

# I donatori nel dipinto di Jacopo da Empoli a Sassetta di Vernio

di Alessandro Nesi

Sulla controfacciata della Parrocchiale di San Michele Arcangelo a Sassetta di Vernio è collocata la bella pala d'altare di Jacopo da Empoli con l'*Annunciazione, i santi Michele Arcangelo e Francesco, e due donatori* (fig. 1). Il dipinto, ben noto alla critica<sup>1</sup>, proviene dalla chiesa di San Michele Arcangelo a Poggiore, fatta saltare in aria dai tedeschi in ritirata nel 1944, e fu trasferito a Sassetta unitamente all'intitolazione dell'edificio. Fino ad oggi è però rimasta sconosciuta l'identità dei personaggi ritratti in basso a destra: l'uomo semi-inginocchiato di circa quarant'anni, col volto serio e concentrato, il rosario in mano e il vestito nero secondo la moda spagnola di fine Cinquecento, e la deliziosa bimba in abito arancio e con le mani colme di fiori (fig. 2), nonostante fosse opinione comune che fossero membri della famiglia Bardi. Com'è noto, la contea di Vernio appartenne agli Alberti di Mangona fino al 1332, quando l'ultima della famiglia, Margherita di Nerone Alberti, vedova di Benuccio Salimbeni, la cedette ai fiorentini Palla Strozzi e Chiavello Machiavelli. Essi la comperarono per conto di un personaggio che volle mantenere l'anonimato e solo nel 1335 si rivelò essere Piero di Gualterotto de' Bardi, ricco banchiere e capitano delle truppe fiorentine, che era peraltro genero di Margherita, avendone sposato la figlia Albiera<sup>2</sup>. L'acquisto impedì che i possedimenti degli antenati della

---

Alessandro Nesi, storico dell'arte presso l'Istituto per l'Arte e Restauro "Palazzo Spinelli" Firenze.

<sup>1</sup> C. CERRETELLI, *I protagonisti della Riforma – Jacopo da Empoli*, in *Il Seicento a Prato*, Prato 1998, pp. 21-22, e la scheda di G. ROMAGNOLI, in *Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli 2004), Cinisello Balsamo 2004, p. 78, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Sulle vicende storiche della famiglia Bardi menzionate nel testo, cfr. L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia dei Bardi*, 1846, manoscritto (copia conservata in Archivio di Stato a Firenze, *Raccolta Sebreghondi*, 396); R. M. ZACCARIA, *I Bardi di Vernio*, in *Archivi*



Fig. 1. Jacopo da Empoli, *Annunciazione coi santi Michele Arcangelo, Francesco e i ritratti di Cosimo di Gualterotto dei Bardi di Vernio e della figlia Cassandra*, Sasseta di Vernio, chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo.

moglie andassero dispersi, e fornì un titolo nobiliare alle fortune economiche dei Bardi, espresse anche attraverso committenze artistiche come quella delle *Storie di San Francesco* di Giotto per una delle loro cappelle in Santa Croce a Firenze. Nel 1338 Piero divenne feudatario di Vernio,

---

*dell'aristocrazia fiorentina*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 107-137 e I. MARCELLI, *Introduzione a Gli Archivi Bardi di Vernio. Inventario del Fondo Bardi Serzelli*, a cura della stessa, Lucca 2006, pp. 17-42, con ulteriore bibliografia.

Fig. 2. Jacopo da Empoli, *Annunciazione coi santi Michele Arcangelo, Francesco e i ritratti di Cosimo di Gualterotto dei Bardi di Vernio e della figlia Cassandra* (particolare), Sasseta di Vernio, chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo.



e dopo la sua morte nel 1345, anno che segnò anche il fallimento della sua compagnia bancaria, la contea costituì per i Bardi una risorsa da affiancare a ciò che restava delle fortune economiche. Non a caso, in seguito troviamo molti membri della casata a fare affari nei borghi del territorio.

Il controllo sul feudo fu inizialmente corale; non vi era, cioè, un unico reggente e tutta la casata esercitava il potere senza risiedere stabilmente in loco, con la mediazione di un notaio nominato Vicario. Ma alla fine del Quattrocento, i rami della famiglia si erano talmente moltiplicati da non risultare più chiara la loro pertinenza sull'amministrazione e il possesso del feudo, cosicché si generò una contesa per la ripartizione delle terre. Non parendo possibile un accordo, i Priori della Repubblica di Firenze stabilirono che il governo spettasse alle linee direttamente discendenti da Piero di Gualterotto, dette dei "Bardi di Vernio", le quali avrebbero dovuto

alternarsi o cooperare nella reggenza, e nel 1556 un concordato familiare confermò tale decisione. Nel corso del Cinquecento ressero la contea i discendenti dei figli di Piero di Gualterotto: la linea di Sozzo, che nel Seicento assunse la denominazione di "Bardi Gualterotti", e quella di Notto, scissasi in due rami denominati poi "Bardi Alberti" e "Bardi Serzelli" (fig. 3). Per rinsaldare il legame fra i tre ceppi vi furono dei matrimoni incrociati, e finalmente ogni contesa si esaurì.

La stabilità nel governo della contea portò i Bardi di Vernio a impegnarsi nel ruolo di committenti. I membri della famiglia risiedevano a Firenze e si recavano nel feudo solo in estate o quando vi curavano degli affari, ma già nel corso del Cinquecento avevano fatto costruire il primo nucleo del loro palazzo a San Quirico, detto "il Casone" (fig. 4), più comodo e moderno dell'antico castello dove avevano risieduto gli Alberti. Nella seconda metà del secolo, in epoca di rinnovamento degli altari secondo i dettami della Controriforma, allogarono inoltre tre pale d'altare per altrettante chiese del territorio, delle quali soltanto due sono giunte fino a noi. Lo storiografo fiorentino Raffaello Borghini, ricorda nel *Riposo* del 1584 due dei tre quadri: la *Deposizione* di Giovanni Bizzelli nella Pieve di Sant'Ippolito e un' *Immaco-*



Fig. 3. Albero genealogico semplificato dei Bardi di Vernio, nel quale sono considerati soltanto i rami principali della famiglia, e sono evidenziati in azzurro i donatori della pala dell'Empoli

*lata Concezione* (in realtà un'*Assunzione*) di Alessandro Fei, andata dispersa nell'Ottocento<sup>3</sup>.

Il terzo dipinto è appunto quello dell'Empoli, ritenuto in passato un suo lavoro giovanile, eseguito verso il 1570-1575, ma spostato poi al 1583-1585 sulla scorta di una visita pastorale del 1582, che descrive l'altare di Poggiole bisognoso di restauro e di "*icona pulchra provideri*"<sup>4</sup>. La lettura stilistica con-

<sup>3</sup> L'insieme delle committenze cinquecentesche dei Bardi per la contea è analizzato in un mio saggio intitolato *Su alcuni dipinti cinquecenteschi commissionati dai Conti Bardi di Vernio per le chiese del loro feudo*, di prossima pubblicazione, del quale il presente testo costituisce una breve anticipazione.

<sup>4</sup> Archivio Vescovile di Pistoia, *Visite pastorali* (da ora in poi A.V.Pt., *VP*), busta 7, inserto 1, c. 361r, e C. CERRETELLI, *I protagonisti*, pp. 21-22. Si veda inoltre A. NESTI, in *Italian paintings with an unpublished Judith beheading Holofernes by Giuseppe Vermiglio*, Firenze – New York 2015, pp. 76-79. La necessità di realizzare una tavola d'altare per Poggiole era stata già

Fig. 4 Il Casone dei Bardi a San Quirico di Vernio in un disegno tratto da un cabreo del XVIII secolo (San Quirico di Vernio, Archivio della Compagnia di San Niccolò).



ferma la datazione più inoltrata nell'iter dell'artista, che comunque risulta ancora legato ai modi del suo maestro Maso da San Friano, tanto da rifarsi a sue invenzioni per la scena dell'Annunciazione (fig. 5), mentre nella parte bassa mostra già in atto l'aggiornamento verso la pittura controriformata di Santi di Tito, che costituirà da quel momento il suo punto di riferimento principale. Il mutamento d'intenti risulta particolarmente evidente confrontando la tavola di Poggiole con la *Trinità e santi* che l'Empoli firmò e datò nel 1579 per Santa Maria degli Angeli a Firenze, e oggi conservata in San Giovanni Battista della Calza (fig. 6). Da essa riprese la figura del San Michele, ma ambientandola in una composizione meno mossa e più consona alle disposizioni stabilite per la pittura dal Concilio di Trento. Nonostante ciò, la pala di Poggiole non risultò pienamente aderente ai dettami della Controriforma poiché l'Empoli vi aveva collocato i donatori sullo stesso piano delle figure sacre e sembra avesse dipinto queste ultime senza aureole, tanto che nel 1632 si intimò di aggiungerle affinché i santi non venissero confusi con i laici<sup>5</sup>.

Il dipinto, complici le espressioni e i gesti dei personaggi, trasmette un senso di severa e contrita devozione, al quale contribuirono le circostanze della sua realizzazione, che è stato possibile ricostruire incrociando una serie di dati storici e d'archivio, non essendo riemersa finora documentazione diretta sull'allogazione. Proprio per questo motivo l'identità dei donatori era rimasta finora imprecisata, e a confondere le idee aveva certo contribuito la presenza del San Francesco, ritenuto da alcuni l'eponimo dell'uomo. Ma fra i Bardi adulti nel secondo Cinquecento, l'unico con tale nome risulta esser stato Francesco di Bartolomeo di Filippozzo, che fu cavaliere dell'*Ordre de Saint-Michel* (in possibile assonanza con

espressa nella visita del 1581, ove si intimava inutilmente di fare "una cona con l'immagine di S. Michele fra un anno" (A.V.Pt, VP, busta 5, inserto 10, c. 4v).

<sup>5</sup> A.V.Pt, VP, busta 10, inserto 1, c. 234v, e C. CERRETELLI, *I protagonisti*, pp. 21-22 e G. Romagnoli, in *Jacopo da Empoli*, p. 78.



Fig. 5. Maso da San Friano, Annunciazione, Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre (n. 1310)

la pala empolesca), ma non ebbe figli né legami con la contea di Vernio, avendo vissuto in Francia da esule avverso ai Medici. Un altro ostacolo per chi in passato cercò di dare un nome ai donatori è stata una vecchia scheda di Ferdinando Rondoni nell'Archivio del Catalogo delle Soprintendenze fiorentine, redatta nel 1913 e che menziona “il quadro posto dietro l'altare maggiore [della chiesa di Poggiolo], incorniciato nella pietra che forma il frontone dell'altare. Nulla si sa della sua origine. Dagli anziani del popolo ho appreso che vive tuttora la tradizione che il quadro sia stato donato da un certo Cicci, che la figura virile in costume fiorentino del XVI secolo sia il ritratto del donatore e la fanciulletta una sua nipote”<sup>6</sup>. Evidentemente, sull'altar maggiore della vecchia chiesa di Poggiolo, della quale resta soltanto una rara fotografia dell'esterno (fig. 7), non erano presenti lapidi dedicatorie, perciò lo schedatore accolse la tradizione popolare, che come tutte le leggende conteneva un fondo di verità; negli atti di una visita pastorale del 1689 viene ricordato un Antonio di Giovanni Cicci da Mercatale, che nel 1591 aveva fatto un lascito alla chiesa di Poggiolo affinché venissero celebrate cinque messe ogni anno per la festa di San Michele Arcangelo; ma egli all'epoca era ben più anziano dell'uomo effigiato dall'Empoli, in quanto risulta già adulto nel 1543, quando gli fu data la cittadinanza di Pistoia. Inoltre il Cicci non risulta proprietario dell'altare di Poggiolo, ma di uno nella Pieve di Sant'Ippolito, e in quegli anni non doveva trovarsi in condizioni economiche floride, visto che non riusciva neppure a mettere assieme i fondi necessari ad allogare un quadro per la Compagnia del Corpus Domini di Mercatale, della quale risulta provveditore nel 1582<sup>7</sup>. Solo agli inizi del Seicento egli sembra disporre di notevoli somme, che lo portarono tra l'altro ad acquistare dai Bardi case e terreni, e per questi motivi è difficile pensare che prima di allora potesse

<sup>6</sup> Archivio Storico del Territorio presso le Soprintendenze di Firenze, *Schede Umberto Carocci*, inserto A/1860, scheda 2 (F. Rondoni, 23 agosto 1913).

<sup>7</sup> Per le messe all'altare di Poggiolo si veda A.V.Pr, VP, busta 15, inserto 3, c. 57v, mentre per il patronato a Sant'Ippolito, A.V.Pr, VP, busta 6 inserto 1, c. 366r.

Fig. 6 Jacopo da Empoli, *Trinità coi santi Giovanni evangelista e Michele Arcangelo*, Firenze, chiesa di San Giovanni Battista della Calza



commissionare una tavola d'altare a Firenze, sia pure a un artista ancora non troppo celebre come l'Empoli. Inoltre le ricerche effettuate su di lui e sulla sua famiglia non evidenziano che avesse figlie o nipoti identificabili con la bimba del quadro.

Tornando dunque a vagliare l'identificazione con un membro dei Bardi di Vernio, dopo una complessa ricerca nei fondi archivistici e nell'intricata genealogia dei Bardi, ho potuto stabilire che l'unico tra i reggenti e tra i membri della famiglia che ebbero legami stretti con la contea, a risultare



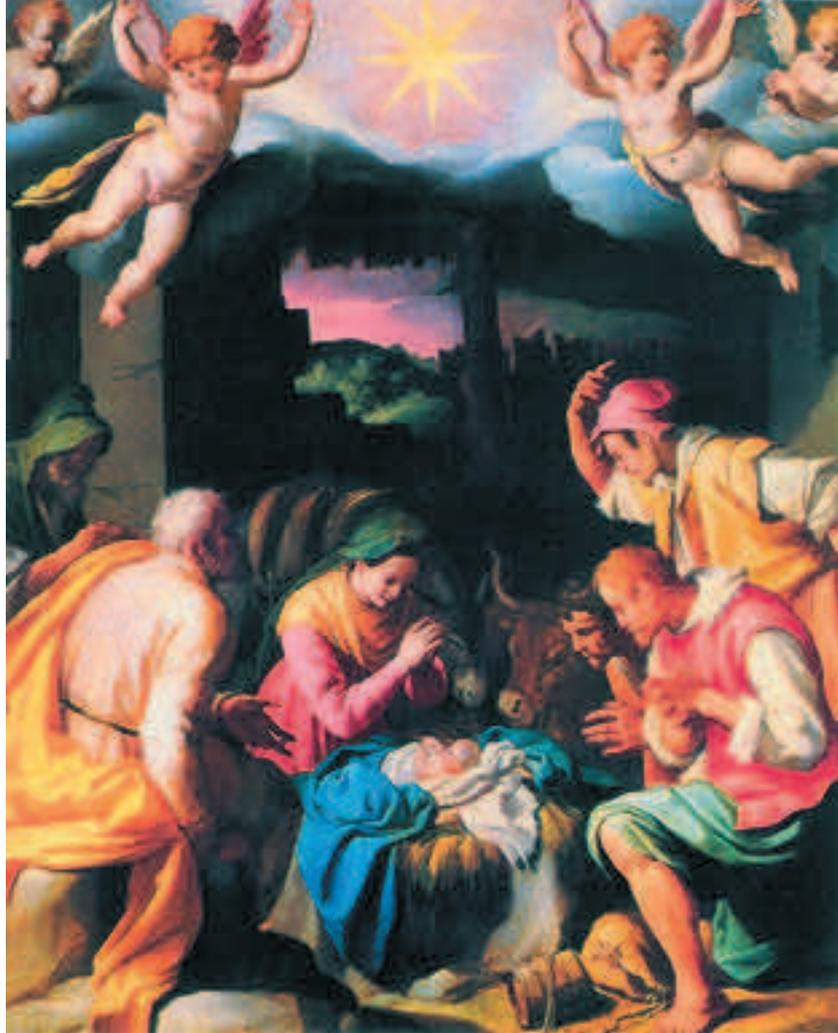
Fig. 7. La chiesa di San Michele Arcangelo a Poggiole (Prato), prima della distruzione nel 1944

compatibile per età anagrafica con il personaggio del quadro è Cosimo di Gualterotto di Pierantonio. Nato nel 1544, negli anni Ottanta del Cinquecento era appunto sui quarant'anni, e vagliando i fatti salienti della sua vita, soprattutto riguardo alla nascita e alla morte dei suoi figli, si svelano sia l'identità della bimba, che i significati della presenza di San Francesco e della scena dell'Annunciazione. Cosimo si sposò il 28 dicembre 1574 con Lucrezia di Agnolo Guicciardini (1555-1615), andando ad abitare con la moglie nel palazzo Guicciardini presso Santa Felicita a Firenze, e quando egli morì nel 1598 la donna aveva partorito ben undici volte<sup>8</sup>. Dei figli, il più longevo fu uno di nome Pierantonio, destinato a diventare abate della Badia di Montepiano, mentre uno di nome Agnolo (come il padre di Lucrezia), e la prima femmina, Cassandra (come la madre di Cosimo, Cassandra de' Nerli), morirono in tenera età nel 1581 e nel 1585. La coppia ebbe in seguito altri figli, perciò il dolore per le morti premature e la gioia per i nuovi parti si fusero, e quando Cosimo decise di ottemperare alle disposizioni delle visite pastorali commissionando il quadro per Poggiole, volle evidentemente che esso fosse intriso di questi sentimenti.

Il fatto che la pala dovesse rappresentare il titolare della chiesa, San Mi-

<sup>8</sup> Su Cosimo di Gualterotto cfr. L. PASSERINI *Genealogia*, tavola XXVII, n. 15. Sono invece da escludere per incompatibilità anagrafica con il personaggio ritratto nel dipinto e con la datazione dell'opera tutti gli altri co-reggenti del secondo Cinquecento: Giovanni Maria (il celebre creatore della Camerata dei Bardi) e i suoi figli; Ottavio di Alberto e i suoi figli; Teodoro di Alessandro di Lorenzo e Muzio di Federigo di Roberto e i loro figli, tutti documentati nei territori della contea perché vi risiedevano temporaneamente o vi avevano affari economici.

Fig. 8. Jacopo da Empoli, *Adorazione dei pastori*, Marti (Pisa), collezione privata



chele Arcangelo, che la tradizione cristiana identificava come il custode e protettore delle anime elette al Paradiso, certamente facilitò il compito, e non a caso egli è rappresentato con un'espressione severa e mesta, più contrita di quella del suo corrispettivo nella pala della Calza. Un'espressione seria contraddistingue anche Cosimo, la cui fronte è aggrottata e che il rosario, pur fatto scivolare a terra con nonchalance, qualifica come impegnato in una preghiera. La figura di San Francesco, titolare dell'ordine cui i Bardi erano molto legati - avendo il patronato di cappella in due importanti chiese francescane fiorentine quali Santa Croce e San Salvatore in Ognissanti -, appare in atto di intercedere e propiziare nuove nascite, alle quali si riferisce la scena dell'Annunciazione, che com'è noto allude al momento in cui Cristo si incarnò nel ventre della Vergine. Così, dopo la

morte di Cassandra nel 1585, quando nel 1587 a Cosimo e Lucrezia nacque una nuova bimba le fu imposto lo stesso nome, e nel 1588 fu la volta di un maschio, significativamente chiamato Francesco<sup>9</sup>. Il dipinto sembra assumere dunque un significato congiuntamente celebrativo, apotropaico e propiziatorio, e queste contingenze cronologiche permettono di spostarne l'esecuzione verso il 1588, quando il piccolo Francesco era stato appena partorito (oppure Lucrezia stava portandone a termine la gravidanza, ma era stato deciso che se fosse stato un maschio gli sarebbe stato dato quel nome), e dopo che la nascita della seconda Cassandra aveva idealmente "risarcito" Cosimo della perdita della precedente. In tal senso, la bimba del quadro, con in mano il suo voto floreale e l'espressione sorridente, allude probabilmente ad entrambe. La possibile datazione al 1588 è confermata dalla stesura a falde larghe di colore terso e disteso, che lascia scorrere placidamente la luce sulle superfici con passaggi chiaroscurali molto morbidi e ispirati probabilmente alla pittura di Andrea Boscoli. Una conduzione pittorica assolutamente identica contraddistingue le due redazioni di un' *Adorazione dei pastori*, conservate nel City Council Museum and Art Gallery di Plymouth e in collezione privata a Marti (Pisa) (fig. 8), databili tra 1585 e 1588, così come una bella pala con l' *Immacolata Concezione* nella chiesa di San Bartolomeo a Molezzano, presso Vicchio di Mugello (Firenze) (fig. 9), documentata al 1587<sup>10</sup>.

La tavola di Poggiolo fu per l'Empoli una delle prime occasioni di farsi conoscere fuori da Firenze, ed ebbe un riscontro che lo portò a lavorare anche in seguito per la contea di Vernio e la Val di Bisenzio. Verso il 1603 realizzò una *Madonna in gloria e i santi Sebastiano, Margherita, Nicola da Bari e Raffaele con Tobiolo* per la chiesa di Santa Margherita a Mangona, oggi in territorio di Barberino di Mugello, ma all'epoca propaggine orientale del feudo e già roccaforte degli Alberti. Il dipinto, attualmente conservato nella sacrestia di San Niccolò Oltrarno a Firenze, non gli fu però commissionato dai Bardi, bensì da un Raffaello Betti, all'epoca rettore della chiesa, ed estranea ai signori di Vernio risulta anche la *Madonna col Bambino e i santi Barnaba e Lorenzo* (1605-1608 circa) nella pieve di San Lorenzo ad Usella (Prato), una località che fa

<sup>9</sup> Quella di riproporre per i figli gli stessi nomi era prassi comune all'epoca, soprattutto quando ad essi erano stati assegnati i nomi dei nonni. In tal senso è significativo il caso del noto collezionista e mecenate Agnolo Gaddi, che addirittura giunse a far mutare identità a una sua figlia naturale e già adulta affinché prendesse il nome della propria madre, già assegnato a una figlia morta in giovane età: cfr. al proposito A. Nesi, *Problemi di ritrattistica cinquecentesca: Maso da San Friano ed altri pittori a lui contemporanei*, «Arte Cristiana», XCVIII, 2010, n. 858, pp. 189-194.

<sup>10</sup> Sulle due *Adorazioni* e la loro cronologia si veda A. FORLANI TEMPESTI, in *Jacopo da Empoli 1551-1640*, 2004, p. 70, con bibliografia precedente. La pala di Molezzano sarà invece prossimamente oggetto di un mio contributo più approfondito.

Fig. 9. Jacopo da Empoli, *Immacolata Concezione e santi*, Molezzano (Firenze), chiesa di San Bartolomeo



parte della Val di Bisenzio ma è già fuori dai confini del feudo, sebbene i Bardi vi mantenessero possedimenti e amicizie<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Sul dipinto di Mangona si veda A. MARABOTTINI, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, Roma 1988, p. 233, mentre su quello di Usella, commissionato dalla locale Compagnia di San Barnaba, C. CERRETELLI, *I protagonisti*, p. 22.