattutto la parte sud-orientale della fabbrica. Il duca seguiva i consigli del vescovo pratese **Pier Francesco Riccio**, dal 1539 suo maggiordomo e segretario personale; il Riccio influenzò la selezione degli artisti che dovevano servire Cosimo, gruppo in cui troviamo Baccio Bandinelli, il Tasso, il Bachiacca, il Bronzino, il Tribolo, Pierino da Vinci, Jacopo Pontorno. Qui ci interessa soprattutto lo scultore **Baccio Bandinelli** (1493-1560) cui risale il **primo progetto per uno studiolo a Palazzo Vecchio**: un'idea ispirata ancora dal riferimento ai Medici del Quattrocento. Spazio che secondo Baccio era da collocarsi al primo piano **vicino al Salone dei Cinquecento** e all'androne tra questo e il Salone dei Dugento, il cosiddetto 'Ricetto', come si legge in due lettere di Pierfrancesco Riccio al segretario Grifoni del maggio 1542: "Al Cavaliere Bandinello piace che quella stanzetta

che è in sala grande dopo il ricetto et dove va la scala segreta si riquadri et butti di sopra in volta”; “Cavaliere Bandinello vorrebbe che quella stanzetta che è in sala grande dopo il ricetto et dove va la scala segreta si riquadri, et si butti di sopra in volta” ( F.Vossilla, Stanze regali per Cosimo de’ Medici, in Palazzo Vecchio. Officina di arte e ingegni , a cura di C. Francini, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 100-121, p. 114). La stanza che Bandinelli proponeva di riattare come piccolo studio per il duca non è meglio localizzabile, visto il riassetto condotto da Vasari con lo scalone monumentale dal cortile della Dogana al Salone dei Cinquecento e le successive modifiche all’edificio causate con i lavori diretti da Carlo Falconieri nel 1865. In una missiva di Bandinelli al segretario Francesco Campana dell’autunno del 1542 troviamo la spiegazione dell’utilità di uno studiolo per il duca a Palazzo Vecchio. Bandinelli si confrontava con l’epoca di Lorenzo il Magnifico e ribadiva che il palazzo del duca - come residenza di un appassionato d’arte - rimanesse incompleto senza la realizzazione di uno studiolo per sistemarvi alcune pregevoli sculture. Bandinelli voleva creare per Cosimo **“uno bellissimo istudio”**, tornandogli alla mente le parole del padre - il famoso orafo Michelangelo di Viviano - e il riferimento diretto a Lorenzo de’ Medici: “mio padre molte volte mi disse la chagione perché mai Lorenzo mostrava le sue belle cose che non lo chiamassino, a ciò che sapessi mostrare a quelli signori li ordini belli de’ arte e le virtù eccellenti che erano in quegli antichagli, e mi diceva che Lorenzo stimava assai quegli uomini da bene se n’andassino pieni d’un certo diletto che a le loro patrie n’avesino a parlare”. Bandinelli suggeriva quindi di acconciare uno spazio per Cosimo che fosse privato ma anche presentabile a qualche personalità, “uno istudio e tenervi anch’alcuni marmi e bronzi, a le quali cose mi li sono offerte”. Veritiero o millantato il ricordo del Magnifico presentato da Bandinelli a Cosimo de’ Medici, questo progetto risulta parallelo allo Scrittoio del Bacciacca al mezzanino, che poi discuteremo. Soprattutto la proposta di Baccio Bandinelli svela un precedente poco conosciuto per altri ambienti di Palazzo Vecchio, ovvero lo Studiolo di Calliope al Quartiere degli Elementi, il Tesoretto e lo Studiolo di Francesco I, spazi sistemati nei pressi del Salone dei Cinquecento e in uso prima degli interventi di Giorgio Vasari. La missiva di Bandinelli solleva pure la questione se dai primi anni Quaranta Cosimo de’ Medici sentisse la necessità di organizzare le sue raccolte artistiche in luoghi bene ornati. Sempre i documenti ci dicono che il duca approvò l’idea di Bandinelli ma la rimandò a un momento successivo; probabilmente egli voleva spingere Bandinelli, artefice troppo ambizioso, a finire la tomba di suo padre Giovanni dalle Bande Nere in San Lorenzo. Comunque Baccio Bandinelli può essere considerato esponente del classicismo più rigoroso, propugnatore di uno stile fondato sulla perizia disegnativa e su di una sintesi personale tra elementi antiquari e la tradizione fiorentina di Donatello e del giovane Michelangelo.

Significativo del gusto del giovane Cosimo è allora il cosiddetto **Scrittoio del Bachiacca**: una stanza segreta decorata intorno al **1545** da **Francesco Ubertini detto il Bachiacca** (1494-1557). L'ambiente fu ritrovato nel 1908, all'epoca dei lavori ordinati e diretti dal sindaco Sangiorgi e dall'architetto Alfredo Lensi (A. Lensi, Palazzo Vecchio, Roma 1929, pp. 342- 345). L'interno (purtroppo non visitabile dal pubblico) spicca per le immagini di piante e di animali: pitture eseguite nelle tecnica complicata e facilmente deteriorabile dell'olio su muro. Gli stralci che ci sono pervenuti mostrano uccelli, pesci, piante, fiori, festoni di frutta, e in tutti i dettagli si coglie l'attenzione spesa dal Bachiacca nel rendere palpitanti le forme naturali. Cosa allora insolita come si comprende anche da Giorgio Vasari: "Dilettossi il Bachiacca di fare grottesche; onde al signor duca Cosimo fece uno studiolo pieno d'animali e d'erbe rare ritratte dalle naturali che sono tenute bellissime", e ancora "Finalmente il Bachiacca andato al servizio del duca Cosimo, perché era ottimo pittore in mostrare tutte le sorti d'animali, fece a Sua Eccellenza uno scrittoio tutto pieno d'uccelli di diverse maniere e d'erbe rare" (Vasari-Milanesi, IV, 1879, p.138; III, 1878, p.592; VI, 1881, p.455). L'ambiente al mezzanino è piccolo ma non angusto, seguendo l'esempio degli studioli di origine rinascimentale, tra i quali quello sopracitato di Piero il Gottoso per Palazzo Medici. La volta ribassata ricorda però una stanza alla romana. Significativa altresì una finestra che affaccia sulla piazza ed è dotata di **due sedili** in pietra; proprio codeste sedute, originali, o almeno rispettanti un'idea coeva alla decorazione, indicano un **uso ripetuto** da parte del duca. La decorazione del Bachiacca copriva tutto il vano e le **specie botaniche e animali** erano accostate a **grottesche** o a raffigurazioni misteriose (genietti e medaglioni all'antica, scenette di un mondo sottosopra dove gli animali comandano). La decorazione si basava sulla verità dei dettagli: le squame dei pesci, le forme delle foglie e delle radici; al tempo stesso l'aspetto magico e antiquario delle grottesche, dei festoni, delle raffigurazioni di tipo allegorico sulle pareti corte era pure significativo. Sulla parete d'ingresso s'intravede una **scena di cavalieri e cani**, forse una caccia: soggetto caro sia al duca sia al Bachiacca entrambi cresciuti nel boscoso Mugello. Alla luce di uno studio recente condotto dal punto di vista della storia della rappresentazione botanica, è stato chiarito che la totalità delle **specie botaniche e animali** dipinte dal Bachiacca **provenivano dalla Toscana**, e che molte erano usate dalla **farmacopea** coeva per stillazioni odorose o medicamentose. Non tutte le raffigurazioni sembrano esser state dipinte dal vero, essendo presenti piante con un aspetto che ricorda iconografie convenzionali (quindi tratte da libri). Altre, invece, hanno un aspetto un po' piatto quasi fossero ritratte dopo esser state pressate per la conservazione: come negli essiccati dell'epoca usati anche per comporre i primi erbari. Sicuramente un semplicista deve avere fornito alcuni degli essiccati per la

loro esatta copia a olio su muro. È plausibile l'intervento di **Luca Ghini** (1490-1556), medico e botanico, cui si deve l'invenzione degli erbari come strumento di raccolta di esemplari ordinati e conservabili per lo studio. Fu Ghini tra il 1543 e il 1545 a lavorare per il duca alla creazione dell'**Orto di Pisa** - primo orto botanico europeo legato a un'università - come pure al primo nucleo di un **giardino dei Semplici fiorentino**, dopo che Cosimo aveva acquistato appositamente un ampio tratto di terra nella zona di San Marco. Era tornato di moda il De medica materia di **Dioscoride**, fondamento della medicina e della farmacopea classica. Nel 1547 ne veniva stampata la prima versione volgare, dedicata dall'erudito Montigiani a Cosimo de' Medici, mentre il duca faceva annotazioni su un'altra versione del libro di Dioscoride tradotta dal botanico Mattioli nel 1544. Il Bachiacca ha concentrato le raffigurazioni di carattere più scientifico vicino alla finestra, che infatti illumina due sguanci fitti di belle pitture. Quelle pitture, così analitiche e accurate, erano diverse dalle poco realistiche raffigurazioni di specie animali o botaniche in uso all'epoca. Allo stesso tempo apparivano vicine all'ornamento di stanze dei principi della chiesa, che in ambienti riccamente rivestiti di grottesche emulavano opulenze classiche. Il ciclo del Bachiacca va dunque messo in relazione con illustri precedenti della Roma cinquecentesca. Simile predilezione era già stata dimostrata da **Leone X** Medici, zio di Maria Salviati madre di Cosimo, nella famosa **Uccelliera** al Vaticano dove **Giovanni da Udine** aveva accostato alle raffigurazioni degli Apostoli le rappresentazioni d'animali esotici. L'interesse per la natura e gli svaghi intellettuali o scientifici, oltre che sinceri, potevano essere utili a Cosimo in quanto cifra di un riposo colto, con la trasposizione di atteggiamenti tipici del mondo ecclesiastico o di quello degli eruditi in quello del potere. L'esempio romano di Giovanni da Udine, il gusto di papa Leone X e certi filoni collezionistici dei principi della Chiesa avranno ulteriormente giustificato agli occhi del giovane Cosimo la propria passione per la natura, la curiosità verso le novità del sapere.

Dalla finestrina di Palazzo Vecchio si scorgevano la piazza e la Loggia della Signoria, e sempre lo stesso interesse per la natura da parte del duca lo rese inventore di un'altra novità per Firenze. Nel febbraio 1549 Cosimo ordinò la sistemazione d'una grande carcassa di capodoglio sotto la Loggia della Signoria. Scrive il diarista Lapini: "E per insino a' di 5 di detto febbraio, il dì di Sant'Agata, si messe nella loggia grande di piazza, la spina della schiena d'uno pesce grande, che rimase in secco di là da Livorno; qual era sì grande che occupava poco manco che la metà di detta loggia: stettevi pochi mesi, e poi si levò" (A.Lapini, Diario fiorentino dal 252 al 1596, a cura di G. O. Corazzini, Firenze 1900, p.107). Più scientifica la descrizione dell'avvenimento fatta da Guillaume Rondelet nei Libri de piscibus marinis del 1554. Qui, trattando dei capodogli, è rammentato l'interesse naturalistico del duca di

Firenze ed è descritto il tanfo della carcassa di capodoglio sotto la Loggia della Signoria, tanto forte da costringerne la rimozione (G.Rondelet, Libri de piscibus marinis, in quibus verae piscium effigies expressae sunt, Lyon 1554-1555, p.486). Scegliendo la Loggia della Signoria come cornice imponente per questo bizzarro apparato, il signore di Firenze superava le cacce di fiere che si tenevano in piazza sin dal Medioevo, o i leoni che si trovavano in prossimità di Palazzo Vecchio. La decisione di decorare nel 1549 la Loggia della Signoria con la spina di capodoglio si può collegare all'interesse di Cosimo per la figura di **Ottaviano Augusto**. Proprio nel 1549, mentre il Bachiacca stendeva gli ultimi tocchi alle pitture dello studiolo al mezzanino, il duca amava leggere da **Svetonio** il De vita Caesarum, ed è Svetonio a dire che il primo imperatore preferiva adornare le proprie ville con oggetti antichissimi o straordinari reperti naturali quali le ossa di belve gigantesche (Svetonio, De vita Caesarum, II, LXXII). Forse fu proprio Luca Ghini a inviare a Firenze la carcassa di capodoglio - rinvenuta a Livorno - dal momento che fra i compiti dell'Orto pisano era pure la raccolta e lo studio di rarità vegetali e animali.

Secondo la tipologia signorile degli studioli quali stanze decorate con un programma iconografico riferibile alla funzione di quello stesso spazio in un palazzo, non è escluso che nello Scrittoio del Bachiacca si contenessero dei reperti naturali - i naturalia - e delle **stillazioni da erbe medicinali** radunate da Ghini per il duca. Questo trova riscontro nella Vita di Cosimo Medici, Gran Duca di Toscana, scritta nel 1574 in elogio del duca dal protomedico di corte **Baccio Baldini**. L'archiatra Baldini ci dice che il duca non solo si dedicava allo studio della natura, ma usava la sua conoscenza della botanica in senso pratico distillando oli e acque curative dalle piante che aveva fatto raccogliere. Queste stillazioni medicamentose venivano mandate per tutta Europa a chi ne aveva bisogno. Un'attenzione che Baldini considera degna dei sovrani più grandi: "ei si dispose di usare questo cognoscimento che egli haveva delle piante a comune utilità e beneficio de gl'huomini la onde e faceva tutto l'anno stillare in vari modi molte maniere d'herbe, di frondi e di fiori e ne traeva acque e oli preziosissimi, e faceva fare assai maniere di medicamenti cosi semplici come composti, i quali le dava non solamente a i suoi vassalli a cui ne faceva di bisogno, ma ne mandava ancora molto volentieri per tutta l'Europa, a qualunque gniente avesse chiesti, con grandissima utilità di coloro che gl'usavano, cortesia veramente degna d'esser usata dai Prencipi grandi (...) onde Antonino Pio fu dell'usare questa tal cortesia tanto lodato da gl'antichi scrittori, e massimamente da Galeno" (B.Baldini, Vita di Cosimo Medici, Gran Duca di Toscana, Firenze 1578, pp.86-87). Le stillazioni sperimentate dal duca e citate dal medico di corte Baldini stanno comunque alla base della famosa **Fonderia** portata avanti soprattutto da Francesco I. E due laboratori furono approntati prima degli anni Cinquanta a Palazzo Vecchio, fino che Vasari non

ne consigliò la rimozione nel 1558. Nelle raccolte di Cosimo a Palazzo Vecchio si trovavano pure manufatti che testimoniavano l'apprezzamento del duca per la natura e la raffigurazione delle sue meraviglie.

Mentre le raccolte quattrocentesche d'arte, libri e mirabilia erano limitate a una o due stanze, il duca fece dividere i suoi possessi in un insieme di ambienti denominati **Guardaroba** e in diversi **scrittoi** posti sui due piani dell'edificio e al mezzanino, intesi come luoghi di svago e di meditazione (F. Vossilla, *Il duca della Repubblica e la prima Guardaroba di palazzo*, in *Palazzo Vecchio. Officina di arte e ingegni*, a cura di C. Francini, Silvana ed., Cinisello Balsamo, 2006, pp. 148-169). Con il termine Guardaroba ci si riferiva al collettore di tutto quanto era di proprietà del duca e della sua famiglia, tra cui molte opere d'arte. La Guardaroba era fornita di quattordici armadi nel 1553 e locata all'ultimo piano di Palazzo Vecchio: cioè nella porzione recente della fabbrica dalla parte di via dei Gondi oltre il volume attuale del Salone Grande, in uno stanzone corrispondente a quella che sarà poi la Sala delle Carte Geografiche (E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980, p. 294). Gli oggetti venivano comunque distribuiti nel palazzo, e gli inventari stanza per stanza registrano la presenza di una raccolta d'arte almeno dal 1553, quando troviamo il primo nucleo documentato e identificabile del nuovo patrimonio mediceo. Uno degli ambienti privati più importanti di Palazzo Vecchio era lo **Scrittoio di Calliope**, posto in un angolo del secondo piano tra la Sala di Cerere e il Salone Grande. Si tratta in effetti di una stanzina (m 2,9 per 2,35 per 4,30) dotata di una sola finestra dipinta su vetro da **Gualtieri di Anversa** su cartoni di **Giorgio Vasari** (1511-1574) e **Marco da Faenza** (1527-1588). All'artista faentino si devono pure le **grottesche** (1555-1558) con imprese medicee (il capricorno, la tartaruga, le ancore incrociate e il motto Duabus) e putti, mentre al centro del soffitto si vede la musa **Calliope** dipinta dallo stesso Giorgio Vasari. Calliope riunisce in sé tutte le potenzialità delle altre muse. Al suo fianco stanno due cupidi o putti che simboleggiano l'**Amor Sacro e l'Amor Profano**, ovvero rappresentano come il godimento dei beni terreni venga innalzato a valore positivo portandosi alla contemplazione delle cose più elevate. Vasari spiega che Calliope "siede stando con la bocca aperta, acciocché profferisca e canti bene le lodi ed i fatti, non solo de' principi grandi, ma di coloro che imitano le virtù, e se le affaticano per li scrittoi, come di continuo starà in questo" (Vasari-Milanesi, VIII, p. 59). La lira della musa simboleggia il canto e il racconto storico, mentre l'orologio ai suoi piedi rammenta il tempo speso e riguadagnato negli studi; una roccia castalica, una foresta, il globo, i libri e gli strumenti, una tromba spiegano che l'imitazione in solitudine delle virtù delle Muse sono presupposto a ogni sapienza da raggiungere per conseguire vera fama. La vetrata di Gualtieri di Anversa onora - secondo un lessico neoplatonico - Venere agghindata dalle Grazie o dalle Virtù, a direzionare la forza dell'Amore,

prima energia del mondo. Qui erano sistemati i rametti con i ritratti dei Medici di Agnolo Bronzino e alcune pitture del croato Giulio Clovio (1498-1578), famoso miniatore. I documenti attestano che alcune mensole (“ordini di cornice”) scandite da pilastrini o colonnine e fornite di cassettoni in cedro correavano lungo tutto il perimetro (Vasari-Milanesi, VIII, p. 59). Medaglie, monete, cammei, pietre preziose erano divise nei cassettoni mentre le mensole ospitavano una **Madonna di Donatello**, una testa di marmo di **Nicola Pisano** e soprattutto **bronzetti**, sistemati a ricostruire un’evoluzione della storia del bronzo dai tempi antichi al presente. Gli inventari elencano opere oggi molto famose quali l’**Ercole e Anteo del Pollaiuolo**, il **Laocoonte del Sansovino**, un **Fiume di Michelangelo**, alcuni **bronzetti di Baccio Bandinelli**, il **Levriero Saluki di Benvenuto Cellini**, e piccoli bronzi etruschi rinvenuti ad Arezzo nel 1553. Unico elemento di grandi dimensioni nello stanzino era la Minerva sempre etrusca, oggi all’Archeologico di Firenze, acquisita nel 1551. Si anteponevano quindi alle bellezze moderne le realizzazioni degli etruschi. È interessante notare come il duca, nuovo signore della terra degli etruschi, volesse sottolineare il carattere aborigeno di questi reperti, scegliendo poi scultori fiorentini per restaurarli quali **Benvenuto Cellini** (1510-1571) che per il duca stava realizzando il Perseo (1545-1554) per la Loggia della Signoria, primo segno pubblico del mecenatismo di Cosimo. In tal modo si riaffermava il concetto della tradizione autoctona svolta attraverso una linea evolutiva che iniziava con gli etruschi e finiva con la Firenze contemporanea. Nello Scrittoio di Calliope e in altri ambienti di Palazzo Vecchio il duca Cosimo conservava anche **oggetti di varia origine esotica**: molti tappeti anatolici o persiani, avori africani, bruciapfumi o altri metalli islamici, pezzi importati dalle Americhe come mantelli messicani fatti di penne di ibis rosso, piccole teste ancora messicane di animali in onice o ametista o una maschera mixteca-puebla in legno incrostata di un mosaico di conchiglie, madreperle, turchesi, giadeiti. Cosimo seguiva l’esempio collezionistico degli Asburgo e dei papi Medici, consigliato pure da Eleonora di Toledo, avveza a simili rarità della corte spagnola. Alcune trombe da richiamo africane in avorio giunsero ai parenti di Cosimo - Leone X e Clemente VII - come doni dei re del Portogallo e quindi arrivarono per via familiare alla nuova reggia. Uno splendido olifante dell’Africa Centrale, già in Guardaroba nel 1553, reca invece le armi Medici-Toledo nella copertura in cuoio: sicuramente si tratta di un regalo di nozze forse dello stesso Don Pedro di Toledo.

Vanno pure ricordati lo **Scrittoio del Quartiere di Leone X** e il **Tesoretto** nel Quartiere di Cosimo: spazi per riporre libri, salvaguardare testi e documenti, ma anche luoghi appartati per ponderare su questioni politiche. Lo **Scrittoio del Quartiere di Leone X** fu ultimato nel 1561 da Vasari con un soffitto ornato di una tavola rappresentante **Giulio Cesare che scrive i**



**Commentari.** Cesare in armatura pensa e scrive a un tavolo ove si vedono manoscritti e un globo. Qui il duca Cosimo veniva a leggere, e sappiamo che vi si trovavano degli armadi; il senso encomiastico è riferibile alla proiezione su Cosimo di ideali classici di un governo ‘cesareo’, cioè di vera sapienza politica. Il **Tesoretto** venne invece realizzato fra il 1559 ed il 1562 da **Giorgio Vasari** e **Giovanni Stradano** (1523-1605) come “scrittoio, tutto di pietre et armari di bronzo, per le scritture” (G. Vasari, Ricordo 283, in K. Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, II, München 1930, p.876). L’ambiente funzionava da splendido archivio per le carte pubbliche e libri particolarmente importanti dello stato. Una stanza simile a uno scrigno, fornita di una decorazione che metteva il duca al centro di un’autentica cosmogonia. La volta è decorata da affreschi e stucchi con le raffigurazioni delle **arti** (musica, architettura, scultura, pittura), delle scienze (astronomia, geometria, filosofia e poesia), ma anche spiccavano scenette con **Tolomeo, Minerva e le Muse, Alessandro e Diogene**. Al centro una sfera rappresenta il mondo circondato dai simboli degli **Evangelisti**. La corrispondenza simbolica tra universo e microcosmo fiorentino probabilmente alludeva al ruolo demiurgico di Cosimo sovrano che governa bene perché padroneggia arte e scienza. Le carte, i libri mastri, i diari personali, volumi suggestivi e costosi, qualche oggetto speciale e di gran valore trovavano posto negli armadi a muro (nascosti da eleganti ante intagliate e lumeggiate) incorniciati da una raffinata architettura eguale su ogni lato. Un pavimento di marmo rosso di Monterantoli listato da una griglia di macigno e marmi bianchi amplificava il tono quasi di spazio sacro di questo luogo, illuminato solo da una finestrina nascosta dietro un armadio. Attraverso una scala nascosta si accedeva a un’uscita segreta e alla camera da letto del duca; da un’altra scaletta si scendeva in una camera di eguali dimensioni, che serviva da cassaforte. La soluzione ricorda soprattutto i palazzi pontifici come quelli avignonesi del Trecento, che accomodavano in torri studioli, cappelline, stanze del tesoro, biblioteche, camere per il riposo nascosto.

ITA

ENG

*During the Renaissance the so-called **studiolo** or **scrittoio** became increasingly fashionable. This was a private place for reading, writing or thinking, inspired by objects that symbolised past events, these special pieces being imbued with the almost mythological notion of antiquity. These expressions were used by contemporary sources to indicate rooms that were initially used by clerics or scholars, and then by noblemen. The studiolo thus became the heart of some late-Renaissance buildings, where chosen objects*

were displayed on the shelves or in the cabinets of this secluded room. One famous 15th century studiolo is that created by Florentine craftsmen for Federico of Montefeltro in the Palazzo Ducale in Urbino, with its glorious array of marquetry cabinets, whose iconography is deliberately designed to exalt the *virtus* in war and politics of the Duke of Urbino, along with his wisdom and culture. Over time the studiolo grew to become a place where meditation and aestheticism were in perfect harmony, in this usually secluded space, where men of power could satisfy their desire to emulate the taste of Roman emperors and the intellectual activities of the clergy. The Medici family, previous to the studiolo in Palazzo Vecchio, had the example of the **studiolo** of **Piero di Cosimo de' Medici** (1416-1569), located on the second floor of Palazzo Medici in via Larga, next to the chapel painted by Benozzo Gozzoli and conveniently connected with the private quarters of Piero, who suffered from gout. The room measured approximately twenty square metres, was windowless and furnished with inlaid cabinets. Sources describe it as having a barrel-vaulted ceiling decorated with 12 glazed terracotta plaques by **Luca della Robbia**, above a floor that was also glazed. Each of the Della Robbia roundels showed the agricultural tasks for each month of the year. Here were conserved examples of Roman glyptics, classical and exotic vases, many books and Middle Eastern weapons.

At the time of the first Duke, **Alessandro il Moro** (1510-1537), power was still exercised from Palazzo Medici in via Larga, patrician seat and lobby of the Medici family since the days of Piero the Gouty and his son Lorenzo the Magnificent. After Alessandro's assassination, his successors, that is to say, his cousin **Cosimo di Giovanni di Pier Francesco dei Medici** (1519-1574) and **Eleonora of Toledo-Pimantel** (1522-1562), daughter of the powerful Viceroy of Naples, Don Pedro, came to live in the via Larga dwelling. Yet their stay was short, for the young couple decided to **transform the former Palazzo dei Priori** into their main residence. The removal (1540) of the new dukes to Piazza della Signoria was a departure from Medici customs. It also followed on the example of Gonfaloniere **Piero Soderini** who had earlier gone to live in Palazzo Vecchio with his family. It was Cosimo's title and role as Duke of the Republic that led him to emulate the anti-Medici leader. The young lord of Florence wanted the legitimate government to be identified with his person, but also to show his respect for the city's republican past. The ancient and venerable seat of administration required adaptation to accommodate the ducal family with its huge retinue of relations (for example, the Duchess' brothers) and servants. By 1555, therefore, **Giovanbattista di Marco del Tasso** (1502-1555) was restoring particularly the southeast part of the building. The Duke was advised by the Bishop of Prato, **Pier Francesco Riccio**, his major-domo and private

secretary since 1539. Riccio influenced Cosimo in his choice of artists to be employed, from a group that included Baccio Bandinelli, Tasso, Bachiacca, Bronzino, Tribolo, Pierino da Vinci and Jacopo Pontormo. Our interest here lies chiefly in the sculptor **Baccio Bandinelli** (1492-1560), author of the **first design for a studiolo in Palazzo Vecchio** - inspired by reference to the Medici one from the 15th century. As we read in two letters from Pierfrancesco Riccio to secretary Grifoni in May 1542, Baccio held that this room should be located on the first floor **close to the Salone dei Cinquecento** and to the vestibule between the latter and the Salone dei Dugento, the so-called 'Ricetto': "Messire Bandinello pleaseth that the little room that is in the great hall after the 'ricetto' and to which the secret stair leadeth be enclosed and a vault thrown over it"; "Sir Bandinello wishes that the little room that is in the great hall after the 'ricetto' and to which the secret stair leadeth be enclosed and a vault cast above it" (F.Vossilla, *Stanze regali per Cosimo de' Medici, in Palazzo Vecchio. Officina di arte e ingegni*, edited by C. Francini, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 100-121, p. 114). The room that Bandinelli proposed to refurbish as a small studio for the Duke cannot be located more precisely, following Vasari's reorganisation with the monumental staircase leading from the Dogana courtyard to the Salone dei Cinquecento and subsequent modifications to the building during work supervised by Carlo Falconieri in 1865. In a missive from Bandinelli to secretary Francesco Campana in autumn 1542 we find an explanation of the motivation for a studiolo for the Duke in Palazzo Vecchio. Bandinelli refers to the times of Lorenzo the Magnificent and reiterates that the Duke's palace - as the residence of a lover of the arts - would be incomplete without a studiolo wherein to place some precious sculptures. Bandinelli wished to make Cosimo "**a most beautiful study**", recalling the words of his father, famous goldsmith Michelangelo di Viviano, with reference to Lorenzo de' Medici: "my father oft told me the reason whereby Lorenzo displayed his beautiful things as they were called, that he might show the lords the wondrous order of art and the excellent virtues contained in those antiquities, and he said to me that Lorenzo judged it well if these gentlemen left filled with a certain delight and that they would talk of it in their own nations". Bandinelli therefore suggested preparing a space for Cosimo that was both private and suitable for inviting important visitors, "a study and there to keep marbles and bronzes, for which I did offer myself". Whether the memory of the Magnificent recalled by Bandinelli to Cosimo de' Medici be true or false, his project was contemporary with the Scrittoio of Bachiacca on the mezzanine floor, which we shall examine later. Above all, Baccio Bandinelli's proposal reveals a rather unknown precedent for other parts of Palazzo Vecchio, that is, the Studiolo of Calliope in the area dedicated to

the Elements, the Tesoretto and the Studiolo of Francesco I, located near the Salone dei Cinquecento and in use prior to Giorgio Vasari's intervention. Bandinelli's letter also raises the question as to whether in the early 1540s Cosimo de' Medici felt the need to organise his art collection in suitably decorated spaces. Documentary evidence tells us that the Duke approved Bandinelli's idea, but that he postponed it to a later date. Probably he wanted to press Bandinelli, who was somewhat over-ambitious, to finish the tomb of his father, Giovanni dalle Bande Nere, in San Lorenzo. Baccio Bandinelli, nonetheless, may be considered a rigorous exponent of classicism, author of a style founded on expertise in drawing and on a personal synthesis of antique elements and the Florentine tradition of Donatello and the young Michelangelo.

An example of the young Cosimo's taste is therefore the secret room known as the **Scrittoio of Bachiacca**, decorated around **1545** by **Francesco Ubertini known as Bachiacca** (1494-1557). The room was discovered in 1908 during work commissioned and directed by Mayor Sangiorgi and architect Alfredo Lensi (A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Roma 1929, pp. 342- 345). The interior (unfortunately not open to the public) is notable for its images of plants and animals, carried out using the complicated and impermanent technique of oil-based mural painting. The fragments that have come down to us show birds, fish, trees, flowers and garlands of fruit, and in every detail one can perceive the attention devoted by Bachiacca to breathing life into each form. A novel idea for the times, as we learn from Giorgio Vasari: "Bachiacca well loved grotesque work and so he made for Messire the Duke Cosimo a study filled with beasts and rare herbs drawn from life that are reputed to be most excellent" and then, "Lastly Bachiacca entered the service of Duke Cosimo, for he was an excellent painter in showing all kinds of beasts, and made His Excellency a study filled with all manner of birds and rare herbs" (Vasari-Milanesi, IV, 1879, p.138; III, 1878, p.592; VI, 1881, p.455). This room on the mezzanine floor is small but not cramped, after the example of the Renaissance studiolo, including that mentioned above of Piero the Gouty in Palazzo Medici. The lowered vault, though, recalls a Roman interior. Worthy of note is a window overlooking the piazza with **two stone seats**. These seats, which are original or at least of the same period as the decoration, are a sign of frequent use by the Duke. Bachiacca's decoration covered the entire room, **botanical species and animals** mingling with **grotesque** forms and mysterious images, including cherubs and antique medallions, or scenes of an inverted world where animals hold sway. Fundamental to this decoration was the accuracy of the details - the fishes' scales, the shape of each leaf and root. Yet also important was the magical and antique aspect of the grotesque figures, festoons and allegorical

scenes on the shorter walls. On the walls of the entrance a **horsemen and hounds** can be made out, perhaps a hunting scene, dear to the Duke and to Bachiacca who both grew up among the forests of the Mugello. A recently-conducted study carried out from the point-of-view of the history of botanical painting has made clear that all the **botanical and animal** species painted by Bachiacca **came from Tuscany** and that many were used in the **pharmacopoeia** of the time for distilling into aromatic or healing liquors. Not all the images seem to have been drawn from life, some of the plants look more like those from conventional iconography (and therefore from books). Others, again, look rather flattened, as if they had been painted after having been pressed for conservation, like the dried herbs used at that time to make up the first herbaria. Surely an expert in herbs must have provided some of the dried plants to be copied exactly in oil paintings on the walls. One possible candidate might be **Luca Ghini** (1490-1556), physician and botanist, and inventor of the herbarium as a means of collecting samples that could be arranged and conserved for study. It was Ghini who, between 1543 and 1545, worked for the Duke in creating the **Pisa Garden** - the first botanical garden in Europe to be connected with an university. He also worked on the initial nucleus of the **Herb Garden of Florence**, after Cosimo had purchased for this purpose an ample area of ground in the San Marco district. De medica materia, the tract by **Dioscorides** on which classical medicine and pharmacopoeia were based, became fashionable once more. The first vernacular version was printed in 1547 and dedicated by the scholar Montigiani to Cosimo de' Medici. Meanwhile the Duke made annotations on another version of Dioscorides' book, translated by botanist Mattioli in 1544. Bachiacca put his most scientific images near to the window, which casts its light on two splayed jambs covered with beautiful paintings. These analytical and accurate depictions were very different from the scarcely realistic paintings of animal or plant species in use at the period. At the same time, they were close to decoration found in the apartments of the church aristocracy, who emulated classical opulence in their rooms covered in grotesque images. Bachiacca's cycle should therefore be seen in relation to illustrious precedents in 16th century Rome. A similar predilection had been shown by the Medici pope **Leone X**, uncle of Cosimo's mother, Maria Salviati, in his famous **Aviary** in the Vatican, where **Giovanni da Udine** had depicted the Apostles alongside images of exotic animals. Cosimo's interest in nature and in his intellectual and scientific studies was genuine, but was also useful to him as a mode of cultured leisure, borrowed from the habits of ecclesiastics and scholars for use in the secular world. The example of Giovanni da Udine in Rome, the tastes of Pope Leone X and certain trends in art collection by the Church elite must have further

encouraged the young Cosimo in his passion for nature and his curiosity towards the latest discoveries.

From his little window in Palazzo Vecchio, Cosimo could see the piazza and the Loggia della Signoria, and his interest in nature led him to bring another new idea to Florence. In February 1549 Cosimo ordered that the carcass of a large sperm whale be placed under the Loggia della Signoria. The chronicler Lapini wrote: "And upon the 5th day of February, Saint Agatha's Day, in the big loggia of the square was placed the backbone of a huge fish that beyond Livorno had been washed ashore, which was so big that it near filled up the half of the said loggia. It remained there a few months, then was removed" (A.Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, edited by G.O.Corazzini, Florence 1900, p.107). A more scientific description of the event was given by Guillame Rondelet in his *Libri de piscibus marinis* in 1554. In writing about sperm whales, he recalls the scientific interest of the Duke of Florence and describes the stench of the sperm whale's carcass under the Loggia della Signoria, which became so strong as to oblige its removal (G.Rondelet, *Libri de piscibus marinis, in quibus verae piscium effigies expressae sunt*, Lyon 1554-1555, p.486). By choosing the Loggia della Signoria as the impressive setting of this bizarre display, the ruler of Florence was surpassing the hunting of wild animals that had taken place in the piazza since the Middle Ages, or the lions to be found nearby Palazzo Vecchio. Cosimo's decision in 1549 to adorn the Loggia della Signoria with the backbone of a sperm whale might be linked to his interest in the figure of Octavian Augustus. In that year of 1549, while Bachiacca was putting the final touches to his paintings in the studiolo on the mezzanine floor, the Duke was enjoying reading **De vita Caesarum** by Suetonius. And Suetonius narrates how the first emperor was pleased to adorn his villas with antique objects or unusual natural exhibits, such as the skeletons of giant beasts (Suetonius, *De vita Caesarum, II, LXXII*). It may have been the same Luca Ghini who sent the carcass of the sperm whale found in Livorno to Florence, considering that the duties of the Pisa Botanic Garden included collecting and studying rare animals and plants.

The studiolo of the nobility was a room the iconography of whose decoration made reference to the function of that room within the building. It is therefore possible that the Scrittoio of Bachiacca may have contained some natural exhibits - naturalia - and some **distillations of medicinal herbs** procured for the Duke by Ghini. Proof of this is found in the *Life of Cosimo Medici, Grand Duke of Tuscany*, written in 1574 in praise of the duke by the court physician **Baccio Baldini**. Baldini tells us that not only did the Duke dedicate time to the study of nature, but he also put his knowledge of botany to practical use, distilling oils and curative waters from plants

gathered for him. These curative elixirs were sent all across Europe to whoever had need of them. Baldini considers this attention worthy of the greatest of sovereigns: “ready was he to use this knowledge that he had of plants for the common use and good of all men and all the year he caused to be distilled in a multitude of ways herbs, leaves and flowers and won from them most precious waters and oils, and he ordered to be made all manners of medicaments both simple and composite, that he gave not only unto his vassals in case of need, but right willingly sent throughout Europe, to whomsoever did him ask, to the highest profit of he that used it, a courtesy truly worthy of being used by great Princes (...) for using of which courtesy ancient authors so praised Antoninus Pius and chiefly Galenus” (B. Baldini, *Vita di Cosimo Medici, Gran Duca di Toscana, Florence 1578*, pp.86-87). The experimental decoctions of the Duke, cited by the court physician, Baldini, were certainly the foundation of the famous **Fonderia**, carried on by Francesco I in particular. And two laboratories were installed before the 1550s in Palazzo Vecchio, until Vasari recommended they be removed in 1558. Cosimo’s collections in Palazzo Vecchio include objects testifying the Duke’s appreciation of nature and the representation of its marvels.

And while the 15th century collections of art, books and mirabilia had been confined to one or two rooms, the Duke had his possessions divided into a group of rooms called the **Guardaroba** and in various **scrittoi** located on the two floors and mezzanine of the building, as places of leisure and meditation (F. Vossilla, *Il duca della Repubblica e la prima Guardaroba di palazzo, in Palazzo Vecchio. Officina di arte e ingegni*, edited by C. Francini, Silvana ed., Cinisello Balsamo, 2006, pp. 148-169). The term **Guardaroba** referred to the place where all the belongings of the Duke and of his family were gathered, including many works of art. The Guardaroba contained fourteen cupboards in 1553 and was located on the top floor of Palazzo Vecchio, that is to say, in the more recent part of the building facing via dei Gondi, beyond the space currently occupied by the Salone Grande, in a hall later to house the Hall of Geographical Maps (E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici, Florence 1980*, p. 294). The objects were, however, distributed around the building and room-by-room inventories record the existence of an art collection from at least 1553, when we find the first documented and identifiable nucleus of the Medici’s new patrimony. One of the most important private rooms of Palazzo Vecchio was the **Scrittoio of Calliope**, located in a corner of the second floor between the Sala di Cerere (Room of Ceres) and the Salone Grande. This is a small room (2.9 by 2.35 by 4.30 metres) with a single window painted on glass by **Gualtieri of Antwerp** from sketches by **Giorgio Vasari** (1511-1574) and **Marco da Faenza** (1527-1588.) The artist from Faenza was also responsible for the

**grotesque paintings** (1555-1558) with heraldic elements of the Medici (the goat, the turtle, the crossed anchors and the motto 'Duabus') and cherubs, while in the centre of the ceiling we see the muse Calliope painted by the same Giorgio Vasari. Calliope embodies the combined powers of all the other muses. By her side are two cupids or cherubs symbolising **Sacred and Profane Love**, showing how the enjoyment of worldly goods is elevated to a positive value, by leading to contemplation of more elevated matters. Vasari explained that Calliope "doth sit with open mouth, that she might offer and well sing the praises and the deeds, not only of great princes, but of those who imitate the virtues, and strive thereto in a scrittoio, as ever will be in this one" (Vasari-Milanesi, VIII, p. 59). The muse's lyre symbolises song and historical narration, while the clock at her feet recalls time spent and won back in study. A Castalic rock, a forest, the globe, books and instruments and a trumpet indicate that one must imitate the Muses' virtues in solitude, in order to attain wisdom necessary to acquire true fame. Following a Neo-platonic lexicon, the window of Gualtieri of Antwerp pays homage to Venus, surrounded by the Graces or the Virtues, for commanding the forces of Love, which is the founding energy of the world. In this study were also located the branches bearing portraits of the Medici by Agnolo Bronzino and some paintings by the famous Croatian illuminator, **Giulio Clovio** (1498-1578). Documentary evidence indicates that there were shelves ("ordini di cornici") in between pillars or columns, bearing cedarwood caskets, running all around the room (Vasari-Milanesi, VIII, p. 59). These caskets held medals, coins, cameos and precious stones, while the shelves were home to a **Madonna by Donatello**, a marble bust by **Nicola Pisano** and above all the **bronzetti (little bronze sculptures)**, arranged to reconstruct the evolution of the history of bronze from ancient times to the present. The inventories list works that today are very famous, such as **Ercole e Anteo by Pollaiuolo**, **Laocoonte by Sansovino**, a **Fiume by Michelangelo**, some bronzes by **Baccio Bandinelli**, the **Levriero Saluki by Benvenuto Cellini**, and small Etruscan bronzes found in Arezzo in 1553. The only large object in the little room is an Etruscan Minerva, acquired in 1551 and now in Florence's Archaeological Museum. The creations of the Etruscans were considered more important than the beauties of modern art. It is interesting to note how the Duke, new ruler of the land of the Etruscans, was eager to underline the primordial nature of these objects, calling upon Florentine sculptors to restore them. One such employed was **Benvenuto Cellini** (1510-1571), also commissioned by the Duke to sculpt Perseo (1545-1554) for the Loggia della Signoria, the first public example of Cosimo's patronage of the arts. This was a means of reaffirming the concept of an indigenous tradition, of a descent that began



with the Etruscans and evolved right up to contemporary Florence. In the *Scrittoio* of Calliope and in other parts of Palazzo Vecchio, Duke Cosimo also conserved **exotic objects from various countries**: many rugs from Anatolia or Persia, African ivories, Islamic perfume burners or other metal items, objects imported from the Americas, such as the Mexican cloaks made of feathers from the scarlet ibis, small animal heads - also Mexican - in onyx or amethyst, or a Mixteca-Puebla wooden mask encrusted with a mosaic of shells, mother-of-pearl, turquoises and jadeite. Cosimo took as example the art collections of the Habsburgs and the Medici popes, with advice, too, from Eleanor of Toledo, accustomed to similar rarities in the Spanish court. Some ivory trumpets of African origin were given to Cosimo's relations - Leone X and Clemente VII - as gifts by the king of Portugal and hence arrived in the new court via the family. A splendid oliphant from Central Africa, already in the Guardaroba by 1553, bears the Medici-Toledo arms on its leather cover and is surely a wedding present, perhaps from Don Pedro of Toledo himself.

Worthy also of mention are the **Scrittoio in the Quarters of Leone X** and the **Tesoretto** in Cosimo's Quarters, where books, texts and documents were kept safe, but which were also quiet places for reflection on matters of politics. The **Scrittoio in the Quarters of Leone X** was completed by Vasari in 1561. Its ceiling bears a painting of **Giulio Cesare che scrive i Commentari**. Caesar, in armour, reflects and writes at a table bearing manuscripts and a globe. Duke Cosimo came here to read, and we know that there were cupboards in the room. The reference is an eulogy of Cosimo, projecting upon him classical ideals of 'Caesarean' government, that is, of authentic political wisdom. The **Tesoretto** was completed between 1559 and 1562 by **Giorgio Vasari** and Jan **Van der Straet** (1523-1605) as "a *scrittoio*, all of stones and bronze cabinets, for writing" (G. Vasari, *Ricordo* 283, in K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München 1930, p.876). The room served as a splendid archive for public papers and books of particular political importance. This room was like a writing casket, and its decoration placed the Duke at the centre of an authentic cosmogony. The vault is decorated with frescoes and stuccoes representing the arts (music, architecture, sculpture, painting) and **sciences** (astronomy, geometry, philosophy and poetry), as well as some scenes with **Tolomeo, Minerva e le Muse, Alessandro e Diogene**. In the centre, a sphere represents the world surrounded by the symbols of the **Evangelists**. The symbolic connections between the universe and the microcosm of Florence probably alluded to Cosimo's role as a demiurgic ruler who governed well, being well-versed in art and science. Papers, ledgers, personal diaries and beautiful and costly volumes, together with special objects of great value were stored in

*the wall cabinets (concealed behind elegant doors of glittering marquetry), in this refined architectural setting of which all four sides were the same. The floor of red marble from Monterantoli, set in a grid of hard sandstone and white marble, increased the almost sacred atmosphere of the space, which was lit by a single small window, hidden behind a cupboard. A concealed staircase led to a secret exit and to the Duke's bedchamber. Another stair led down to a room of the same dimensions, which acted as strong room. The style recalls, above all, papal palaces, such as those in 14th century Avignon, where towers contained studies, chapels, strong rooms, libraries and chambers for a secluded rest.*

# 3

## LO STUDIOLO DI FRANCESCO I



Di solito si pensa che gli interessi collezionistici di **Francesco I** (1541-1587), erede di Cosimo, divergano fortemente da quelli paterni. La sua figura di uomo schivo e sensuale è stata tanto oggetto di studi da condizionare anche il giudizio sull'eredità paterna passata a Francesco. In altre parole, la storiografia ha molto insistito sulle diversità tra padre e figlio sorvolando spesso sulla continuità di certe predilezioni nelle quali lo stesso Cosimo allevò l'erede. È probabile che le differenze tra i due siano marcate nelle commissioni pubbliche, ma più attenuate nello sviluppo delle raccolte. Come il padre, Francesco ebbe un particolare interesse per le **pietre dure**, allo stesso modo di Cosimo spinto fino all'attiva partecipazione nella progettazione e realizzazione degli oggetti. Così, già dagli anni Cinquanta e Sessanta, Francesco seguì i lavori delle stillazioni e i tagli delle pietre dure nei laboratori allestiti da Cosimo a Palazzo Vecchio, poi trasportati anche nella nuova fabbrica degli Uffizi. Nel 1572 egli trasferì gran parte delle botteghe granducali nel Casino di San Marco. A detta di testimoni come il domenicano Agostino del Riccio, autore di un trattato detto *Istoria delle pietre*, Francesco presiedeva di persona i laboratori, nei quali si preparavano stillazioni medicamentose, fusioni di

cristallo di rocca e imitazioni della porcellana cinese, nonché lavori in pietre dure sia per oggetti puramente decorativi sia per tavoli e stipi. Allusione alle passioni di Francesco I è una tavola di **Alessandro Fei** (1543-1592) per lo studiolo di Francesco a Palazzo Vecchio. Raffigura la **Bottega dell'orefice**, con gli artefici al lavoro sullo sfondo di un'architettura citazione degli Uffizi vasariani, e la figura che regge la corona granducale è probabilmente lo stesso Francesco. Del gran numero di artefici radunati a Firenze del Riccio sottolineava la continuità tra quest'atteggiamento di Francesco e quello del padre "così haverebbono a fare i Principi a tener cotal modo, che le Città loro fussero ripiene d'huomini virtuosi, in tutti i generi et arti per decoro et honore della Città, et anco per allevare i suoi sudditi virtuosi e non otiosi, come bene ha fatto detto Gran Duca Francesco che imparò dal suo honoratissimo buon Padre Gran Duca Cosimo, che messo tante arti in Firenze, et altresì esaltava tanti virtuosi, et quei sovente gli premiava" (E. Battisti, *L'Antirinasimento*, Milano 1962, p.496; F. Vossilla, *La cupola per marca*, in *Ceramica ed araldica medicea*, Monte S. Savino 1992, pp.73-75, p.91).

Fu durante l'estate del **1569** che Francesco de' Medici, principe reggente dal 1564, ordinò la realizzazione di un **proprio studiolo** in Palazzo Vecchio, luogo che doveva celebrare l'interdipendenza tra ogni realizzazione artistica e il mondo della natura. Giorgio Vasari si rivolse allora allo spedalingo **Vincenzo Borghini** - colto priore benedettino dell'Orfanotrofio degli Innocenti - per delineare la struttura concettuale degli ornamenti dell'ambiente. Una fitta corrispondenza tra Borghini e Vasari, datata nell'agosto 1570, ci chiarisce il senso della decorazione, che una **ricostruzione del 1910** ha provato a rimettere insieme con i dipinti e le sculture originali, mentre il rivestimento ligneo è novecentesco. Appare chiaro dai documenti che il piano dei temi si basasse sull'erudizione classica e sulla conoscenza tecnico-scientifica coeva; di ciò si voleva dare prezioso resoconto artistico mettendo al centro di questo mondo virtuale lo stesso principe. E Francesco diventava quindi estimatore, promotore, persino artefice demiurgico di attività intelligenti: attività non più solamente meccaniche o manuali, ma elementi vivi e attuali della sapienza integrale della civiltà fiorentina. Sulla volta affrescata fu inventato un **ordine cosmologico** ispirato tanto a testi coevi quanto a Ippocrate, Galeno, Plinio. Esso comprendeva l'immagine della **Natura e di Prometeo** ("primo inventore delle pietre preziose e degli anelli", Lettera di Vincenzo Borghini agosto 1570, in E. Allegri-A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980, p.324), i **quattro elementi**, **le quattro qualità o complessioni degli uomini** (i Caldi, i Freddi, i Secchi, gli Umidi), **i quattro umori del corpo umano** (Malinconia, Flemma, Sangue, Collera), **le quattro stagioni**, **nonché lo zodiaco**. Lungo gli 8 metri dello spazio si vedevano **34 pitture** su due schemi: quadrato quello superiore (quattordici dipinti su tavola o lavagna

dedicati ad attività o arti, frazionati seguendo la ripartizione di Aria, Acqua, Fuoco e Terra, ovvero gli elementi che presiedevano le quattro pareti), ovale quello inferiore (venti ante di armadio dipinte con soggetti mitologici allusivi alle attività dipinte nella fascia superiore e contemporaneamente ai quattro elementi). A questo discorso relativamente semplice si sovrapponevano dunque significati più esoterici con le raffigurazioni di Prometeo e delle complessioni umane, simboleggiate da coppie di putti abbracciati, divise tra i poli opposti dell'azione e della passività, del maschio e della femmina. Corrispondenti al livello superiore vi sono due nicchie per angolo, sottolineate da stucchi, nelle quali trovavano posto **8 statuette di bronzo**. Le statue sono **Anfitrione di Stoldo Lorenzi** (1534-1583), **Venere di Vincenzo Danti** (1530-1576), **Giunone di Giovanni Bandini** (1540-1599), **Zefiro o Borea di Elia Candido** (attivo 1567-1574), **Apollo del Giambologna** (1529-1608), **Vulcano di Vincenzo de' Rossi** (1525-1587), **Plutone di Domenico Poggini** (1520-1590), **Opi di Bartolomeo Ammannati** (1511-1592). Le statuette raccontavano plasticamente il potere di elementi naturali come i venti, per esempio lo Zefiro del fiammingo Elia Candido, o l'acqua attraverso la Venere nata in mare di Vincenzo Danti. Opi di Bartolomeo Ammannati rappresentava la terra e i suoi prodotti come i porfidi o i diaspri, mentre il Vulcano di Vincenzo de' Rossi ricordava il fuoco e le miniere di ferro. La luce e il calore erano simboleggiati dall'Apollo del Giambologna che, nell'idea del Borghini, sovrintende anche "non solo il lapislazzuli, ma molte altre miniere anchora di colori fatti della natura miracolosi, et non punto meno dall'arte, et certe cose anchor, che fussino a proposito di medicine, come corna et ossa di certi animali, o sughi d'erbe o compositioni, o et simili cose da signori grandi, pur che fussino rare anzi uniche, et come miracoli della natura" (W.Liebenwain, Studiolo, Modena 1992, p.128). Per l'oro, l'argento e i metalli preziosi si vedeva Plutone, dio della ricchezza, messo in bronzo da Domenico Poggini. Sulle pareti corte in alto sono raffigurati **Cosimo ed Eleonora**, opere di **Alessandro Allori** (1535-1607). La porta attuale risale al Novecento; originariamente si entrava nell'ambiente da **tre porte nascoste** dagli armadi lignei; queste conducevano nella camera da letto di Francesco, al Tesoretto o a una piccola scala a chiocciola che permetteva di uscire inosservati da Palazzo Vecchio. A detta del Borghini, lo studiolo doveva "servire per un guardaroba di cose rare et preziose, et per valuta, et per arte come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni et simil cose non di troppa grandezza riposte nei propri armadi ciascuna nel suo genere. L'invenzione [...] serve in parte come per un segno e quasi inventario da ritrovar le cose accennando in un certo modo le figure e le pitture che saranno sopra e intorno, e negli armadi, quel che servono dietro di loro"(L.Berti, Il principe dello Studiolo, Firenze 1967, p.63). La decorazione

fungeva da didascalia per ritrovare gli oggetti riposti negli armadi, per esempio le perle evocate dalla scena la **Pesca delle perle di Alessandro Allori**, eseguita fra il 1570-1571. Nel dipinto dedicato ai **diamanti da Maso da San Friano** (1532-1571) viene invece raffigurata l'estrazione dei preziosi in una miniera somigliante a una torre di Babele. Il programma del Borghini sottolineava l'equiparazione tra le creazioni della natura e quelle dell'uomo: "Considerando che simili cose non sono tutte della natura, né tutte dell'arte ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l'una l'altra, come per dare un esempio la natura da il suo diamante o carbonchio o cristallo e riunite altra materia rozza et informe, et l'arte gli pulisce, riquadra, intaglia[...] Però havea pensato che tutta questa invenzione fosse dedicata alla natura ed all'arte mettendoci statue che rappresentino quelli che furono inventori, o cagione, o (come credette l'antica poesia) tutori e preposti a tesori della natura, et historie di pittura che mostrino anche loro la varietà l'artificio di quelle" (W.Liebenwain, Studiolo, Modena 1992, p.127). Ecco altri pannelli dedicati alle attività umane: **Mirabello Cavalori (Il lanificio)**, **Jacopo Coppi (La scoperta della polvere pirica)**, **Giovanni Maria Butteri (La scoperta del vetro)**, **Alessandro Fei (La bottega dell'orefice)**, **Giovanni Stradano (Gli Alchimisti)**, **Francesco Poppi (La fonderia dei bronzi)**, **Jacopo Zucchi (La miniera)**. Alcuni dipinti - come si è detto - evocavano temi mitologici analoghi o relativi a materiali pregiati quale l'ambra, come si vede nel pannello dipinto da **Santi di Tito: Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi ovvero la creazione dell'ambra**. Questo schema cosmologico ma anche mnemonico che incrociava miti antichi, reperti naturali, opere d'arte, processi tecnici e artigianali, risultò ben presto troppo stretto allo stesso Francesco, tra l'altro ritratto nella tavola di **Giovanni Stradano** (Bruges 1523-Firenze 1605) raffigurante gli **Alchimisti**. Difatti, l'idea di ospitare nel piccolo ambiente una collezione enciclopedica era vanificata dall'esigenza di schemi più larghi, come pure dai problemi pratici di sistemazione di reperti troppo voluminosi per le piccole scantie. E fu proprio Francesco nel **1584**, ormai granduca, a mettere in crisi il sistema simbolico dello studiolo trasportando 6 bronzi nella Tribuna degli Uffizi. In altre parole l'insieme era quasi costretto dai raffinati armadi, ove la fantasia trovava troppa precisione di dizionario e dipendeva rigidamente - o con forzature simboliche - dai quattro elementi della Natura a dare coesione. Risultato che forse risultò troppo definitivo per il carattere 'libero' dello stesso destinatario granduca Francesco.

It is commonly held that the interests as a collector of **Francesco I** (1541-1587), Cosimo's heir, were strongly divergent from those of his father. Francesco's image as a reserved, sensual man has been so much studied as to condition our judgement regarding how much he owed to his father. In other words, historians have emphasised the diversity between father and son, often overlooking a certain continuity of taste, acquired from Cosimo during his upbringing. It is probable that the two men were markedly different in the public sphere, but less so in developing their collections. Like his father, Francesco had a special interest in **semi-precious stones** and, like Cosimo, this led him to actively design and commission objects. Already in the 1550s and 1560s, Francesco was overseeing tasks of distilling and gem cutting in Cosimo's laboratories in Palazzo Vecchio, which were then moved to the new building of the Uffizi. In 1572 he transferred most of the granducal workshops to the Casino di San Marco. According to witnesses like the Dominican Agostino del Riccio, author of a treatise named the *Istoria delle pietre*, Francesco was often personally present in the workshops where healing distillations were prepared, melted rock crystal and imitations of Chinese porcelain or semi-precious gems were made into purely decorative objects or into tables and cabinets. An allusion to the passions of Francesco I is found in a painting by **Alessandro Fei** (1543-1592) for Francesco's studiolo in Palazzo Vecchio. It depicts the **Bottega dell'orefice**, with artists at work, before a background recalling Vasari's architectural design for the Uffizi, and the figure bearing the granducal crown is probably Francesco himself. Regarding the numerous artefacts collected in Florence, del Riccio underlined the continuity in attitude between Francesco and his father "thus should behave Princes in this way, that their Cities might be full of virtuous men, skilled in all ways and arts for the embellishment and honour of the City, and also to raise virtuous and not idle subjects, as well did Grand Duke Francesco that did learn from his most honoured good Father Grand Duke Cosimo, who brought many arts to Florence and moreover exalted many virtuous men, and often did reward them" (E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milan 1962, p.496; F. Vossilla, *La cupola per marca*, in *Ceramica ed araldica medicea*, Monte S. Savino 1992, pp.73-75, p.91). It was during the summer of **1569** that Francesco de' Medici, regent since 1564, ordered the creation of a **personal studiolo** in Palazzo Vecchio, a place to celebrate the interdependence of all artistic creations with the world of nature. Giorgio Vasari consulted the cultured Benedictine prior **Vincenzo Borghini**, rector of the Orphanage of the Innocents, to define the structural concept for the room's decoration. Frequent correspondence between Borghini and Vasari, from August 1570, explains the significance of the decoration and a **reconstruction in 1910** attempted to recreate this with original paintings and sculptures, while the wooden panelling is 20th century. It seems clear from the

documents that themes were planned around classical erudition and contemporary technical and scientific knowledge. The intention was to exalt this in art, placing in the centre of this virtual universe the prince himself. So Francesco became an enthusiast, promoter and even demiurgic artificer of activities of the mind, not only now of purely mechanical or manual activities, but of topical, current issues regarding the sphere of culture for Florentine civilisation. A **cosmological order** was invented for the frescoed vault, inspired both by contemporary texts and by Hippocrates, Galenus and Pliny. It included images of **Natura e Prometeo** (“who first invented precious gems and rings”, Letter from Vincenzo Borghini in August 1570, in E. Allegri- A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Florence 1980, p.324), **the four elements, the four qualities or complexions of Man** (Hot, Cold, Dry, Wet), **the four humours of the human body** (Melancholy, Phlegm, Blood, Cholera) and **the four seasons, with the zodiac**. In 8 metres of space could be seen **34 paintings** in two different shapes. The upper ones were square (fourteen paintings on wood or slate dedicated to activities or arts, divided among Air, Water, Earth and Fire, that is, the elements presiding on the four walls). The lower paintings were oval (twenty cabinet doors decorated with mythological subjects alluding to the activities depicted above and to the four elements). Over this relatively simple thematic plan were placed more esoteric meanings, with illustrations of Prometheus and the complexions of man, symbolised by pairs of embracing cherubs, divided into the opposing poles of action and passivity, of male and female. In correspondence with the upper level are two niches in each corner, with stucco frames, containing **8 bronze statuettes**. These are **Anfitrione by Stoldo Lorenzi** (1534-1583), **Venere by Vincenzo Danti** (1530-1576), **Giunone by Giovanni Bandini** (1540-1599), **Zefiro or Borea by Elias de Witte** (active 1567-1574), **Apollo by Giambologna** (1529-1608), **Vulcano by Vincenzo de’ Rossi** (1525-1587), **Plutone by Domenico Poggini** (1520-1590) and **Opi by Bartolomeo Ammannati** (1511-1592). The statuettes tell of the power of natural elements such as the wind, for example, in the Zefiro by Flemish sculptor Elias de Witte, or water, in the Venere nata in mare by Vincenzo Danti. Opi by Bartolomeo Ammannati represented the earth and its produce, such as porphyries and jaspers, while Vulcano by Vincenzo de’ Rossi recalled fire and the iron mines. Light and heat were symbolised by Giambologna’s Apollo who, according to Borghini, watched over “not only lapis lazuli, but many other mines such as made miraculous by nature, and no less by art, and certain other things, in the sphere of medicine, as horns and bones of certain animals, herbal concoctions or compositions, and similar pursuits of great gentlemen, if they were rare, nay unique, and like miracles of nature” (W.Liebenwain, *Studiolo*, Modena 1992, p.128). Gold, silver and precious metals were represented by Plutone, god of wealth, in the bronze by

Domenico Poggini. On the shorter walls, on high, were depicted **Cosimo and Eleonora** in works by **Alessandro Allori** (1535-1607). The present door dates from the 20th century. Originally **three doors hidden** behind wooden cupboards led into the room, coming from Francesco's bedchamber, the Tesoretto or a small spiral staircase whence one could leave Palazzo Vecchio unobserved. According to Borghini, the studiolo "was to serve as a store for rare and precious things, whether for value, or for art such as jewels, medals, stones, carvings, engraved crystals and vases, clever and like things being not too large placed each in its own cupboard. The invention [...] should serve in part as a sign and almost inventory to find the things, the images and paintings that will be above and around, and on the cupboards, alluding in a certain way to what lies within them" (L.Berti, *Il principe dello Studiolo*, Florence 1967, p.63). The decoration acted as labels for locating objects stored in the cupboards, for example, pearls were evoked by a scene of **Pesca delle perle** by **Alessandro Allori**, carried out between 1570 and 1571. The painting dedicated to **diamonds** by **Maso da San Friano** (1532-1571) depicts the extraction of the precious stones from a mine that resembles the Tower of Babel. Borghini's conceptual structure emphasised the parity of creations of nature with those of man: "Considering that such things are not all of nature, nor all of art, but have both parts, the one aiding the other, giving an example, as if nature produces its diamond or carbuncle or crystal together with rough and formless material, and art cleans, shapes and engraves [...] Yet he thought all this invention to be dedicated to nature and to art putting statues to represent those who were inventors, or cause, or (as ancient poets told) guardians and tutors of nature's treasures and histories of painting showing the variety and the workmanship of them" (W.Liebenwain, *Studiolo*, Modena 1992, p.127). Here are some other panels dedicated to human activities: **Mirabello Cavalori (Il Lanificio)**, **Jacopo Coppi (La scoperta della polvere pirica)**, **Giovanni Maria Butteri (La scoperta del vetro)**, **Alessandro Fei (La bottega dell'orefice)**, **Jan Van der Straet (Gli alchimisti)**, **Francesco Poppi (La fonderia)**, **Jacopo Zucchi (La miniera)**. Some paintings - as already mentioned - evoke mythological themes analogous or relating to precious materials, such as amber, as we can see in the panel painted by **Santi di Tito: Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi ovvero la creazione dell'ambra**. This cosmological, but also mnemonic scheme, cross-referencing ancient myths, natural exhibits, works of art and technical and craft processes was swiftly outgrown by the needs of Francesco, whose portrait can be seen in a painting by **Jan Van der Straet** (Bruges 1523-Florence 1605) depicting **Gli alchimisti**. In fact, the idea of showing an encyclopaedic collection in this small space was rendered vain by the needs of a more ample scheme, as well as by practical problems encountered in placing voluminous exhibits on shelves too small for



them. It was Francesco himself in **1584**, by then Grand Duke, who disturbed the symbolic system of the studiolo by transporting 6 bronzes to the Tribune of the Uffizi. In short, the elegant cupboards had become almost a constriction, where the imagination was ruled by the dictionary's precision and depended rigidly - or was forced into symbolic expression - on the Four Elements of Nature for cohesion. A result that was perhaps over-confining for the 'free' nature of the owner, Grand Duke Francesco.

# 4

---

## GLI INIZI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI / *The origins of the Galleria degli Uffizi*



A Firenze dopo il **1560** prese campo un tono smaccatamente principesco, dovuto pure alla conquista del territorio senese (1554-1555) e a nuovi positivi contatti con il papato: difatti risale a quell'anno un decisivo soggiorno del duca Cosimo a **Roma**, dove venne ricevuto da Pio IV e rimase particolarmente impressionato dalla città, dalle antichità, dalle collezioni e dai grandi palazzi, loro prestigiosa cornice. Nel mondo dell'arte, si può dire che anche Firenze venisse investita da un gusto romano fondato sul parallelismo tra alcuni grandissimi artisti coevi (Raffaello e la sua scuola di pittori, decoratori e architetti; Michelangelo) e l'antico. Il soggiorno a Roma degli artefici fiorentini era divenuto consueto, e una gran copia di taccuini di studi archeologici si diffusero in città, costituendo la base di un nuovo concetto decorativo basato su una maggiore filologia rispetto al dato classico. Elemento di rigoroso classicismo tra l'altro rilanciato da esperienze protoaccademiche come la bottega di Baccio Bandinelli, artista che fino al 1560 condizionò il gusto del duca Cosimo. Tornato a casa, il duca si fece approntare una stanza per raccogliervi opere antiche nella nuova residenza di **Pitti**, la cosiddetta **Sala delle Nicchie**, perché in nicchie a lato delle porte, o sopra le stesse porte stavano il Ganimede di Cellini, un Ercole della maniera di Lisippo, uno Spinario e altre statue grandi - tali mutile, tali restaurate - tra le quali due busti colossali rappresentanti Pirro e Domiziano.

Così l'interesse dello stesso duca per l'antiquaria (documentato da acquisti e acquisizioni di statue nel 1560 e dopo) e il fasto di Roma fece da sfondo a interventi di mecenatismo radicale quali la trasformazione dell'area di piazza della Signoria con l'edificazione degli Uffizi.

Al nucleo di Palazzo Vecchio venivano affiancate la soprannominata residenza di Pitti, destinata pure a ospitare le sculture classiche, e appunto il nuovo complesso degli **Uffizi**: una grande costruzione che allargava visivamente l'area pubblica della piazza ducale spingendosi verso il fiume con un lungo cortile porticato. Iniziato nel 1561, va precisato che l'edificio non aveva allora nessuna funzione museale, visto che nel pensiero di Cosimo doveva alloggiare i vari dicasteri dello stato e relativi burocrati in uffici situati vicino a Palazzo Vecchio, che rimaneva sede del governo. Dal punto di vista architettonico per la **Fabbrica delle Magistrature** si sceglieva l'ordine **dorico** (nella variante nazionale del **tuscanico**) come stile maschio e severo - ispirato infatti alla virilità positiva di Ercole - e ci si rifaceva al modello romano del riordino michelangiolesco del Campidoglio. L'architettura ideata da **Giorgio Vasari** - ma finita 20 anni dopo grazie anche a **Bernardo Buontalenti** - è sontuosa e scenografica, aperta da loggiati e finestre, risaltata dal grigio verdastro della pietra serena a staccare su un polito intonaco bianco. Da diverse testimonianze contemporanee, tra cui la già citata vita del duca scritta dal protomedico Baldini, sappiamo che il duca Cosimo voleva affidare le nicchie del nuovo edificio a un cospicuo gruppo di scultori. Qui - quasi come fu fatto nell'Ottocento lorenese con le statue degli Illustri Toscani - si sarebbe vista una teoria di **Uomini Illustri**, dedicata a figure di valore civico, sormontate dalla possente figura di Cosimo in armatura all'eroica, posta alla testata verso l'Arno (F. Vossilla, *La Loggia della Signoria. Una galleria di scultura*, Firenze 1995, pp. 76-77.) La statua fu affidata allo scultore perugino Vincenzo Danti (1530-1576), che le affiancò le due figure allegoriche di **Equità e Rigore** (ancora in situ). Cosimo I non è ritratto realisticamente ma come autorità che con equità e rigore sovrintende all'amministrazione dello stato. Lo sguardo del forestiero e dei sudditi sarebbe passato dalle statue colossali di piazza della Signoria a quelle più piccole degli Uffizi, dagli eroi della mitologia agli uomini per finire in una grandiosa esaltazione del principe fiorentino. Nel **1569** Pio V conferì a Cosimo de' Medici il titolo di **granduca di Toscana**, ma già in quell'anno il suo fisico era minato da gravi disturbi circolatori. Il governo dello stato passava decisamente nelle mani di Francesco reggente da cinque anni, al quale - nel **1574** alla morte del padre - fu riconfermato il nuovo onore granducale. Francesco I doveva proseguire le imprese paterne ma, più incline al distacco e alla vita appartata, predilesse opere a lui più affini. Il progetto dei Fiorentini Illustri per le nicchie vuote degli Uffizi decadde,

mentre la parte alta della fabbrica venne lentamente trasformata in **galleria** ducale, luogo di lustro e di svago lontano dalle brutture, sistemato con perizia per rispettarne la quiete e la sacralità. Francesco, del resto, mentre intratteneva relazioni amichevoli con gli artisti e la gente del suo seguito, era restio a mostrarsi nella veste di autorità cara a Cosimo. Ad esempio, assisteva ai dibattiti giudiziari tramite una finestra segreta nascosta dietro uno scudo, che gli garantiva distanza da ogni diretto contatto con l'umanità più bassa. Di questo rende testimonianza nel cortile degli Uffizi la **Porta delle Suppliche** di **Bernardo Buontalenti**, sormontata dal busto di Francesco scolpito da Giovanni Bandini. In una fessura i cittadini potevano recapitare al granduca le proprie suppliche, senza che egli dovesse dare loro udienza, come invece faceva Cosimo I. Allo stesso modo, nel 1585, la rimozione dalla testata degli Uffizi della statua di Danti Cosimo I come Augusto e la sua sostituzione con una figura del Giambologna rappresentante il primo granduca in costume contemporaneo, volle avvicinare l'immagine paterna a un'idea poco mediata da metafore. Il Giambologna, su ovvio ordine di Francesco, ritrasse il padre con fattezze più realistiche. La testa barbata è simile a veri ritratti del vecchio principe di Firenze; un'armatura cinquecentesca ha preso il posto di quella da imperatore romano che ritrae il Medici nel Cosimo I di Vincenzo Danti.

Simone Fortuna - agente del duca di Urbino Francesco II della Rovere - nel **1581** dava al suo signore notizia che Francesco I stava iniziando l'allestimento di una galleria nel **loggiate superiore degli Uffizi**. Insieme costituito su due linee parallele di quadri e di statue, per il quale voleva "havere il sembiante naturale di tutti gli huomini celebri e famosi per arme et per lettere, all'incontro de' quali mette teste antiche di scultura, che per la gran quantità et stupendi ornamenti fa un gran bel vedere" (L. Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in AA. VV., *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 19, pp. 22-23). Riferimenti per la scelta del granduca potevano essere la galleria di Francesco I di Valois a Fontainebleau e per l'Italia quella di Cesare Gonzaga. Ideatore di questa galleria fu il vescovo Girolamo Garimberto che a Roma aveva creato per sé - in palazzo Gaddi di Montecitorio - uno spazio ritmato tra statue, rilievi antichi e ritratti di contemporanei. Anche la galleria mantovana eccelleva per le statue antiche inviate da Garimberto e per gli oggetti e gli arredi fastosi come tavoli e scrittoi intarsiati di marmi e pietre rare (C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991, pp. 79-80). Francesco I dimostrò dunque di preferire ampie raccolte che debordavano dal ristretto schema degli studioli di Palazzo Vecchio. Nel secondo Cinquecento, ormai in tutta Europa, allo studiolo si contrapponeva la più solare tipologia espositiva delle gallerie. La **galleria** nasceva dalle logge e dai cortili dei palazzi romani deputati a presentare ai visitatori e

ai clientes i pezzi più prestigiosi e monumentali delle raccolte antiquarie. Di qui originarono le varianti francesi, ammantate di radici nel mondo classico, nonché destinate a esaltare con affreschi, stucchi e arazzi le virtù belliche e civili dei principi. Gli studioli rimanevano in vita come stanzini per collezionisti meno importanti, o per raccolte specializzate e con un ingombro relativo. Del resto sotto Francesco I pure i lavori delle stillazioni, i tagli delle pietre dure, le ricerche di mineralogia svolte nei laboratori allestiti dal duca Cosimo a Palazzo Vecchio furono trasferiti in parte nella nuova fabbrica degli Uffizi e dal 1572 nel Casino di **San Marco**. Il Casino di S. Marco era un palazzotto dei Medici locato nell'area del convento di S. Marco e qui - dove Lorenzo il Magnifico teneva statue classiche - Francesco I dava sfogo e sistema alle sue sperimentazioni artistiche o alchemiche in stanzini e botteghe, con vasai e vetrai accanto a scultori in porfido, stillatori e orefici. Nel Casino alle botteghe era affiancata altresì una **galleria**, creata forse con l'ambizione di delineare un insieme preciso, ovvero quasi una galleria storica della pittura italiana, in effetti base della quadreria degli Uffizi e di Pitti. Gli elenchi nominano opere che andavano dal Quattrocento in avanti con tavole di **Beato Angelico**, dei **Pollaiolo**, di **Andrea Mantegna** e **Sandro Botticelli**. Vi era poi la **Visione di Ezechiele** di **Raffaello** e quadri di **Andrea del Sarto**, **Francesco Granacci**, il **Rosso Fiorentino**. Un'opera celeberrima conservata a San Marco era anche l'**Adorazione dei Magi di Leonardo** (1452-1519) acquisita nel 1588 (A. Conti, *Alle origini della Galleria, in Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Firenze 1980, pp. 245-250). È dunque evidente che la selezione del Casino di S. Marco si poneva quasi in parallelo all'**esaltazione dell'arte toscana** fatta dai testi di Giorgio Vasari e poi glorificata dall'Accademia del Disegno. Contemporaneamente proprio agli **Uffizi** - e almeno dal **1583** - il granduca aveva organizzato una '**galleria di quadri**' e una '**galleria di statue**', con il trasferimento dei ritratti di **Uomini Illustri** precedentemente locati in Palazzo Vecchio. Dunque a una serie di **ritratti** si contrapponevano **busti** e **sculture antiche** posti sotto i medesimi ritratti e di fronte agli stessi verso le finestre. Tra queste statue, comprendenti all'epoca di Francesco cinquanta busti e ventinove statue grandi di marmo, troviamo opere classiche come i **Due Molossi** o l'**Arringatore** assieme al **Bacco di Michelangelo**, nonché opere di **Donatello** e di **Baccio Bandinelli**. Un novero di stanze grandi e piccole doveva contenere poi oggetti variati quali armi, strumenti scientifici, ceramiche. Venendo dal cavalcavia di congiunzione con Palazzo Vecchio si infilava il corridorio est, ovvero il "Corridore di levante", ornato di grottesche dell'Allori; dal lato ovest il Corridore presentava laboratori per le applicazioni artistiche e la Fonderia o meglio la Farmacia delle stillazioni medicamentose e i profumi. Qui si innestava una scala disegnata

da Bernardo Buontalenti e si poteva pure trapiantare, alla fine del corridoio ovest, il tetto della **Loggia della Signoria**, unita alla fabbrica degli Uffizi nel 1580. Nel **1582** Francesco I affidò sempre a Buontalenti i lavori sulla terrazza della Loggia per ospitarvi l'invenzione quasi biblica di un **giardino pensile** dal quale guardare, tra piante medicinali e odorose, la piazza sottostante. Al giardino faceva poi coronamento una piccola loggetta dove far stillazioni e sperimenti. Sulla terrazza, il **Giambologna** e l'orefice **Vincenzo della Nera** realizzarono una piccola fontana, con al centro l'immagine bronzea del nano di corte **Morgante**, mentre pesca a cavallo d'un dragone. Il giardino pensile sulla Loggia della Signoria, sfogo sontuoso dei corridoi degli Uffizi verso la piazza, diveniva finale commento agli spazi principeschi e aerei separati dalla città che Francesco prediligeva.

*After **1560** Florence assumed a distinctly princely tone, following her conquest of the lands of Siena (1554-1555) and new positive contacts with the Papacy. In fact, in that same year, Duke Cosimo made a decisive visit to **Rome**, where he was received by Pio IV and remained particularly impressed by the city, its antiquities and by the collections and the grand dwellings that housed them. It might be said that the world of art in Florence, too, was influenced by Roman tastes based on parallels between some exceptional artists of the time (Raphael and his school of painters, decorators and architects; Michelangelo) and antiquities. It was common for Florentine artists to spend time in Rome and a great number of notebooks containing archaeological studies circulated around the city, forming the foundation of a new decorative concept, based on a more scholarly approach towards classical art. This rigorous classicism was also propounded in proto-academic circles like the workshop of Baccio Bandinelli, an artist who influenced Duke Cosimo's tastes up until 1560. On his return, the Duke began preparations for a room to house antique works of art in his new residence at **Pitti**, known as the **Sala delle Nicchie** because in niches beside the doors, or above them, stood Ganimede by Cellini, an Ercole after the manner of Lysippos, a Spinario and other large statues - some damaged, others restored - including two colossal busts representing Pirro and Domiziano. Thus the Duke's interest in antiquities (documented by purchases and acquisitions of statues in 1560 and after) and the splendour of Rome were the basis of radical undertakings as patron of the arts such as the transformation of the area of Piazza della Signoria with the construction of the Uffizi.*

*To the nucleus of Palazzo Vecchio were added the above-mentioned residence*

of Pitti, also destined to host classical sculptures, and the new complex of the **Uffizi**, a large edifice that considerably enlarged the ducal piazza as far as the river with a long porticoed courtyard. It should be pointed out that the building, started in 1561, at the time had no function as a museum, being intended by Cosimo as a place to lodge the various state departments and relative bureaucrats in these offices next to Palazzo Vecchio, which remained the seat of government. From an architectural point-of-view, for this **Magistrates Building** the choice fell on the Doric order (or its local **Tuscan** variation) as a masculine and severe style - inspired by positive virile virtues of Hercules - with reference to the Roman example of Michelangelo's restructuring of the Campidoglio. The architecture created by **Giorgio Vasari** - but finished 20 years later thanks also to **Bernardo Buontalenti** - is sumptuous and scenographic, opened up by loggias and windows, with the contrast of the greyish-green pietra serena against brilliant white plaster. Several contemporary witnesses, including the already-mentioned *Life of the Duke* written by physician Baldini, relate that Duke Cosimo wanted to entrust the niches of the new building to a sizeable group of sculptors. Here - almost like the 19th century Lorraine statues of **Illustrious Tuscans** - there was to be a display of **Illustrious Men**, dedicated to figures of civic value, surmounted by the mighty figure of Cosimo, in heroic armour, on the side facing the Arno (F. Vossilla, *La Loggia della Signoria. Una galleria di scultura*, Florence 1995, pp. 76-77.) The statue was entrusted to Vincenzo Danti (1530-1576), a sculptor from Perugia, who placed it between two allegorical figures of **Equità e Rigore** (still in situ). Cosimo is not portrayed realistically but as an authority superintending with equity and rigour the administration of the state. Visitors and subjects alike would have passed from the colossal statues of piazza della Signoria to the smaller ones of the Uffizi, from mythological heroes to men, ending with the grand exaltation of the prince of Florence. In **1569** Pio V granted Cosimo de' Medici the title of **Grand Duke of Tuscany** but his health was already seriously threatened by circulation troubles. The government of the state passed decidedly into the hands of Francesco, regent for five years and - in **1574** on his father's death - he too was reconfirmed Grand Duke. Francesco I should have continued works undertaken by his father but, being more inclined to a detached and secluded life, chose works more suited to his nature. The project of **Illustrious Florentines** for the empty niches of the Uffizi was dropped, while the upper part of the building was gradually transformed into a ducal **gallery**, a place of prestige and leisure far from the ugly side of life, skilfully arranged so as to respect the peace and sanctity. While Francesco kept on friendly relations with artists and with his courtiers, he was reluctant to appear in the apparel of authority so dear to Cosimo. For example, he listened to legal debates through a secret

window concealed behind a shield, which guaranteed him distance from any direct contact with the lower classes of humanity. More evidence can be seen in the **Porta delle Suppliche** by **Bernardo Buontalenti** in the Uffizi courtyard, surmounted by a bust of Francesco sculpted by Giovanni Bandini. The Grand Duke could receive petitions through an opening in the wall, without have to receive his subjects, as Cosimo I had done. Similarly, in 1585, Danti's statue on the front of the Uffizi of Cosimo I come Augusto was substituted by one by Giambologna showing the first Grand Duke in contemporary dress, in an attempt to convey an image of his father that was not dependent on metaphor. Giambologna, naturally following Francesco's orders, portrayed the father in a more realistic manner. The bearded head is similar to genuine portraits of the old prince of Florence. Sixteenth-century armour has taken the place of that of a Roman emperor as seen in Vincenzo Danti's portrait of Cosimo I.

Simone Fortuna - agent of the Duke of Urbino, Francesco II della Rovere - in **1581** informed his master that Francesco I was beginning to create a gallery in the **upper loggia of the Uffizi**. This was composed of two parallel lines of paintings and statues, for which he wished "to have the natural appearance of all men celebrated and famed for arms and for letters, and meeting them placed ancient sculptures, that for their great quantity and wondrous ornaments are marvellous to see" (L. Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in AA. VV., *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence 19, pp. 22-23). The Grand Duke may have been influenced in his choice by the gallery of Francois I of Valois at Fontainebleau and in Italy by that of Cesare Gonzaga. The idea for this gallery came from the bishop Girolamo Garimberto who, in Palazzo Gaddi in Montecitorio, had created for himself a space furnished with statues, antique reliefs and contemporary portraits. The gallery in Mantua was also famous for its antique statues sent by Garimberto and for its sumptuous furnishings and objects, such as tables and writing desks inlaid with marbles and rare gems (C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Florence 1991, pp.79-80). Francesco I demonstrated his preference for broad-ranging collections, which could not be contained in the restricted scheme of the studioli of Palazzo Vecchio. In the second half of the 16th century, all across Europe, the studiolo was giving way to the more luminous exhibition space of galleries. The **gallery** has its origins in the loggias and courtyards of Roman palaces, where visitors and clientes were shown the most prestigious and monumental pieces from antiquarian collections. These gave rise to the French variations, their roots deep in classical culture, but also destined to exalt the prince's virtues in peace and war, with frescoes, stuccoes and tapestries. The studiolo continued to exist as a small room for less important collectors, or for specialist collections

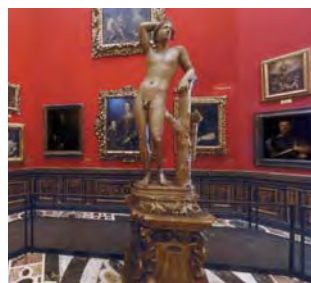
that required less space. Under Francesco I, the work of distillation, cutting semi-precious stones and mineralogical research formerly carried out in the laboratories of Duke Cosimo in Palazzo Vecchio was transferred partly to the new Uffizi building and from 1572 to the **Casino di San Marco**. The Casino di S. Marco was a small mansion house of the Medici near the convent of San Marco. Here, where Lorenzo the Magnificent kept his classical statues, Francesco I gave rein to his artistic or alchemic experiments, organised in rooms or workshops, with potters and glassmakers next to sculptors of porphyry, distillers and goldsmiths. The workshops of the Casino also had a **gallery**, perhaps created with the intention of showing an overall vision, almost a history of Italian painting, to all effects the foundation of the picture gallery of the Uffizi and of Pitti. The lists contain works ranging from the 15th century onwards, with works by Beato Angelico, the Pollaiuolo brothers, by **Andrea Mantegna** and **Sandro Botticelli**. There was also **the Visione di Ezechiele** by **Raphael** and paintings by **Andrea del Sarto**, **Francesco Granacci**, and **Rosso Fiorentino**. One very famous work conserved in San Marco was **the Adorazione dei Magi** by **Leonardo** (1452-1519) acquired in 1588 (A. Conti, *Alle origini della Galleria, in Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Florence 1980, pp.245-250). It is obvious that the choice of the Casino di San Marco was contemporary to the **exaltation of Tuscan art** occurring in texts by Giorgio Vasari, later glorified by the Accademia del Disegno. At the same time in the **Uffizi** - at least from **1583** - the Grand Duke had organised a **gallery of pictures** and a **gallery of statues**, by transferring the portraits of Illustrious Men formerly in Palazzo Vecchio. Thus, a series of **portraits** were displayed together with **busts and ancient sculptures**, located below the portraits and opposite them on the window side. Among these statues, which in Francesco's time included fifty busts and twenty-nine large marble statues, we find classical works such as **I due Molossi** or the **Arringatore**, beside Michelangelo's **Bacco**, as well as works by **Donatello** and **Baccio Bandinelli**. A group of large and small rooms was then to contain a variety of objects like weapons, scientific instruments and ceramics. Coming from the bridge joining Palazzo Vecchio, one entered the east corridor, or "Corridore di levante", adorned with Allori's grotesque paintings. On the west side, the Corridore contained workshops for artistic applications and the Foundry, or rather the Pharmacy of healing distillations and perfumes. Here was a staircase designed by **Bernardo Buontalenti** and it was possible to overlook, from the end of the west corridor, the roof of the Loggia della **Signoria**, joined to the Uffizi buildings in 1580. In **1582** Francesco I entrusted - again - Buontalenti with works on the terrace of the Loggia to install the somewhat Biblical invention of a **hanging garden** from among whose medicinal and scented plants one



could look down on the piazza below. The garden was embellished with a small lodge for distillations and experiments. On the terrace, **Giambologna** and the goldsmith **Vincenzo della Nera** created a small fountain, with in the centre the bronze image of the court dwarf **Morgante** fishing from astride a dragon. The hanging garden of the Loggia della Signoria, sumptuous outlet of the Uffizi corridors towards the piazza, was the final word on the princely and airy spaces, separated from the town, which Francesco preferred.

# 5

---



## LA TRIBUNA DEGLI UFFIZI

Centro della zona est della galleria era la cosiddetta **Tribuna**, spazio ottagonale con copertura a cupola destinato ad accogliere le opere più importanti o più impressionanti delle raccolte di Francesco I; il suo progetto risale a **Bernardo Buontalenti** (1536-1608), architetto e designer a tutto campo (scenografie, argenti, ebanisteria, porcellane ecc.) e amico personale del granduca. La forma ottagonale e la luce che piove dall'alto conferivano all'ambiente un tono sacrale, citando modelli architettonici nazionali come il venerando Battistero o la lanterna brunelleschiana del Duomo, ma anche topos classici come l'ottagonale Torre dei Venti che sveltava sull'agorà di Atene. La cupola della Tribuna presenta otto costoloni dorati con le sei palle dello stemma mediceo; le otto finestre della base del piccolo duomo sono partite da grottesche dorate e incrostate di madreperla su fondo di un ricco azzurro oltremarino. Tutto lo schema si articolava intorno al numero 8 e al numero 6, forse perché l'8 è il numero cosmico dei venti e delle direzioni celesti. Anche qui come a Palazzo Vecchio (Tesoretto, Studiolo di Francesco I) troviamo un **significato cosmologico basato sui quattro elementi** cui alludeva la decorazione. La banderuola segnava l'esterno e la rispettiva rosa dei venti interna simboleggiavano l'aria, il velluto rosso delle pareti il fuoco, le madreperle della cupola l'acqua, infine il pavimento in pietre dure dai toni verdi la terra. In origine sulla rosa dei venti si trovava anche una

rappresentazione dello **zodiaco**. L'allusivo ornamento era completato da uno **zoccolo** (sostituito poi da un altro di gusto neoclassico) dipinto dal veronese **Jacopo Ligozzi** (1547-1627) con una tecnica e un'attitudine da miniatore, che si metteva in rapporto con i decori naturalistici del Bachiacca per lo Scrittoio di Cosimo a Palazzo Vecchio. Lo zoccolo di Ligozzi citava le bellezze della natura con le raffigurazioni di animali, erbe e pietre in cui questo artista eccelleva; se ne vede una parte minima (un pesce al bordo di sinistra) nella famosa **Tribuna** dipinta da **Johan Joseph Zoffany** tra il 1772-1779. Le pareti erano ornate di una **scaffalatura** in ebano per sculture, vasi e oggetti preziosi, mentre una serie di 120-130 cassetine raccoglievano medaglie e gemme. Questo lungo palchetto, disegnato da Buontalenti e realizzato dall'intagliatore **Dionigi Nigetti**, era interrotto in sei punti da altrettante statuette in bronzo raffiguranti divinità romane: si tratta di figure che abbiamo visto esser nate per lo Studiolo di Francesco I di Palazzo Vecchio: **Giunone** di Bandini, **Vulcano** di de' Rossi, **Venere** di Danti, **Borea** di Elia Candido, **Galatea** di Stoldo Lorenzi, **Apollo** del Giambologna. In alto poi stavano delle piccole statue d'argento con le **Fatiche d'Ercole** (oggi perdute) realizzate dal **Giambologna** (1529-1608), allusive alla forza e alla virtù eraclea dei granduchi. Sopra e sotto la mensola erano appesi con catenelle d'argento dipinti significativi, ma anche piccole armi mediorientali (forse coltelli damascati presi ai turchi dalla marina granducale), guaine di gioie, piccoli bassorilievi. Sappiamo che ai lati delle mensole stavano 12 piccole piramidi con appoggi per figurine, vasetti e ninnoli particolarmente pregiati. Sotto le finestre dell'ottagono erano appese una trentina di pitture considerate le più importanti tra i possessi medicei. La sala si affaccia sul corridoio monumentale e in origine quella era **l'unica apertura**; infatti i Medici volevano suscitare in chi percorreva il Corridoio di Levante un certo stupore e un certo stacco con il resto dell'edificio, in altre parole la Tribuna doveva risultare uno stupefacente scrigno isolato dal resto degli Uffizi. Negli anni ottanta del Settecento furono altresì aperte le porte laterali, per ammirare la fuga di salette che dalla Tribuna arrivavano sull'Arno. Collocazione centrale aveva uno **stipo d'ebano a forma di tempio** ottagonale che rispecchiava l'architettura della Tribuna, la cui fabbricazione durò tra il **1584** e il **1588**; lo scrigno architettonico era usato come prezioso monetaie ricoperto di pietre preziose e di piccole opere d'arte. A fronte delle cassetine dello stipo stavano **otto bassorilievi dorati** su fondo di ametista e diaspro realizzati dal **Giambologna** e dalla sua bottega rappresentanti il **governo di Francesco I**. Dopo la morte del granduca Francesco il successore Ferdinando I fece costruire un nuovo stipo disegnato sempre da Buontalenti, finito nel **1599**. Esso fu sistemato dirimpetto alla porta verso il corridoio scavando un'invasiva **nicchia** che

doveva porsi in asse con l'ingresso. Per dare luce al mobile-scrigno si aprirono pure delle feritoie ai lati della nicchia. Nel Seicento si diede invece il mezzo dello spazio ottagonale a un **grande tavolo di pietre dure**, frutto del lavoro minuzioso degli artigiani locali e tedeschi, che vi operarono tra il 1633 e il 1649. Vediamo ora alcune delle opere che adornavano la Tribuna. Dobbiamo basarci su di un **inventario del 1589**. Siamo sotto **Ferdinando I** (1549-1609), a due anni dalla morte di Francesco, e la presenza di talune opere potrebbe risalire alle scelte dell'ex cardinale (L. Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, pp. 22-23). Già a quell'epoca la scelta dei capolavori dipendeva da criteri legati a un'armonica e corretta esposizione. Si può altresì ritenere che a una prima fase, forse più legata ai desideri di Francesco, seguisse un momento apparentemente più confuso di spostamenti di quadri e sculture all'interno del sacello (A. Conti, *Alle origini della Galleria*, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Firenze 1980, pp. 245-250). All'epoca di Ferdinando I in Tribuna spiccano i nomi di Raffaello, di Andrea del Sarto, di Jacopo Pontormo, Francesco Granacci, Domenico Beccafumi, Alessandro Allori, Giorgio Vasari. **Raffaello** (1483-1520) era rappresentato dal ritratto di **Leone X** e dalla **Madonna della Seggiola** oggi a Pitti, nonché dalla **Visione d'Ezechiele**, dalla **Madonna dell'Impannata** di Pitti, e da quella **Canigiani** finita poi a Monaco di Baviera. Di Andrea del Sarto, oltre ai **dipinti Borgherini** stava la **Dama col Petrarchino**. Ritroviamo poi altri pezzi dal Casino di San Marco come il tondo del Beccafumi e il **Perseo** di **Piero di Cosimo** (1461-1522) già appartenuto a Cosimo I. Ferdinando I sicuramente vi aggiunse il **Putto musicante** del **Rosso Fiorentino** nel 1605, ma come si è detto è probabile che i quadri del 1589 siano frutto delle sue integrazioni al nucleo del fratello maggiore Francesco. Già nel 1594 vi era entrato il Tondo Doni di Michelangelo, che fu posizionato sopra la nicchia dello stipo nuovo. Diverso fu comunque l'atteggiamento di Ferdinando rispetto a cose che gli parevano invecchiate e ormai, in clima controriformato, non più accettabili. Sotto di lui anche i laboratori degli Uffizi furono depurati di ogni forma alchemica, come sappiamo da precise testimonianze coeve quali quella di Pigafetta che ci ha lasciato un'accurata descrizione della Galleria ai primi del Seicento (F. Pigafetta, *Descrizione della Galleria*, Firenze 1600 ca., in A. GOTTI, *Le Gallerie di Firenze*, Firenze 1875, p. 96). Nel Seicento la Tribuna fu molto famosa e continuamente arricchita. Cosimo II, nel 1617, vi aggiunse l'**Adorazione del Bambino** del **Correggio** (1489-1534) dono del duca di Mantova, e nel 1620 vi entrava il ritratto di **Eleonora da Toledo** realizzato da **Agnolo Bronzino** (1503-1572). Nel 1677 il granduca Cosimo III fece collocare in Tribuna alcuni celebri esempi di statuaria classica, che erano state precedentemente allestiti nella

Villa Medici sul Pincio: in questo novero i **Due lottatori, l'Arrotino** (ovvero uno scita che affila il coltello per scorticare Marsia, evidentemente parte di un gruppo classico con Apollo e Marsia), e soprattutto la **Venere Medici**, immagine iconica della bellezza e della grazia ricercata dall'arte greco-romana. Fino al 1737 - data di morte di Giangastone, ultimo granduca mediceo - gli Uffizi furono rimpinguati soprattutto nel 1631 quando Ferdinando II sposando Vittoria della Rovere assorbì circa sessanta quadri tra la **Venere** di Tiziano e i ritratti di **Federico da Montefeltro e la moglie Battista Sforza di Piero della Francesca**. Successivamente confluirono nella galleria le opere raccolte dal cardinale Leopoldo (morto nel 1675), fatte di quadri, disegni e autoritratti di pittori. Anche la Tribuna subì trasformazioni e le pareti furono spogliati della mensola buontalientiana per appendere grandi capolavori, che resero codesto spazio il Sancta Sanctorum del collezionismo fiorentino e mediceo.

I viaggiatori del Nord Europa, gran signori in visita nel bel paese, si recavano quasi in adorazione dei suoi capolavori; si dice per esempio che molti nobili inglesi baciassero la mano alla Venere Medici quasi fosse una vera dama. Un quadro (1772-1779) di **Johan Joseph Zoffany** dipinto su incarico della corte britannica, è testimonianza dell'apprezzamento unanime per un luogo reputato stupefacente. Nel quadro si vede come il famoso capolavoro dell'arte etrusca del bronzo, **la Chimera**, fosse stata trasferita da Palazzo Vecchio in Tribuna (1718).

Oggi la Tribuna, restaurata e rinnovata nell'allestimento, può essere ammirata dalla porta sul corridoio e dalle due aperture delle sale adiacenti. Un lungo lavoro di restauro ha riportato all'antico splendore le madreperle della cupola, le sontuose decorazioni murarie, le meravigliose figure di cariatidi e telamoni delle finestre e le bizzarre immagini di arpie e grottesche presenti negli imbotti. Il progetto museografico attuale ha privilegiato l'esposizione di dipinti qui documentati negli anni dal 1586 al 1974, mentre le opere più rinomate hanno trovato altra collocazione al fine di permetterne ancora una ravvicinata visione.

Con queste note si è voluto sottolineare il senso di un passaggio di gusto e di mentalità da raccolte e sistemi di impianto umanistico (gli studioli) a schemi più ampi, via via più scenografici e accademici (guardaroba, Uffizi-Tribuna) Un cambiamento che precede la nascita del museo moderno, di cui proprio la galleria degli Uffizi sarà uno dei primi esempi nel settecento illuminista del granduca Pietro Leopoldo di Asburgo Lorena. Questo cambiamento di senso si trova illustrato nelle Considerazioni al Tasso, scritte tra il 1595 e il 1609 da **Galileo Galilei**. Galileo paragona l'Ariosto al Tasso con una metafora collezionistica un po' irritante per il nostro orecchio borghese.

La grandezza e ricchezza limpida del Furioso gli ricorda un sistema artistico esemplato sugli Uffizi: “quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de’ più celebri scultori, con infinite storie intere e le migliori di pittori, con un numero grande di vasi, di cristalli, d’agate, di lapislazzari e d’altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, meravigliose e di tutta eccellenza”. La Gerusalemme liberata porta invece Galileo nella confusione arzigogolata di “uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria dire, un granchio pietrificato, un camaleonte secco, una mosca, e un ragno di gelatina in pezzo d’ambra, alcuni di quei fantocchini di terra che dicono di trovarsi ne i sepolcri antichi d’Egitto e così in materia di pittura qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigianino e simili altre cosette”(A. Chiari, Galileo Galiei. Scritti letterari, Firenze 1943, p.96). La via a sistemi proto-museali moderni era dunque ben spianata, se non per i collezionisti più andanti almeno per i principi che nel classicismo di primo Seicento dovevano muoversi con fare grandioso e limpido.

*In the centre of the eastern part of the gallery was the so-called **Tribuna**, an octagonal space covered by a cupola and destined to house the most important and striking works from Francesco’s collections. The project dates from **Bernardo Buontalenti** (1536-1608), architect and all-round designer (scenography, silverware, cabinet-making, ceramics, etc.) and personal friend of the Grand Duke. The octagonal form and the light falling from above gave a tone of sanctity to the room, citing Florentine architectural models like the venerable Baptistery or Brunelleschi’s lantern on the Duomo, as well as classical topoi such as the octagonal Torre dei Venti (Tower of the Winds) that soared above the agora of Athens. The cupola of the Tribuna has eight gilded ribs bearing the Medici coat-of-arms of six balls. The eight windows at the base of the small dome are divided by gilded grotesque figures, encrusted with mother-of-pearl on a rich azure ultramarine background. The whole scheme is based around the numbers 8 and 6, perhaps because 8 is the cosmic number of the winds and celestial directions. Here, too, as in Palazzo Vecchio (Tesoretto, Studiolo of Francesco I), we find a **cosmological meaning based on the four elements** in the decoration. The weathervane outside and the corresponding inside wind rose symbolise air, the red velvet on the walls - fire, the mother-of-pearl of the cupola - water and the semi-*

precious stones of the floor, with their green tones - earth. Originally the wind rose also bore the signs of the zodiac. The allusive ornamentation was completed around the base by a **zoccolo** (later replaced by another in neoclassical style) painted by **Jacopo Ligozzi** from Verona (1547-1627) in the style and technique of an illuminator, in the tradition of Bachiacca's naturalistic decoration for Cosimo's Scrittoio in Palazzo Vecchio. Ligozzi's zoccolo recalled the beauties of nature, and this artist excelled in depicting animals, herbs and stones. A tiny part can be glimpsed (of a fish on the left side) in the famous **Tribuna** painted by **Johan Joseph Zoffany** between 1772 and 1779.

The walls were adorned with a **bookshelf** in ebony, for sculptures, vases and precious objects, while a series of 120-130 small boxes held medals and gems. The long shelving, designed by Buontalenti and made by woodcarver **Dionigi Nigetti** was interrupted in six places by six bronze statuettes representing Roman divinities - the figures we saw created for the Studiolo of Francesco I in Palazzo Vecchio: **Giunone** by Bandini, **Vulcano** by de' Rossi, **Venere** by Danti, **Borea** by Elias de Witte, **Galatea** by Stoldo Lorenzi and **Apollo** by **Giambologna**. Above were small silver statues with the **Fatiche di Ercole** (now lost) made by Giambologna (1529-1608), alluding to the Herculean strength and virtue of the Grand Dukes. Above and below these shelves, on little silver chains, hung significant paintings, as well as small Middle Eastern weapons (perhaps Damask knives taken from the Turks by the Grand Duke's navy), jewel cases, small bas-reliefs. We know that on the ends of the shelves there were 12 little pyramids for displaying small statuettes, vases and particularly valuable trinkets. Below the windows of the octagon were hung about thirty paintings held to be the most important in the Medici collection. The room opens onto the monumental corridor and originally this was **the only opening**. In fact, the Medici wanted to provoke, in those going along the Corridore di Levante, a certain wonder and a certain detachment from the rest of the building. In other words, the Tribuna was to be an astounding treasure-room, isolated from the rest of the Uffizi. In the 1780s, side doors were also opened up, so that the succession of rooms leading from the Tribuna to the Arno could be admired. Centrally placed was an **ebony cabinet in the shape of an octagonal temple**, mirroring the Tribuna's architecture, whose making had lasted from **1584 to 1588**. The architectural cabinet, used to house coins, was covered in precious stones and little works of art. The facing of the drawers of the cabinet bore **eight gilded bas-reliefs** on an amethyst and jasper ground done by **Giambologna** and his bottega and representing the **rule of Francesco I**. After the death of Grand Duke Francesco, his successor Ferdinando I had a new cabinet made, again designed by Buontalenti, which was finished in **1599**. This was placed

opposite the door towards the corridor, and a large **niche** was hewed out for it, to be in line with the entrance. To cast light on the cabinet, window-slits were even opened in the sides of the niche. In the 17th century, half of the space in the octagon was given up to a **large table of semi-precious stones**, fruit of the painstaking work of local and German craftsmen who had worked on it between 1633 and 1649. Let us now examine some of the works that adorned the Tribuna. For this we must rely on an **inventory** dated **1589**. We are in the reign of **Ferdinando I** (1549-1609), two years after the death of Francesco, and the presence of some works may date from the choices of the former cardinal (L. Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence 1979, pp. 22-23). Already the choice of the works of art depended on criteria connected with their harmonious and proper exposition. It is also likely that the first phase, perhaps more in keeping with the wishes of Francesco, was followed by an apparently more confused time of moving paintings and sculptures around in the sacellum (A.Conti, *Alle origini della Galleria in Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Florence 1980, pp.245-250). In the time of Ferdinando I, in the Tribuna, the names of Raphael, of Andrea del Sarto, of Jacopo Pontormo, Francesco Granacci, Domenico Beccafumi, Alessandro Allori and Giorgio Vasari stand out. **Raphael** (1483-1520) was represented by his portrait of **Leone X** and by the **Madonna della Seggiola** today in Pitti, as well as by the **Visione di Ezechiele**, the **Madonna dell'Impannata** of Pitti, and by the Madonna Canigiani that ended in Munich. From Andrea del Sarto, as well as the **Borgherini paintings**, there was the **Dama col Petrarchino**. We also find other pieces from the Casino di San Marco, such as the roundel by Beccafumi and the **Perseo of Piero di Cosimo** (1461-1522) that had belonged to Cosimo I. Ferdinando I certainly added the **Putto Musicante** by **Rosso Fiorentino** in 1605. However, as mentioned, it is probable that the paintings in 1589 were the result of his additions to the nucleus of his elder brother, Francesco. By 1594 the Tondo Doni by Michelangelo was there, placed above the niche made for the new cabinet. Ferdinando, however, had a very different attitude to things held by him to be out-of-date and now, during the counter-Reformation period, no longer acceptable. Under his rule, the Uffizi laboratories were purged of anything connected with alchemy, as we know from detailed accounts by contemporary witnesses, such as Pigafetta, who has left a precise description of the Gallery in the early 17th century (F. Pigafetta, *Descrizione della Galleria*, Florence 1600ca. in A.GOTTI, *Le Gallerie di Firenze*, Florence 1875, p.96). During the 17th century the Tribuna was extremely famous and constantly enriched. Cosimo II, in 1617, added **the Adorazione del bambino** by **Correggio** (1489-1534) a gift from the Duke of Mantua, and in 1620 was hung the portrait

of **Eleonora da Toledo** done by **Agnolo Bronzino** (1503-1572). In 1677 Grand Duke Cosimo III brought into the Tribuna some famous examples of classical statuary that had previously been in Villa Medici on the Pincian Hill. This group includes the **Due lottatori**, the **Arrotino** (a Scythian sharpening his knife to flay Marsyas, evidently part of a classical group with Apollo and Marsyas) and above all the **Venere Medici**, iconic image of all the beauty and grace of Greco-Roman art. Up until 1737, when Giangastone, last Grand Duke of the Medici died, the Uffizi continued to fill up - especially in 1631, when Ferdinando II married Vittoria della Rovere, bringing around sixty paintings, from Titian's **Venere** to the portraits of **Federico da Montefeltro e sua moglie Battista Sforza by Piero della Francesca**. Later, works collected by Cardinal Leopoldo (died 1675) flowed into the gallery, including paintings, drawings and self-portraits of artists. The Tribuna also underwent transformation and Buontalenti's shelves were removed from the walls to make room for hanging great works of art, making this space the Sancta Sanctorum of Florentine and Medici art collection.

Travellers from Northern Europe, great noblemen visiting Italy, unfailingly visited almost in adoration of the masterpieces. For example, it is said that many English aristocrats kissed the hand of the **Venere Medici** as if she were a great lady. A painting (1772-1779) by **Johan Joseph Zoffany**, commissioned by the British court, is witness to the universal appreciation for this place of wonders. This painting shows that the famous masterpiece of Etruscan bronze art, the Chimera, had been transferred from Palazzo Vecchio to the Tribuna (1718).

Today the Tribuna, restored and renovated in the setting, can be admired from the door in the corridor and from the two openings of the adjacent rooms. A long work of restoration has returned to the ancient splendor the pearls of the dome, the sumptuous wall decorations, the wonderful figures of caryatids and telamons of the windows and the bizarre images of harpies and grotesque present in the padding.

The present museographic project has prioritized the exhibition of paintings documented here in the years from 1586 to 1974, while the most famous works have found another place to allow yet a close vision of them.

With these notes we endeavoured to underline the sense of change in taste and mentality, from systems based on Humanism (the studioli) to broader schemes, increasingly scenographic and academic (Guardaroba, Uffizi - Tribuna). This change precedes the birth of the modern museum, of which the Galleria degli Uffizi is to become one of the first examples under Grand Duke Pietro Leopoldo of Habsburg-Lorraine during the 18th century age of Enlightenment. This change of direction is illustrated in *Considerazioni al*



*Tasso*, written between 1595 and 1609 by **Galileo Galilei**. Galileo compares Ariosto with Tasso, using the metaphor of an art collector that rather grates on our modern ear. The grandeur and limpid richness of *Furioso* reminds him of an artistic system as in the Uffizi: “on opening *Furioso*, I see before me a guardaroba, a tribune, a royal gallery, adorned with a hundred antiques statues of the most famous sculptors, with infinite whole stories and the best of painters, with a large number of vases, crystals, agate, lapis lazuli and other jewels, and in short full of rare, precious, marvellous and excellent things”. The *Gerusalemme Liberata*, on the other hand, leads Galileo into the cramped confusion of “the studietto of a curious little man, whose delight is to adorn it with things that, for antiquity or rarity or other, have something of the foreign, but which are truly worthless things, he having a fossilised crab, a dried chameleon, a fly, and a spider gelatinised in amber, some of those earthen likenesses that are said to be found in ancient Egyptian tombs and thus for painting, a sketch by Baccio Bandinelli or Parmigianino and similar trifles” (A. Chiari, *Galileo Galilei. Scritti letterari*, Florence 1943, p.96.) The way towards modern proto-museum systems was thus opened, if not for lesser collectors, at least for those princes moving, with grand and lucid gait, through the classicism of the early 17th century.

IN

*Information*

FOR

MAZ

I  NI

Qui di seguito trovi indicati i luoghi, musei o chiese attraverso i quali si snoda il Percorso del Principe, con indicazioni inerenti i giorni e gli orari di apertura e di chiusura.

Il Lungarno degli Archibusieri, Ponte Vecchio e la Torre dei Mannelli sono sempre ammirabili, in quanto non soggetti ad alcun vincolo orario.

*You can find below information about places, museums and churches through that the Prince's Way stretches. You can find below information about opening and closing days and hours.*

*The Lungarno degli Archibusieri, Ponte Vecchio and Torre dei Mannelli are always admirable, because they are not subjected to any time ties.*

## **PALAZZO VECCHIO**

Piazza della Signoria - Firenze

Da lunedì a domenica 9.00 - 19.00; giovedì e festivi infrasettimanali 9.00 - 14.00

Chiuso a Natale, salvo aperture straordinarie

From Monday to Sunday 9.00 - 19.00; Thursday and Midweek Holidays 9.00 - 14.00

Closed on December 25<sup>th</sup>, except for extraordinary openings

## **GALLERIA DEGLI UFFIZI**

Piazzale degli Uffizi 6 - Firenze

Da martedì a domenica 8.15 - 18.50.

Chiuso lunedì; 1° Gennaio, 1° Maggio, Natale, salvo aperture straordinarie

From Tuesday to Sunday 8.15 - 18.50

Closed on Monday; January 1<sup>st</sup>; May 1<sup>st</sup>; December 25<sup>th</sup>, except for extraordinary openings

## CORRIDOIO VASARIANO

Piazzale degli Uffizi 6 - Firenze

Aperture straordinarie / Only extraordinary openings

## CHIESA DI S. FELICITA / *S. Felicità Church*

Piazza Santa Felicità 3 - Firenze

Tutti i giorni feriali 9.30 - 12.30 / 15.30 - 17.30. Chiusa domenica e festivi  
All workdays 9.30 - 12.30 / 15.30 - 17.30. Closed on Sunday and Holidays

## GALLERIA PALATINA E APPARTAMENTI MONUMENTALI

Piazza Pitti 1 - Firenze

Da martedì a domenica 8.15 - 18.50  
Chiuso lunedì; 1° Gennaio, 1° Maggio, Natale; il mese di gennaio per manutenzione  
From Tuesday to Sunday 8.15 - 18.50  
Closed on Monday; January 1<sup>st</sup>; May 1<sup>st</sup>; December 25<sup>th</sup>; January 1 - 31 for upkeep

## GIARDINO DI BOBOLI

Piazza Pitti 1 - Firenze

Aprile, Maggio, Settembre: tutti i giorni 8.15 - 18.30  
Gennaio, Febbraio, Novembre, Dicembre: tutti i giorni 8.15 - 16.30  
Marzo: tutti i giorni 8.15 - 17.30 (18.30 con ora legale)  
Ottobre: tutti i giorni 8.15 - 18.30 (17.30 con ora solare)  
Giugno, Luglio, Agosto: tutti i giorni 8.15 - 19.30  
Chiuso 1° e ultimo lunedì del mese; 1° Gennaio, Natale  
April, May, September: all days 8.15 - 18.30  
January, February, November, December: all days 8.15 - 16.30  
March: all days 8.15 - 17.30 (18:30 with the legal time)  
October: all days 8.15 - 18.30 (17.30 with the solar time)  
June, July, August: all days 8.15 - 19.30  
Closed 1<sup>st</sup> and last Monday of the month; January 1<sup>st</sup>, December 25<sup>th</sup>