

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II





DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXXI ciclo

Dottoranda: Sara Ragni

Tutor: prof. Francesco Caglioti; *cotutor*: prof. Tomaso Montanari

Tesi di dottorato

I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato.

Dagli ultimi anni di Ferdinando I sino alla fine della dinastia medicea (1600-1743)

2018

Indice

Introduzione p. 1

Stato degli studi p. 2

I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato. Premesse per un catalogo p. 11

I committenti e le imprese da loro promosse p. 11

Entro la metà del Seicento. L'ineludibile legame con la tradizione p. 14

Roma vista da Firenze. La Cappelle Corsini (1675-83) e Feroni (1691-93) p. 21

Il primo Settecento, e oltre. Foggini e gli epigoni p. 25

Tipologia dei monumenti funebri p. 27

Relazioni tra i sepolcri fiorentini e quelli di altri centri artistici della Penisola p. 31

Conclusioni p. 37

Catalogo p. 39

Bibliografia p. 532

Introduzione.

La presente trattazione si prefigge lo scopo di offrire un'analisi sistematica dei monumenti funerari che vennero innalzati nei complessi monumentali sacri di Firenze nell'arco cronologico compreso tra il 1600 ed il 1743.

La scelta del tema, la scultura funeraria, è scaturita dalla predilezione di chi scrive per l'arte del Seicento, e per la sua peculiare declinazione fiorentina. La mia intenzione iniziale era quella di intraprendere uno studio approfondito sulla statuaria della prima metà del secolo attraverso la ricostruzione dei *corpora* degli scultori più notevoli, ma in corso d'opera si è ritenuto opportuno privilegiare la trattazione di un genere. Per comprendere al meglio gli sviluppi stilistici della scultura di destinazione funebre, si è deciso di estendere la cronologia dall'inizio del Seicento fino alla prima metà degli anni quaranta del Settecento, e di considerare come limite temporale la data del 1743, l'anno della morte dell'Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa de' Medici. Il periodo in questione comprende dunque gli ultimi anni del regno di Ferdinando I, l'epoca del suo successore Cosimo II, i decenni centrali del Seicento sotto Ferdinando II, e si conclude con quegli esponenti della dinastia, Cosimo III ed i suoi figli, i quali, secondo un'espressione forse oramai abusata, sono noti come gli "ultimi Medici".[1]

Affrontare lo studio delle tombe monumentali costituisce un'impresa complessa, in quanto, per la loro stessa articolata struttura, che soventemente prevede la compresenza di elementi architettonici, scultorei, epigrafici, tali opere richiedono un approccio duttile da parte dello studioso. Probabilmente a causa della loro estrema complessità, alcuni dei monumenti che si trovano in questo catalogo sono stati spesso "sezionati" da parte di coloro che mi hanno preceduto: in genere, la tendenza degli autori è stata quella di focalizzarsi sugli apparati scultorei, senza aver preso in considerazione i depositi nella loro totalità.

Il metodo con cui l'indagine è stata condotta è fondato principalmente sull'analisi stilistica e formale di tradizione longhiana, che viene qui impiegata nella prospettiva di stabilire dei rapporti tra le opere.[2] Al metodo formalista sono affiancate le fonti storiche, periegetiche ed erudite, e le notizie documentarie già edite. Dato il numero elevato dei sepolcri, non mi è stato possibile compiere delle ricerche archivistiche mirate, e nemmeno effettuare delle verifiche sui documenti che sono stati pubblicati. Ad una sistematica ricognizione archivistica riservo di dedicare gli impegni futuri, mentre con il presente lavoro vorrei gettare una solida base, dalla quale si possano sviluppare ulteriori spunti di approfondimento.

[1] L'espressione fu coniata da Acton 1932.

[2] Longhi 1950, p. 16: "l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte".

In questa trattazione rientrano tutti quei monumenti che si trovano, addossati o murati, alle pareti dei sacelli, delle navate, dei ricetti, o nei chiostri degli edifici sacri. Le lastre terragne sono state volutamente espunte, in quanto su di esse esiste una vasta letteratura erudita ed antiquaria. Nemmeno le sepolture medicee della Cappella dei Principi vengono qui considerate:[3] la loro scala inusitata le rende un modello inaccessibile e non replicabile, se non per alcune partiture decorative, rispetto alla globalità dei sepolcri cittadini.

Il catalogo segue un ordine topografico; i complessi monumentali sono ordinati a seconda della quantità di depositi che si trovano al loro interno: la basilica della Santissima Annunziata apre la serie con il numero maggiore di tombe, seguono Santa Croce e San Marco, e quindi tutte le chiese rimanenti. Il catalogo si conclude con i depositi che vennero riallestiti con elementi di spoglio: in questo gruppo sono riuniti i cinque sepolcri che afferiscono alla suddetta categoria, indipendentemente dalla loro ubicazione nei complessi monumentali di appartenenza.

Per ciascun monumento è stata redatta una scheda, in cui sono riversate tutte le notizie relative alla genesi e allo stile dell'opera, al ruolo della committenza, alla biografia del destinatario. Nei casi in cui la collocazione odierna dei depositi corrisponde ancora a quella originaria, le tombe vengono considerate in rapporto con gli spazi; per tutti quei sepolcri che hanno subito traslazioni, si tenta di ricostruirne le vicissitudini.

Stato degli studi.

Va rilevato come finora non esista uno studio complessivo dedicato alla scultura funeraria fiorentina del Seicento e del Settecento. In realtà, la statuaria dell'epoca attende ancora, sotto molti aspetti, di essere adeguatamente riconsiderata, ma qualora si volesse ripercorrere la storiografia artistica sulla scultura di destinazione sepolcrale, la trattazione dell'ambito locale andrebbe ampliata ed interpolata con uno sguardo d'insieme generale, che vada oltre i confini territoriali e financo nazionali. In questa sede non è possibile affrontare una disamina esaustiva e particolareggiata di un tema tanto complesso e per certi punti di vista poco accostante: mi limiterò quindi ad enumerare quei testi che costituiscono l'ossatura portante della letteratura artistica relativa al genere, e tra i quali va annoverata l'ultima opera di Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, che fu pubblicata nel 1964, pochi anni prima della scomparsa del grande studioso tedesco naturalizzato americano. Il testo copre un arco temporale estremamente vasto, che spazia dall'arte egizia alla produzione tarda di Gian Lorenzo Bernini, e prevede l'individuazione da

[3] Sulla genesi e sulla costruzione della Cappella dei Principi si veda da ultimo Morrogh 2017.

parte dell'autore di due poli antitetici sui quali è imperniata l'essenza eminentemente simbolica dell'arte funeraria, ossia una concezione "prospettiva", tipica della civiltà egizia e del cristianesimo paleocristiano e medievale, improntata al desiderio di garantire al defunto una beata esistenza *post mortem* o di assicurargli la salvezza eterna, ed una concezione "retrospettiva", attestata dall'antichità classica e recuperata nel corso del Rinascimento, che tende a glorificare la vita terrena e le conquiste personali del defunto.[4] Se volessimo adoperare la chiave di lettura di Panofsky, tutti i monumenti che sono riuniti in questo catalogo andrebbero etichettati sotto la categoria "retrospettiva", in quanto la celebrazione biografica dei destinatari constituisce non solo l'elemento qualificante ed unificatore degli epitaffi che sono apposti su ogni singolo deposito, ma il fine stesso per il quale i sepolcri furono eretti.

Nell'ambito degli studi specialistici sulle tombe fiorentine si segnala il volume di Fritz Burger, edito nel lontano 1904, che affronta una prima disamina dei depositi cittadini dall'inizio del Trecento fino alle sepolture michelangiolesche della Sagrestia Nuova.[5] Il testo è dotato di un ricco apparato iconografico, così come il repertorio curato da Giulio Ferrari nel 1917, una vera e propria antologia dell'arte funeraria italiana dal periodo preromano fino al tardo Ottocento, in cui l'autore pubblica un ampio corredo di riproduzioni fotografiche dei monumenti più celebri sparsi sul territorio nazionale.[6]

Gli studi sull'arte sepolcrale italiana che si sono susseguiti negli ultimi quarant'anni annoverano principalmente i contributi di specialisti di nazionalità tedesca e anglosassone e coprono un arco temporale che difficilmente oltrepassa il Cinquecento. Il tema dei sepolcri d'artista viene affrontato da Gesa Schütz-Rautenberg nel 1978: l'autore parte dall'analisi sistematica e comparata delle tombe quattrocentesche del Duomo di Firenze, dedicate a Giotto e a Filippo Brunelleschi, per poi includere il sepolcro di Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto, i depositi romani di Andrea Bregno e di Antonio e Piero del Pollaiolo, quello di Andrea Mantegna in Sant'Andrea a Mantova, ed affrontare da ultime le tombe degli artisti fiorentini e veneziani del Cinquecento, Michelangelo, Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, Giambologna, Tiziano, Alessandro Vittoria e Jacopo Sansovino.[7]

Il volume di Ingo Herklotz, edito per la prima volta nel 1985, prende le mosse dall'antichità classica e da un'analisi degli usi sepolcrali romani, prosegue con una dissertazione sulle tombe dei principi Normanni e sui sepolcri papali dell'undicesimo secolo, e si conclude prendendo in

[4] Tale visione dualistica ricorre nel testo: cfr. Panofsky 1964, ed. 2011, pp. 16-17, 22-27, 92, 107-110.
[5] Burger 1904.
[6] Ferrari 1917.
[7] Schütz-Rautenberg 1978.

esame l'evoluzione stilistica delle tombe figurate duecentesche.[8] Lo studio di Julian Gardner del 1992, incentrato essenzialmente sulle tombe della Curia romana del Duecento e del Trecento, affronta una rassegna delle tipologie in vigore a Roma ed offre un breve trattazione dei coevi sepolcri cardinalizi avignonesi, dei quali l'autore rileva la dipendenza stilistica dai modelli romani.[9]

Nel caso fiorentino, a fronte di una fortuna storiografica di consolidata tradizione per quanto riguarda tanto la gloriosa arte cittadina del Due-Trecento, quanto in misura esponenziale la civiltà rinascimentale, gli studi contemporanei sull'età barocca e tardo-barocca risentono ancora di un pregiudiziale ritardo, che si avverte perfino rispetto allo stato più maturo in cui versa il fronte critico relativo ad altri centri artistici italiani, ad esempio Roma, ma anche Napoli o Venezia; tale divario appare evidente soprattutto nell'ambito della scultura, ed in particolare per quella di destinazione funebre, il cui campo d'indagine appare tuttora disseminato di ampie zone d'ombra, che sembrano sussistere nonostante i fondamentali contributi di validi studiosi avvicendatisi nel corso del tempo.

I pionieristici studi di Klaus Lankheit, editi nel 1957 e nel 1962,[10] e la mostra svoltasi nel 1974 tra Firenze e Detroit,[11] hanno scandito i momenti fondativi per la rivalutazione critica della scultura fiorentina tardo-barocca. L'articolo di Lankheit del 1957 ricostruisce su base documentaria le vicende relative alla costruzione della Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine,[12] l'evento che sancì l'affermazione a Firenze dello stile che convenzionalmente si identifica con il Barocco romano attraverso la decorazione scultorea del sacello, che venne realizzata dal giovane Giovanni Battista Foggini. La ricostruzione dei *corpora* di Ciro Ferri, del Foggini e di Massimiliano Soldani Benzi diviene uno dei temi portanti del poderoso volume di Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, che lo studioso pubblica nel 1962 ed in cui egli presenta per la prima volta in sede critica quegli scultori che si formarono a Roma all'Accademia Medicea istituita dal granduca Cosimo III a partire dal 1673, Carlo Marcellini, Anton Francesco Andreozzi, Giuseppe Piamontini. L'autore ripercorre le vicende biografiche e professionali di altri artisti appartenenti alla generazione più giovane, Giovacchino Fortini, Girolamo Ticciati, Giovanni Baratta, Antonio Montauti, Agostino Cornacchini, i quali svolsero il loro apprendistato nella bottega del Foggini. L'approfondito studio di Lankheit contribuisce a rivalutare le singole

[8] Herklotz 1985. Una seconda edizione del volume è apparsa nel 2011.
[9] Gardner 1992.
[10] Lankheit 1957; Idem 1962.
[11] *Gli ultimi Medici* 1974.
[12] Alla Cappella Corsini è dedicata un'ampia digressione nel paragrafo *Roma vista da Firenze*, contenuto nel capitolo successivo. Per le vicende costruttive e le fasi della decorazione si vedano anche le relative schede nel Catalogo, nn. LVII-LIX.

personalità artistiche, ed al contempo riporta in auge un episodio fino ad allora semi-dimenticato della politica culturale medicea, quale la fondazione dell'Accademia da parte di Cosimo III.[13] La storia dell'istituzione viene ripercorsa nella tesi di laurea discussa a Firenze da Mara Visonà nel 1973-74,[14] uno studio che è rimasto inedito, ma dal quale la studiosa ha tratto un saggio che è apparso nel 2001.[15] Una doverosa digressione sull'evento che determinò il rilancio della civiltà artistica del Granducato diviene a questo punto necessaria, in considerazione del fatto che il contributo della Visonà rimane ad oggi la trattazione più esauriente su un capitolo tanto rilevante dell'arte figurativa fiorentina. La fondazione dell'Accademia si inserisce nel programmatico riordino delle collezioni medicee e delle botteghe granducali che fu intrapreso da Cosimo III dopo la sua ascesa al trono nel 1670: nella visione del giovane sovrano era vivo il concetto che andasse ripristinato il valore della scultura nella sua accezione monumentale e nel suo respiro di magnificenza consona all'architettura.[16] Se il riallestimento della Tribuna degli Uffizi, dove nel 1677 furono sistemati alcuni dei capolavori della statuaria antica, la *Venere medicea*, lo *Scita* e il gruppo dei *Lottatori*, i quali fin allora si trovavano a Villa Medici a Roma, mirava alla riaffermazione del ruolo egemonico della scultura antica, secondo il principio di una bellezza assoluta che andasse ricercata attraverso lo studio delle fonti figurative, l'istituzione dell'Accademia ebbe lo scopo di formare le nuove generazioni di artisti secondo una concezione unitaria delle arti che ben si esprimeva nella fastosa visione del Barocco romano.[17] Il progetto si attuò nel 1673, quando giunsero a Roma e furono alloggiati nella sede di Palazzo Madama i primi pensionati del Granduca, lo scultore Giovanni Battista Foggini ed i pittori Anton Domenico Gabbiani e Atanasio Bimbacci. Cosimo aveva designato come direttore dell'Accademia il cortonesco Ciro Ferri, al quale venne assegnato l'insegnamento del disegno. Il programma educativo, esemplato su quello in vigore all'Accademia fiorentina delle Arti e del Disegno, prevedeva il dominio assoluto del disegno, e presupponeva lo studio dall'antico e dalle opere dei maestri rinascimentali, l'esercizio dal modello naturale, oltre agli insegnamenti teorici attinenti alle discipline della pittura, della scultura e dell'architettura. Ercole Ferrata, l'autorevole discepolo di Alessandro Algardi e al contempo uno dei collaboratori di Gian Lorenzo Bernini, fu insignito del ruolo di maestro di scultura: gli allievi frequentarono la sua bottega in Via Giulia, dove il Ferrata possedeva una cospicua raccolta di materiali di studio, tra cui una quantità di

[13] Lankheit 1962, pp. 29-37, 245-267, docc. nn. 153-250. La documentazione ivi pubblicata è relativa alla corrispondenza intercorsa tra il segretario personale di Cosimo III, Apollonio Bassetti, ed i provveditori che tra il 1673 ed il 1686 si alternarono alla guida dell'Accademia, tra i quali si distinse l'abate cortonese Giovanni Battista Mancini.
[14] Visonà 1973-74.
[15] Eadem 2001a.
[16] Ivi, p. 166.
[17] *Ibidem*.

calchi tratti dai rilievi antichi, e una serie di incisioni dagli affreschi dei maestri del Cinquecento.[18] L'Accademia restò in vigore fino alla morte del Ferrata, avvenuta nell'estate del 1686. Fino a quella data vi furono accolti molti giovani promettenti, come Massimiliano Soldani Benzi, che giunse a Roma nel 1678 e venne in seguito posto da Cosimo a capo della Zecca granducale.[19] Nel 1681 fu la volta di due giovani scultori, Giuseppe Piamontini e Anton Francesco Andreozzi, seguiti nel 1683 da Giovanni Camillo Cateni. I tre avevano svolto un iniziale apprendistato nella bottega che Foggini aveva aperto a Firenze, dopo esservi rientrato nel 1676.[20] L'Andreozzi e il Cateni avrebbero collaborato con il loro primo maestro all'arredo scultoreo della Cappella Feroni alla Santissima Annunziata;[21] l'attività del più celebre Piamontini si protrasse, come avremo modo di vedere, fino agli anni trenta del Settecento.

Gli scultori afferenti all'Accademia Medicea sono ben rappresentati nelle pagine del catalogo edito nel 1974 in concomitanza con la mostra dedicata all'arte sotto gli ultimi Medici, e svoltasi tra la sede fiorentina di Palazzo Pitti e quella del Detroit Institute of Arts. I saggi di apertura, a firma di Harold Acton[22] e dello stesso Lankheit,[23] ripercorrono esaustivamente i cinquant'anni di regno di Cosimo III ed offrono una visione d'insieme sul mecenatismo degli ultimi esponenti della dinastia medicea; la parte propriamente storico-artistica, distinta in cinque sezioni, scultura, pittura, arti minori, architettura ed apparati effimeri, e costituita per la sezione della statuaria e della toreutica dal saggio e dalle schede redatti da Jennifer Montagu e da Klaus Lankheit, illustra un cospicuo numero di opere tra loro molto eterogenee, come busti marmorei, bronzetti, disegni, medaglie, modelli fittili, che furono realizzati dai maggiori scultori fiorentini operanti tra l'ottavo decennio del Seicento e la fine degli anni trenta del secolo successivo, quali Giovanni Battista Foggini, Massimiliano Soldani Benzi, Giuseppe Piamontini, Girolamo Ticciati, Giovacchino Fortini, Agostino Cornacchini, Antonio Montauti, Filippo della Valle.

Il netto taglio cronologico che informa il catalogo del 1974 contraddistingue anche il quasi complementare volume edito nel 1976 con il titolo *Kunst des Barock in der Toskana*, all'interno del quale sono raccolti gli esiti delle ricerche che vennero condotte da un gruppo di giovani studiosi tedeschi ed italiani sotto la guida di Klaus Lankheit e di Mina Gregori.[24] I contributi vertono su alcuni episodi artistici significativi occorsi nell'ambito della scultura e dell'architettura al tramonto della stirpe medicea, ma, esattamente come era avvenuto per la

[18] Ivi, pp. 168-169.
[19] Ivi, p. 178.
[20] Ivi, p. 179.
[21] Alla Cappella Feroni è dedicata un'ampia digressione nel paragrafo *Roma vista da Firenze*, contenuto nel capitolo successivo. La vicenda costruttiva viene trattata nella scheda relativa al sepolcro di Francesco Feroni, cat. n. XVIII.
[22] Acton 1974.
[23] Lankheit 1974.
[24] *Kunst des Barock in der Toskana* 1976.

mostra sugli ultimi Medici, tutta la statuaria dei primi sessant'anni del Seicento vi resta inesorabilmente esclusa.

Tale lacuna comincia ad essere colmata soltanto a partire dal 1986, quando, in occasione dell'epocale mostra allestita a Palazzo Strozzi sotto la supervisione di Mina Gregori e di Piero Bigongiari, un'intera sezione dell'esposizione viene consacrata alla scultura del periodo compreso tra l'ultimo decennio del Cinquecento e la metà del Seicento: alcuni dei maggiori artisti vi sono rappresentati, Giambologna, Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, Felice Palma, Giovan Francesco Susini, Antonio Novelli, Domenico Pieratti, Pietro e Ferdinando Tacca. Il catalogo pubblicato in quella occasione, articolato in ben tre volumi,[25] rimane ancora oggi un imprescindibile strumento scientifico per qualsiasi conoscitore, o estimatore, della peculiare scuola artistica fiorentina. Gli apparati critici della sezione dedicata alla scultura, a firma di Anthea Brook, Sandro Bellesi, Caterina Caneva, Alessandro Parronchi e Claudio Pizzorusso, contribuiscono a delineare un primo quadro d'insieme.

Alcuni anni dopo, nel 1989, Claudio Pizzorusso pubblica un fondamentale volume, in cui sono raccolti gli studi da lui dedicati ad alcune imprese scultoree secentesche che videro impegnati i maggiori interpreti della scena cittadina, come Giovan Francesco Susini, Domenico e Giovanni Battista Pieratti, Antonio Novelli, Felice Palma.[26]

Gli studi degli ultimi trent'anni hanno visto alternarsi numerosi contributi sui singoli complessi monumentali cittadini;[27] alcuni di essi trattano quelle chiese che custodiscono al loro interno rilevanti apparati scultorei secenteschi e settecenteschi, come ad esempio il volume di Ezio Chini edito nel 1984 sulla chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano,[28] la monografia pubblicata nel 1986 da Francesca Fiorelli Malesci su Santa Felicita,[29] il volume collettaneo edito nel 1993 in cui sono illustrati alcuni dei più celebri sepolcri della basilica francescana di Santa Croce,[30] o la più recente raccolta di saggi sugli interventi architettonici e decorativi che in epoca moderna hanno riconfigurato la basilica servita della Santissima Annunziata.[31]

Al ricco arredo statuario del Giardino di Boboli e alle raccolte scultoree conservate a Palazzo Pitti sono stati dedicati due importanti volumi nel 2003: quello su Boboli, curato dall'allora direttrice Litta Maria Medri, include due esaustivi contributi a firma della stessa Medri[32] e di

[25] *Il Seicento fiorentino* 1986.
[26] Pizzorusso 1989.
[27] I riferimenti bibliografici relativi a tutti quei complessi i cui arredi risultano utili ai fini di questa trattazione sono indicati nelle schede, nel Catalogo.
[28] Chini 1984.
[29] Fiorelli Malesci 1986.
[30] *Il Pantheon di Santa Croce* 1993.
[31] *La basilica della Santissima Annunziata* 2014.
[32] Medri 2003.

Claudio Pizzorusso,[33] in cui gli autori ripercorrono la genesi delle sculture tardo-cinquecentesche e secentesche che adornano il sito. Nell'ampio catalogo su Palazzo Pitti si segnalano il saggio di Sandro Bellesi[34] e le relative schede di Maria Cecilia Fabbri sull'arredo statuario della Grotta di Mosè,[35] una delle prime commissioni monumentali del granduca Ferdinando II de' Medici, alla quale attesero, a partire dal 1635, due tra gli scultori più quotati dell'epoca, Domenico Pieratti ed Antonio Novelli.

Nella vasta letteratura artistica dedicata a Firenze, quasi ciascuno complesso sacro ed ognuna delle sedi in cui risiedettero le istituzioni civiche ed i sovrani medicei e lorenesi può oramai annoverare almeno uno studio monografico recente, mentre, per il periodo che viene considerato in questa sede, gli studi di carattere generale e perfino le monografie sui singoli scultori non risultano poi così cospicui. Alla scarsità di contributi monografici ha supplito l'utile repertorio sulla scultura del Seicento e del Settecento edito nel 1993 a cura dell'antiquario fiorentino Giovanni Pratesi: l'opera, affidata alla consulenza scientifica di Silvia Blasio e di Sandro Bellesi, include non solo i maestri più noti, ma anche un numero considerevole di artisti che furono attivi in settori molto specializzati, come la medaglistica e la decorazione in stucco, e prevede, a fronte dell'accurata selezione dei profili biografici, un ampio corredo di immagini, relative alle opere più significative di ciascun artefice.[36]

Tra gli studi di carattere generale si segnalano i saggi di Sandro Bellesi[37] e di Mara Visonà[38] editi nel 2001 nella collana dedicata alla storia delle arti figurative in Toscana nel lungo periodo che dal Medioevo arriva al Novecento. Essi offrono uno sguardo d'insieme sull'evoluzione della statuaria fiorentina dai primi decenni del Seicento fino alla fine del secolo: il contributo di Bellesi individua due correnti in cui si distinse la scuola locale, dominata dagli epigoni del Giambologna come Pietro Tacca ed Antonio Susini da un lato, e gli scultori che erano stati allievi diretti di Giovanni Caccini, quali Gherardo Silvani, Agostino Ubaldini e Chiarissimo Fancelli, o ne avevano elaborato il lascito artistico, traghettando alcuni stilemi cacciniani fin dentro la metà del secolo, come Antonio Novelli e Domenico Pieratti.

Il saggio della Visonà ripercorre gli episodi salienti occorsi a partire dall'ottavo decennio del Seicento, l'edificazione ad opera di Ciro Ferri della cappella maggiore dedicata a Santa Maria Maddalena dei Pazzi nell'omonima chiesa carmelitana, la costruzione della coeva Cappella Corsini a Santa Maria del Carmine, e le imprese decorative più tarde che videro impegnati il

[33] Pizzorusso 2003.
[34] Bellesi 2003.
[35] M.C. Fabbri, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata* 2003, pp. 486-492, nn. 8-14.
[36] *Repertorio della scultura del Seicento e Settecento* 1993.
[37] Bellesi 2001.
[38] Visonà 2001b.

Foggini ed i suoi maggiori allievi e collaboratori, ossia l'erezione della Cappella Feroni alla Santissima Annunziata, e l'esecuzione tra il 1685 ed il 1700 del ciclo di statue e di rilievi per la chiesa dei Santi Michele e Gaetano, opere che vennero realizzate dal Foggini, da Giovanni Camillo Cateni, da Giuseppe Piamontini, e da Giovacchino Fortini, Agostino Cornacchini e Giovanni Baratta.

Appartiene alla stessa collana il saggio di Rita Balleri, risalente al 2006,[39] in cui l'autrice presenta gli indirizzi della scultura fiorentina dei primi trent'anni del Settecento attraverso la sintetica ricostruzione delle carriere degli artefici maggiori. Molti di questi artisti, Giovacchino Fortini, Giuseppe Piamontini, Girolamo Ticciati, Antonio Montauti, Agostino Cornacchini, erano stati allievi del Foggini, ed ebbero modo di cimentarsi non solo con la scultura monumentale in marmo, ma anche nella produzione di bronzetti, come attesta la loro partecipazione all'impresa più rilevante degli anni venti, quale la commissione da parte dell'Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa de' Medici, di una serie di dodici bronzetti di soggetto religioso che erano destinati agli appartamenti della principessa in Palazzo Pitti. Il contributo della Balleri apre uno scorcio anche sulla fondazione, avvenuta nel 1737, della Manifattura delle Porcellane di Doccia da parte del marchese Carlo Ginori. La fabbrica offrì agli artisti locali la possibilità di replicare le proprie opere attraverso la loro traduzione nel latteo materiale della porcellana, in quanto il Ginori si orientò fin dagli esordi verso gli indirizzi della coeva scuola cittadina, ed acquistò dagli eredi dei maggiori artisti, Vincenzo Foggini, Giovanni Battista Piamontini e Ferdinando Soldani Benzi, i calchi in cera o in gesso delle sculture dei padri.

Negli ultimi anni, gli studi sulla Manifattura di Doccia hanno conosciuto una discreta fioritura, che è culminata nella mostra tenutasi nel 2017 al Museo del Bargello, in occasione della quale sono stati riuniti alcuni straordinari pezzi delle collezioni storiche della Ginori.[40]

Veramente esiguo appare il numero di monografie che finora sono state dedicate ai singoli scultori, se si considera che perfino un artista dello spessore di Giovanni Battista Foggini non è ancora stato omaggiato di un organico *corpus*.[41] Ad eccezione dell'oramai datata tesi di dottorato sulla produzione scultorea di Giovanni Caccini, discussa nel 1971 a Monaco da Johann Karl Schmidt,[42] e del catalogo della mostra che è stata tributata a Pietro Tacca nella natia Carrara nel 2007,[43] nel quale viene delineata la prolifica carriera dell'erede del Giambologna, gli altri

[39] Balleri 2006.
[40] *La fabbrica della bellezza* 2017.
[41] L'unico studio monografico riguarda l'attività di architetto: Spinelli 2003. La grafica fogginiana è stata oggetto di indagine da parte di Lucia Monaci (1976; Eadem 1977) e più recentemente di Kira d'Alburquerque (2011; Eadem 2013; Eadem 2016). Manca ad oggi un organico catalogo delle sculture.
[42] Schmidt 1971.
[43] *Pietro Tacca* 2007.

contributi riguardano artisti tardo-barocchi, Carlo Marcellini e Giovacchino Fortini. L'attività di scultore ed architetto del Marcellini è stata ricostruita da Mara Visonà nel 1990;[44] nel 2008 la studiosa ha dato alle stampe una completa monografia sul Fortini, scritta insieme a Sandro Bellesi.[45] Mi sembra pertinente segnalare anche lo studio monografico di Francesco Freddolini sullo scultore carrarese Giovanni Baratta,[46] un artista che lavorò soltanto episodicamente a Firenze allo scadere del Seicento, ma lasciandovi opere notevoli, come il *San Tommaso* marmoreo ai Santi Michele e Gaetano e l'altorilievo con *Tobiolo e l'Angelo* in Santo Spirito.

Dalla concisa esposizione che ho fino a questo punto delineato, mi sembra si evinca come la scultura fiorentina di età barocca e tanti dei suoi protagonisti attendano ancora di essere attentamente riconsiderati. Nelle pagine di questo catalogo emergono molte tracce che meriterebbero di essere approfondite, come la questione attributiva relativa al considerevole numero di busti che risultano di ignota paternità, e che per motivi di tempo non mi è stato possibile sottoporre ad una indagine sistematica. In un futuro prossimo mi auguro di poter sciogliere almeno alcuni dei problemi attributivi che ad oggi permangono, e ai quali si potrebbe dare una risposta soltanto interpolando delle capillari ricerche nei fondi archivistici fiorentini con la minuziosa lettura stilistica delle opere.

[44] Visonà 1990b.
[45] Bellesi, Visonà 2008.
[46] Freddolini 2013.

I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato (1600-1743). Premesse per un catalogo.

I committenti e le imprese da loro promosse, indagate alla luce dei rapporti con la corte medicea.

Nel tardo Cinquecento, Vincenzio Borghini definì le sepolture "uno degli accidenti della nobiltà, come l'abitare ed il vestire…".[47] Con tale enunciato, l'erudito fiorentino trasponeva in termini trattatistici quel rinnovato interesse rivolto alla celebrazione delle proprie memorie funebri che, proprio a partire dagli ultimi venticinque anni del sedicesimo secolo, venne deputato, tanto ai luoghi di sepoltura che ai singoli monumenti, da parte dell'aristocrazia cittadina di antico e nuovo lignaggio, e dagli esponenti delle nuove classi di funzionari fiorentini e toscani.

Il fenomeno trova la sua magniloquente espressione negli spazi che furono edificati *ex novo* all'interno di organismi ecclesiali preesistenti, come le cappelle gentilizie: la dosiana Cappella Gaddi, che venne innalzata nel transetto sinistro di Santa Maria Novella tra il 1575-77,[48] costituì il modello più autorevole, in cui la disposizione degli elementi qualificanti viene definito secondo uno schema tripartito, con l'altare posizionato in corrispondenza della parete di fondo ed i monumenti funebri addossati al centro delle cortine laterali. Il "canone" dosiano fu rielaborato di volta in volta, attraverso citazioni più o meno pedisseque, da quegli artisti fiorentini delle generazioni successive, Giovanni Caccini, Gherardo e Pier Francesco Silvani, Matteo Nigetti, ai quali si deve la realizzazione dei sacelli funerari nel corso del Seicento. La maggior parte di essi furono innalzati nel complesso conventuale servita della Santissima Annunziata, che è il luogo in cui si concentra anche il numero più elevato di monumenti funerari dell'epoca. Le motivazioni che possono aver spinto i rispettivi committenti a prediligere la basilica servita come luogo di sepoltura vanno a mio avviso ricondotte non soltanto ad una affermazione del proprio *status*, ma a ragioni più profonde, cultuali e civiche. Fin dalla sua fondazione alla metà del Duecento, la Santissima Annunziata ha sempre rappresentato un polo cultuale di preminenza nel contesto cittadino: attorno ad essa, che costituisce al contempo il principale santuario mariano di Firenze e la casa madre dell'ordine dei Servi di Maria, si è raccolta ed identificata l'intera comunità fiorentina, tramite un processo secolare pressoché ininterrotto, i cui esiti culturali perdurano fino ai nostri giorni. Tra i più ferventi devoti ed i maggiori benefattori dell'Annunziata vanno annoverati gli esponenti di Casa Medici: secondo

[47] Borghini 1579 c., ed. 1974, p. 40.
[48] Sulla Cappella Gaddi si vedano da ultimo Morrogh 2011; Bertoncini Sabatini 2017, pp. 43-48.

una prassi risalente ai tempi di Piero il Gottoso, di colui che alla fine degli anni quaranta del Quattrocento aveva commissionato il tempietto posto a protezione della venerata immagine semiacheropita raffigurata sulla controfacciata, la famiglia detenne il patronato della Cappella della Vergine, la quale fu oggetto, durante tutto il Seicento, di continuative donazioni medicee di arredi preziosi.[49] I successori di Ferdinando I cercarono di riconfigurare in chiave dinastica l'oggetto del culto cittadino.[50] Di conseguenza, per tutti quei sudditi che erano particolarmente legati alla casa regnate l'innalzamento delle proprie tombe all'Annunziata avrebbe sancito la definitiva, ed imperitura, affermazione sociale, a cui si sarebbe sommata la protezione della venerata icona della Vergine. Se ci si sofferma sulle biografie dei committenti e dei destinatari dei sepolcri, appare evidente come la maggioranza di loro fosse costituita da alti funzionari di corte, come i marchesi Fabrizio Colloredo e Francesco Feroni (il primo fu insignito di importanti cariche durante il regno di Cosimo II e di Ferdinando II,[51] mentre il Feroni fu uno dei ministri di Cosimo III),[52] da esponenti di classi nobiliari di antica fazione filo-medicea, i cardinali di Casa Pucci,[53] e da personaggi di differente estrazione, ma che dovevano ai Medici la loro ascesa sociale, come gli ebrei convertiti Vitale e Alessandro de' Medici.[54] I destinatari dei monumenti funerari dell'Annunziata sono rappresentati inoltre da alcuni artisti, i pittori Andrea del Sarto e Giovanni Stradano,[55] il musicista Paolo Grazzi,[56] e da un consistente gruppo di giureconsulti, tra i quali figurano Antonio Peri,[57] Cosimo Farsetti,[58] Francesco Venturini,[59] Domenico Girolamo Venuti.[60]

La classe degli esperti di diritto è documentata in altri complessi conventuali cittadini: nel chiostro di Sant'Antonino, appartenente al convento domenicano di San Marco, troviamo la memoria epigrafica di Camillo Perini[61] ed il monumento di Giuseppe Averani.[62] Molto scarne sono le notizie sul Perini, al quale una fonte coeva attribuisce un ruolo determinante per la definizione dei criteri di ordinamento dell'Archivio Generale Urbano romano, l'istituzione che era stata fondata da Urbano VIII nel 1625 con lo scopo di raccogliere e conservare tutte le copie

[49] Liscia Bemporad 2014.
[50] Rossi 2001, p. 260.
[51] Per le notizie biografiche sul personaggio, così come per tutti quelli a seguire, rimando alla relativa scheda, cat. n. XV.
[52] Cat. n. XVIII.
[53] Cat. nn. IV-VI.
[54] Cat. nn. XIII-XIV.
[55] Cat. nn. II-III.
[56] Cat. n. XII.
[57] Cat. n. I.
[58] Cat. n. XVI.
[59] Cat. n. XVII.
[60] Cat. n. XXI.
[61] Cat. n. XXXI.
[62] Cat. n. XXXIV.

degli atti che venivano rogati dai notai romani.[63] Il noto giurista Giuseppe Averani insegnò all'Università di Pisa dal 1685 al 1738, e fu particolarmente stimato dal granduca Cosimo III de' Medici, che nel 1688 gli affidò l'incarico di precettore per gli studi giuridici del gran-principe Gian Gastone.[64] Un posto di rilievo tra i dottori in legge che gravitavano attorno alla corte lo ebbe anche Agostino Coltellini, il cui deposito venne eretto nella chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano.[65] Il Coltellini fu il fondatore di una nota accademia erudita cittadina, l'Accademia degli Apatisti, ed operò in qualità di avvocato per conto di due cardinali di Casa Medici, per Carlo e per il nipote Giovan Carlo.

In Santa Felicita si trova il sepolcro di Giacomo Conti, un personaggio che fu celebre tra i suoi contemporanei in qualità di esperto nel campo del diritto: egli ricoprì l'incarico di auditore al servizio degli ultimi granduchi Medici, di Cosimo III e di suo figlio Gian Gastone, che succedette al padre nel 1723. Al Conti si deve la stesura di un'opera in latino contenente una raccolta di sentenze e di disposizioni in materia di diritto canonico e civile, che venne stampata a Firenze con il titolo di *Decisiones Florentinae* in tre tomi tra il 1714 e il 1733.[66]

Sempre in Santa Felicita si trovano i depositi della cantante e pittrice Arcangela Paladini e del conte bolognese Silvio Albergati, due personaggi che furono legati alla corte, sebbene in epoche diverse: la Paladini fu una delle artiste predilette dalla granduchessa Maria Maddalena d'Austria,[67] mentre l'Albergati ricoprì l'incarico di furiere di Cosimo III.[68] Gravitarono intorno alla corte degli ultimi Medici anche il marchese Giovanni Battista Schinchinelli, il pittore Anton Domenico Gabbiani, l'archiatra Giuseppe del Papa e lo scultore Giuseppe Piamontini, che furono tutti sepolti in San Felice in Piazza.[69]

Nobili cortigiani, giuristi, ed un numero più esiguo di artisti. Queste sono le classi di appartenenza che ricorrono tra i destinatari laici. I monumenti funerari degli esponenti del clero si concentrano di sovente nei sacelli, o nei siti, dove le famiglie di origine esercitavano il patronato, come accade per gli ecclesiastici di Casa Bonsi,[70] i cui depositi si trovano nel transetto dei Santi Michele e Gaetano; i sepolcri dei cardinali Luigi Capponi,[71] Pietro e Neri Corsini[72] ed Alamanno Salviati[73] furono innalzati all'interno delle rispettive cappelle di famiglia. Nella chiesa

[63] Brogiotto 1629, p. 17.
[64] Cat. n. XXXIV.
[65] Cat. n. XLIV.
[66] Cat. n. XLI.
[67] Cat. n. XXXVII.
[68] Cat. n. XL.
[69] Cat. nn. L-LIII.
[70] Cat. nn. XLII-XLIII.
[71] Cat. n. LVI.
[72] Cat. nn. LVII-LVIII.
[73] Cat. n. XXXVI.

di Santa Maria in Campo, la presenza di un numero elevato di tombe dei vescovi di Fiesole[74] è dovuta all'appartenenza dell'edificio, fin dai tempi remoti, alla diocesi fiesolana.

Nel panorama cittadino, la basilica francescana di Santa Croce venne deputata ad ospitare i depositi di personalità che si erano distinte nel campo delle discipline filologiche e scientifiche, come la tomba dell'erudito Filippo Buonarroti, uno degli antesignani dei moderni studi etruscologici,[75] ed il cenotafio del celebre botanico Pietro Antonio Micheli, la cui costruzione fu avviata nel 1737 grazie all'iniziativa di alcuni soci colombari.[76] In quello stesso anno, gli affiliati della neo-istituita Società Colombaria contribuirono in maniera determinante alla risoluzione dell'annosa vicenda relativa alla sepoltura di Galileo Galilei all'interno di Santa Croce.[77]

Nella totalità dei depositi, il numero di monumenti che furono destinati ai personaggi femminili appare veramente esiguo: soltanto sette donne vennero omaggiate di altrettante sepolture, e tra di esse il novero di effigi scolpite contempla tre esemplari, i busti di Arcangela Paladini,[78] di Anna Ubaldeschi[79] e di Vittoria della Rovere.[80] I sepolcri di Caterina Pandolfini[81] e della principessa Maria Maddalena de' Medici[82] sono privi del ritratto, mentre la tomba di Ginevra Popoleschi presenta l'effigie pittorica.[83] Il busto fittile che orna il sepolcro della venerabile Eleonora Ramirez di Montalvo alla Quiete fu collocato in un momento molto successivo rispetto all'erezione del deposito.[84]

Entro la metà del Seicento. L'ineludibile legame con la tradizione.

Il quattrocentesco Oratorio di San Sebastiano, situato sul lato destro del Chiostrino dei Voti alla Santissima Annunziata, e di patronato della famiglia Pucci, fu sottoposto ad un intervento di ammodernamento che venne avviato alla fine del Cinquecento dall'abate Alessandro Pucci e fu portato a termine entro il 1608 dal fratello minore Roberto. Costoro affidarono allo scultore ed

[74] Cat. nn. XLVII-XLIX.
[75] Cat. n. XXVI.
[76] Cat. n. XXVII.
[77] Cat. n. XXIX. Sulle origini della Società Colombaria, la cui fondazione avvenne nel 1735, e sulla sua importanza nel contesto culturale dell'epoca, si veda il recente saggio di Spagnesi 2018.
[78] Cat. n. XXXVII.
[79] Cat. n. LXIX.
[80] Cat. n. LXV.
[81] Cat. n. VIII.
[82] Cat. n. XXX.
[83] Cat. n. XLVI.
[84] Cat. n. LXIV.

architetto Giovanni Caccini[85] la conduzione dei lavori, che interessarono la sola area presbiteriale, e lasciarono sostanzialmente inalterato l'assetto michelozziano delle rimanenti campate. In uno dei contratti che furono stipulati tra il Caccini ed il marchese Roberto Pucci viene espressamente citata la Cappella Gaddi: dal modello dosiano Caccini riprese non solo l'ordine architettonico, ma ricalcò la configurazione spaziale delle sepolture all'interno del presbiterio:[86] i due cenotafi affrontati dei cardinali Lorenzo e Antonio Pucci sono collocati al centro delle pareti laterali, mentre il terzo sepolcro, quello appartenente al cardinale Antonio, è posizionato dietro l'altare della testata di fondo, secondo un allestimento che rievoca quello della cappella di Santa Maria Novella, dove i sarcofagi affrontati degli zii del fondatore, i cardinali Niccolò e Taddeo Gaddi, sono esibiti sulle pareti laterali, mentre un terzo sarcofago, collocato dietro l'altare, commemora la moglie del Gaddi, Emilia Ridolfi, e i loro due figli prematuramente scomparsi. L'intervento del Caccini nell'Oratorio di San Sebastiano si pone dunque in continuità con l'opera dosiana, e al contempo rilegge in chiave meno austera il plasticismo ombroso, di derivazione michelangiolesca, che permea la composizione del maestro. I cenotafi dei cardinali di Casa Pucci sono concepiti alla stregua di preziosi oggetti bidimensionali incastonati in un altrettanto sontuoso rivestimento parietale. L'esecuzione dei busti-ritratto che sormontano i sarcofagi spetta a Gherardo Silvani:[87] nel primo decennio del Seicento, egli fu uno dei più stretti collaboratori di Caccini, insieme al quale, all'interno della basilica dell'Annunziata, realizzò i sepolcri di Antonio Peri e di Caterina Pandolfini,[88] che sono addossati ai pilastri dell'arco di accesso alla tribuna albertiana. I due monumenti furono innalzati tra il 1601 e il 1609, e sono caratterizzati da una complessa struttura a registri sovrapposti, che prevede i sarcofagi dei defunti sormontati da due monumentali edicole, realizzate in marmi policromi ed adornate dalle statue dei Santi Pietro e Paolo; la presenza, alla base delle edicole, di due sedili marmorei rievoca una tipologia funeraria estranea al contesto fiorentino, ma diffusa in ambito napoletano, dove è riscontrabile almeno dagli anni settanta del Quattrocento.[89]

L'influsso stilistico esercitato dal Caccini sugli scultori fiorentini della generazione successiva si riverberò anche nel campo della scultura funeraria, tramite l'operato di artisti come Gherardo

[85] La bibliografia più recente sul Caccini contempla i contributi di Caneva 1986a; Keutner 1989; Cresti 1990, pp. 32-41; Natali 1991; L. Conigliello, S. Vasetti, in Il chiostro camaldolese 1998, pp. 65-74; De Koomen 2001; Martin 2002; Petrucci 2006; Loffredo 2012; F. Caglioti, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 308-309, n. 71; Montanari 2015; Spinelli 2016.

[86] Per le notizie documentarie, e gli aspetti più propriamente tecnici, rimando alle schede relative, cat. nn. IV-VII.

[87] Ad eccezione delle biografie di Sandro Bellesi (1986), e di Silvia Blasio (1993, I, p. 59), in cui gli autori ne ricostruiscono l'esiguo catalogo scultoreo, i contributi più recenti sul Silvani riguardano esclusivamente la sua attività di architetto: Bevilacqua 2007; Morolli 2007; Salomone 2010; Sottili 2013; Bevilacqua 2015, pp. 33-66, 134-147, 186-188; Ceccanti 2016; Bertoncini Sabatini 2017, pp. 48-54; Spinelli 2018.

[88] Cat. nn. I, VIII.

[89] Caglioti, Hyerace 2009, pp. 364-367. Confronti puntuali tra le due tombe fiorentine ed alcuni sepolcri napoletani sono illustrati in questo mio saggio, nel paragrafo finale.

Silvani ed Agostino Ubaldini, che erano stati allievi e diretti collaboratori di Giovanni. Gli esordi del Silvani si collocano proprio nell'ambito della scultura: egli svolse l'apprendistato con Valerio Cioli e Giovanni Bandini, e, dopo aver militato nella bottega di Bernardo Buontalenti,[90] esordì come scultore nel cantiere dell'altare maggiore di Santo Spirito, l'impresa che venne avviata nel 1599 sotto la direzione del Caccini.[91] Prima di abbandonare la scultura per dedicarsi esclusivamente al mestiere di architetto, Silvani diede prova di un notevole talento attraverso la realizzazione di una serie di monumenti funebri, che furono compiuti tra il 1601 e il 1625: i depositi dei fratelli Filippo (1601)[92] e Bartolomeo Corsini (1613)[93] furono traslati nel 1810 dal sito originario, la chiesa del monastero suburbano di Santa Caterina a San Gaggio, alla cappella di famiglia intitolata a San Jacopo, e situata nel secondo chiostro del convento di Santo Spirito. I due monumenti conservano un ricco corredo scultoreo, il cui assetto, sebbene sia stato parzialmente alterato in seguito al rimontaggio ottocentesco, coniuga la meticolosa caratterizzazione dei busti-ritratto, di derivazione cacciniana, con elementi decorativi e formali che rielaborano motivi cinquecenteschi di matrice buontalentiana, ma anche michelangiolesca e giambolognesca.

A Gherardo si deve il progetto della Cappella Usimbardi di Santa Trinita, che venne costruita tra il 1610 ed il 1616/17 per il senatore Lorenzo Usimbardi, uno dei membri della famiglia originaria di Colle Val d'Elsa i cui esponenti erano divenuti degli alti funzionari durante il regno di Ferdinando I, ed avevano consolidato il loro potere alla corte di Cosimo II. L'Usimbardi fece erigere due monumenti funebri per commemorare i suoi due fratelli, i vescovi Pietro ed Usimbardo, i quali aveva guidato rispettivamente le diocesi di Arezzo e di Colle Val d'Elsa.[94] I sepolcri furono messi al centro delle pareti laterali del sacello, uno di fronte all'altro, secondo la disposizione che ricalca il modello della Cappella Gaddi: elevati sopra alti zoccoli, i due sarcofagi di marmo di Portoro sono sormontati dai busti marmorei dei vescovi, la cui esecuzione spetta allo scultore massese Felice Palma.[95] Silvani adottò una tipologia di deposito che rievoca modelli tardo-cinquecenteschi, di diretta ascendenza michelangiolesca quali i due speculari sarcofagi dei cardinali Niccolò e Taddeo Gaddi, ma riuscì anche ad introdurre degli elementi innovativi sul piano esecutivo, come le virtuosistiche volute, sinuosamente accartocciate, che denotano uno scarto stilistico rispetto agli austeri precedenti. Dal punto di vista formale, il

[90] Sini 1645, ed. 1959, pp. 76-78.
[91] Acidini Luchinat 1996.
[92] Cat. n. LIV.
[93] Cat. n. LV.
[94] Cat. nn. LX-LXI.
[95] Dopo l'iniziale apertura critica da parte di Alessandro Parronchi (1972; Idem 1986), l'operato di Felice Palma è stato oggetto degli studi di Pizzorusso 1989, pp. 55-62; Migliaccio, Paliaga 1990; Bartalini 1991; Caglioti 2012.

montaggio del busto tra le due volute del sarcofago sembra mutuato da un altro illustre modello, quello del monumento funebre di Michelangelo nella navata destra di Santa Croce.[96]

Tra il 1622 ed il 1625 Silvani fu incaricato dal marchese Piero Guicciardini di completare la ristrutturazione della cappella di famiglia, situata nella tribuna di Santa Felicita.[97] Gherardo collocò la tomba, costituita da un sarcofago di marmo di Portoro privo di effigi, nella parete di fondo, in modo che essa risultasse celata dietro l'altare maggiore. Una simile collocazione era stata prevista da Giovanni Antonio Dosio per il sepolcro della moglie di Niccolò Gaddi, Emilia Ridolfi, e dei loro figli Sinibaldo e Lucrezia. Anche dal punto di vista stilistico ed esecutivo, le tombe Gaddi e Guicciardini presentano delle similitudini: il sarcofago di Emilia Ridolfi Gaddi è scolpito in uno spessore contenuto, ed inoltre presenta nella parte superiore la valva di conchiglia tra le due volute. Il disegno delle volute risulta maggiormente stilizzato nell'esemplare dosiano, ma può aver costituito un significativo precedente per il deposito Guicciardini.

Il legame con la tradizione tardo-cinquecentesca pervade come una vena sotterranea la produzione degli scultori Agostino Ubaldini[98] e Antonio Novelli,[99] ai quali spetta la realizzazione del deposito della cantante e pittrice Arcangela Paladini (1622-23), che è collocato nel portico antistante alla chiesa di Santa Felicita.[100] La struttura del monumento, con il deposito posto sopra il plinto marmoreo ed il busto della defunta posizionato al centro, tra le volute del sarcofago, sembra desunta dai sepolcri dei vescovi Usimbardi che circa un decennio prima Gherardo Silvani aveva approntato per il senatore Lorenzo Usimbardi nella cappella di Santa Trinita; l'influenza del Silvani appare tangibile anche nella scelta di raffigurare Arcangela in abiti contemporanei, alla stessa maniera dei busti che Gherardo scolpì per i monumenti funebri di Bartolomeo e Filippo Corsini. La presenza delle due personificazioni delle Arti, la Pittura e la Musica, che siedono sulle anse del sarcofago appare invece inedita rispetto a qualsiasi altro sepolcro fiorentino coevo, soprattutto perché le due figure non sono scolpite a tutto tondo, ma sono realizzate a bassorilievo in singole lastre di marmo bianco, ed inserite nella decorazione parietale entro un'incorniciatura marmorea. Ritengo che le due figure costituiscano una citazione, semplificata nella scelta di sostituire le sculture a tutto tondo con i rilievi, delle tre statue raffiguranti le Arti del Disegno che furono realizzate da Battista Lorenzi, Valerio Cioli e Giovanni Bandini tra il 1568 e il 1575 per il monumento funebre vasariano di Michelangelo in

[96] Cecchi 1993.
[97] Cat. n. XXXVIII.
[98] La breve vicenda umana e professionale dell'Ubaldini, conclusasi nel 1623 quando lo scultore era appena quarantenne, è stata ricostruita da Pizzorusso 1989, pp. 63-71; Idem 1991a; Idem 2003, pp. 212-216.
[99] Per una complessiva valutazione dell'opera di Antonio Novelli si vedano: Caneva 1986b; Eadem 1993; Zikos 2013; C. Pizzorusso, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 204-205, n. 28; F. Caglioti, C. Pizzorusso, ivi, pp. 310-311, n. 72.
[100] Cat. n. XXXVII.

Santa Croce.[101] L'inserimento delle figure allegoriche al fine di celebrare le doti artistiche di Arcangela acquista una maggiore leggibilità alla luce dell'illustre precedente. Dal punto di vista strutturale e tipologico, il sepolcro Paladini sembra infatti derivare dal monumento funebre di Michelangelo, e costituire una versione aggiornata di questo modello grazie agli apporti contemporanei desunti dai cenotafi Pucci del Caccini, ai quali rimanda il disegno del sarcofago di Arcangela, e dai sepolcri Usimbardi e Corsini del Silvani, ai quali ho precedentemente fatto riferimento.

Uno delle personalità egemoni nell'ambito dell'architettura fu Matteo Nigetti:[102] alla sua intensa attività progettuale vanno ricondotti i monumenti funebri che furono innalzati, tra gli anni trenta e cinquanta, in due dei più importanti complessi conventuali cittadini, quello teatino dei Santi Michele e Gaetano ed il sopra citato convento servita della Santissima Annunziata. A partire dal 1630, nel transetto della chiesa dei Santi Michele e Gaetano furono eretti i due speculari depositi dedicati agli ecclesiastici di Casa Bonsi, i cinque vescovi che si susseguirono alla guida della sede episcopale di Béziers ed il cardinale Giovanni Bonsi.[103] I due sepolcri furono realizzati dal maestro scalpellino Antonio Ginestrelli su disegno del Nigetti. Nel 1634, durante la fase conclusiva della messa in opera dei depositi, intervenne anche Gherardo Silvani, che fin dal 1630 era subentrato al Nigetti nel ruolo di architetto della fabbrica teatina.[104] Sul piano stilistico, i sarcofagi presentano la componente che si riscontra in maniera preponderante nelle opere del Nigetti, ossia l'impiego dei materiali preziosi, quali i marmi policromi, che, di sovente, suppliscono alla mancanza di figure scolpite. Il confronto con i depositi che vennero realizzati dal Silvani alcuni decenni prima è alquanto esemplificativo delle divergenze stilistiche e concettuali che separano le opere funerarie di Gherardo dai monumenti Bonsi: ancora debitori nei confronti degli esempi cacciniani, i sepolcri Usimbardi, Corsini e Guicciardini sono caratterizzati da monolitici sarcofagi di marmo di Portoro e da importanti apparati scultorei.

L'attività tarda del Nigetti si estrinsecò all'interno della basilica della Santissima Annunziata, dove fin dal 1610 egli aveva prestato gratuitamente servizio in qualità di architetto.[105] A partire dalla seconda metà degli anni trenta e per tutti gli anni quaranta, Matteo attese alla costruzione della Sagrestia detta della Nunziata, che fu edificata per custodire i paramenti sacri della Cappella della Vergine Annunziata da due ricchi benefattori, gli ebrei convertiti Alessandro ed

[101] Sulla genesi e sulla realizzazione del monumento funebre di Michelangelo, il contributo più approfondito rimane il saggio di Cecchi 1993.
[102] Sul Nigetti: Berti 1950; Idem 1951-52; *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981; Cresti 1990, pp. 41-76; Rinaldi 1992; Idem 2002; Idem 2010a; Idem 2013; Montanari 2016.
[103] Cat. nn. XLII-XLIII.
[104] Chini 1984, p. 53.
[105] Cresti 1990, p. 299, nota 25.

Antonio de' Medici;[106] e dal 1643 fino alla morte, avvenuta nel 1648, fu impegnato al servizio del marchese Fabrizio Colloredo per la ristrutturazione del secondo sacello della navata destra, che il nobile friulano aveva acquistato nel 1643.[107] Nell'ambito di queste commissioni, Nigetti progettò i cenotafi di Alessandro e di Vitale de' Medici, ed il sontuoso monumento funebre del Colloredo. L'esigua documentazione relativa ai cenotafi non consente di accertare il nome dell'artefice che realizzò le edicole ed i busti-ritratto che le ornano, ma la loro esecuzione sembra riconducibile ad uno dei più stretti collaboratori del Nigetti, lo scultore Francesco d'Orazio Mochi.[108] Al Mochi è ascrivibile, per via documentaria, l'esecuzione del rivestimento lapideo e dell'ornamentazione plastica della parete di fondo e delle pareti laterali, comprensive dei due depositi affrontati con i relativi grandiosi stemmi marmorei, della Cappella Colloredo.[109] Il Nigetti vi elabora delle soluzioni compositive che si pongono in continuità con la tradizione: l'altare addossato alla parete di fondo e provvisto di un'edicola terminate con il timpano spezzato, ed i due sepolcri affrontati e disposti nel settore centrale delle pareti laterali, erano già stati impiegati da Gherardo Silvani nella Cappella Usimbardi in Santa Trinita, e compaiono anche nella coeva Cappella Grazzi, situata all'interno della stessa basilica servita. La tipologia del monumento funebre Colloredo si discosta invece dai ben più tradizionali precedenti, che prevedono il sarcofago sormontato dal busto del defunto o dal *memento mori* del teschio: questi elementi vengono sostituiti dall'arme, che a sua volta carica la parte apicale del sepolcro di una pregnanza plastica e monumentale fino ad allora inusitata, e che non trova un termine di confronto in nessun altro monumento funebre fiorentino dell'epoca.

Un impianto tradizionalista contraddistingue anche la Cappella Grazzi: essa fu ristrutturata tra il 1643 ed il 1644 dai fratelli Giovanni Francesco e Paolo Grazzi, ai quali i padri serviti avevano concesso il patronato dell'antica cappella ubicata nel braccio sinistro del falso transetto.[110] I sarcofagi dei Grazzi, identici per dimensione e fattura, sono posizionati al centro del registro inferiore delle pareti laterali. La letteratura periegetica tramanda il nome dell'architetto di origine cortonese Bernardino Radi quale responsabile della ristrutturazione del sacello, ma ritengo che i tempi strettissimi intercorsi tra la morte di quest'ultimo, avvenuta a Roma il 29 maggio 1643,[111] e la presa di possesso della cappella da parte dei Grazzi, nell'aprile dello stesso anno, rendano

[106] Cat. nn. XIII-XIV.
[107] Cat. n. XV.
[108] Su Francesco Mochi, esponente della famiglia di scultori tra i quali vanno annoverati il padre Orazio ed il fratello minore Stefano, si vedano: A. Giusti, in *La Cappella dei Principi* 1979, pp. 264, 289; Pizzorusso 1986; C. Przyborowski, in *Splendori di pietre dure* 1988, p. 134, n. 25; A. Giusti, in *Ferdinando I* 2009, pp. 166-167, n. 41; R. Gennaioli, ivi, pp. 168-169, n. 43; C. Pizzorusso, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 200-201, n. 26.
[109] La documentazione viene esposta in forma discorsiva nella scheda n. XV.
[110] Cat. nn. XI-XII.
[111] I contributi più recenti sul Radi includono: Campitelli 2004; Rinaldi 2010b, pp. 91-99; Cricchio 2012; Sottili 2013; Bevilacqua 2015, pp. 54-66, 185-186.

alquanto improbabile la partecipazione del Radi all'impresa servita. Dal punto di vista prettamente stilistico e compositivo, l'architettura del sacello, che è interamente rivestito di marmi policromi accostati mediante specchiature geometriche, mi sembra si qualifichi come tipicamente nigettiana.

Gli esempi che si sono fin qui addotti delineano un quadro d'insieme in cui emergono in maniera ricorrente alcune personalità artistiche, le quali, il più delle volte, contemplano le due specializzazioni di scultore ed architetto. Gli artisti che si erano formati nell'orbita di Giovanni Caccini contribuirono alla scultura di destinazione funebre mantenendo come elemento qualificante dei depositi il busto-ritratto, e reinterpretando secondo innumerevoli e personali declinazioni non soltanto l'effigie scolpita, ma anche gli elementi formali ed ornamentali di ascendenza michelangiolesca, dosiana o buontalentiana. A partire dalla seconda metà degli anni venti, in seguito alla scomparsa prematura di alcuni artisti di rilievo (lo stesso Caccini era scomparso nel 1613, Agostino Ubaldini morì nel 1623), e dopo l'abbandono del mestiere di scultore da parte di un artefice ricettivo e poliedrico quale Gherardo Silvani, le tombe sprovviste del ritratto cominciano a soppiantare gradualmente la precedente categoria, e fino alla metà del secolo la produzione di sepolcri realizzati con materiali lapidei tanto preziosi da supplire alla mancanza di effigi o di notevoli apparati scultorei raggiunge quantitativamente il numero più considerevole. Durante il quarto ed il quinto decennio, l'influente astro del Nigetti condiziona anche l'arte sepolcrale. Il trattamento metamorfico e quasi spregiudicato delle superfici lapidee e marmoree, l'inserimento di elementi decorativi che sembrano desunti dal repertorio buontalentiano, ricongiungono idealmente l'estetica nigettiana al grande passato artistico cittadino. Il legame con la tradizione costituisce, a mio avviso, il filo rosso che riconduce, sotto una comune egida, le frammentarie esperienze degli artisti finora menzionati. La sfortuna critica che è stata riservata alla statuaria fiorentina della prima metà del Seicento può essere in parte ascritta alla condizione di emuli in cui quei maestri appaiono relegati. Allo scadere degli anni trenta, il meritorio tentativo compiuto dal granduca Ferdinando II al fine di includere Firenze nel panorama aggiornato delle corti italiane si concretizzò con l'affido a Pietro da Cortona della decorazione degli appartamenti al piano nobile di Palazzo Pitti,[112] e determinò una reazione di sconcerto da parte dei pittori locali, come attestano le parole che secondo Filippo Baldinucci Matteo Rosselli pronunciò rivolto al collega Francesco Curradi al momento dello scoprimento delle Sale dei Pianeti.[113] L'arrivo del Berrettini nella città granducale avrebbe segnato il nuovo

[112] Su questo fondamentale evento, si veda il saggio di Mina Gregori (2006), con ampia bibliografia precedente.
[113] Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 174.

corso della pittura fiorentina, mentre le sorti della statuaria sarebbero state rivoluzionate durante il regno del figlio e successore di Ferdinando, Cosimo III de' Medici.

Roma vista da Firenze. Le Cappelle Corsini (1675-83) e Feroni (1691-93).

A partire dai pionieristici studi di Klaus Lankheit[114] la critica ha esaustivamente messo in evidenza come il rinnovamento delle vicende artistiche del Granducato sia riconducibile alla lungimirante politica artistica di Cosimo III. L'istituzione dell'Accademia Medicea, alla quale si è accennato nel capitolo precedente, riflette la visione universalistica del sovrano nel campo delle arti figurative.[115] Il ruolo avuto da Cosimo quale mecenate si estrinsecò con una programmatica profusione di risorse proprio nell'ambito della scultura: nelle imprese che vennero da lui attuate, e in quelle che furono commissionate dagli aristocratici a lui vicini, le opere scultoree divennero il veicolo per riconfigurare in chiave attuale e moderna l'immagine della città granducale.[116]

L'evento con il quale viene introdotto a Firenze lo stile che convenzionalmente si identifica con il Barocco romano consistette nella scopertura, nel 1683, della Cappella Corsini di Santa Maria del Carmine.[117] I lavori per la costruzione del sacello furono avviati nel maggio del 1675, quando i marchesi Bartolomeo di Filippo e Neri d'Andrea Corsini sottoscrissero un contratto con l'architetto Pier Francesco Silvani.[118] La destinazione sepolcrale della cappella era stata prevista fin dalle disposizioni testamentarie del prozio dei committenti, il senatore Bartolomeo di Bernardo,[119] il quale aveva stanziato una considerevole somma di denaro con cui i discendenti avrebbe dovuto sopperire sia alle spese necessarie alla canonizzazione del beato Andrea Corsini, sia all'erezione del sacello dove avrebbe dovuto essere collocato il deposito del santo. La lunga genesi progettuale della cappella, per la quale Bartolomeo di Bernardo aveva inizialmente commissionato una serie di disegni ad Alessandro Pieroni, Sigismondo Coccapani e Ludovico Cigoli, ebbe seguito soltanto a partire dal 1635, quando i discendenti del senatore acquistarono dai Serragli il sito preposto alla costruzione del vano, situato nel braccio sinistro del transetto della chiesa del Carmine. Nel 1638 Ottavio Corsini, un esponente della famiglia molto in vista

[114] Lankheit 1957; Idem 1962.
[115] Sull'Accademia Medicea, i contributi fondamentali restano quelli di Mara Visonà 1973-74; e di Eadem 2001a.
[116] Si vedano a riguardo le considerazioni della stessa studiosa: Eadem 1990a, pp. 237-240.
[117] Cat. nn. LVII-LIX.
[118] Figlio ed allievo di Gherardo, esercitò la professione di architetto fino agli anni ottanta del Seicento: si confrontino Coffey 1976; Martellacci 1990-91; Orefice 1990-91; Cresti 1995, pp. 52-54; Rinaldi 2010b, pp. 89-115.
[119] Le notizie su Bartolomeo sono raccolte nella scheda relativa al suo deposito, cat. n. LV.

presso la Curia papale, già nunzio apostolico a Parigi ed in seguito arcivescovo di Tarso,[120] si fece carico del progetto esecutivo della fabbrica e coinvolse nell'impresa il proprio cognato, il marchese Filippo Niccolini. La corrispondenza tra i due, che è stata rinvenuta da Riccardo Spinelli nell'archivio privato degli eredi Niccolini, ha portato alla luce una serie di progetti rimasti inattuati, ma che videro coinvolti alcuni dei maggiori artisti allora operanti a Roma: l'arcivescovo Corsini desiderava che la cappella di famiglia avesse una *facies* interamente "romana", e nel 1638 fece stilare un ambizioso progetto ad Andrea Sacchi. Il progetto prevedeva la partecipazione dello stesso Sacchi, del Guercino e di Guido Reni per la realizzazione delle pale d'altare, del pittore Giacinto Gimignani per l'affrescatura del sacello, e degli scultori Francesco Mochi e François Duquesnoy per gli arredi scultorei. Alla morte di Ottavio, avvenuta nel 1642, l'impresa cui egli tanto teneva fu accantonata dai familiari, ma alcuni anni dopo, nel 1649, il nipote Andrea Corsini richiese a Pietro da Cortona la redazione di un nuovo progetto. Esso rimase ancora una volta sulla carta[121] e soltanto nella seconda metà degli anni settanta i lavori della cappella furono avviati. Gli eredi Corsini definirono con Pier Francesco Silvani la messa a punto dell'architettura del vano, in cui vennero previste tre sepolture, quella di Sant'Andrea, che sarebbe stata collocata alla parete di testa, e i due sarcofagi dei cardinali Pietro e Neri Corsini, che sarebbero stati innalzati al centro delle cortine laterali. Pier Francesco, memore degli insegnamenti del padre Gherardo, realizzò un impianto in cui è contemplata una disposizione spaziale piuttosto canonica, con l'altare ad isola collocato di fronte alla parete di fondo e le sepolture affrontate al centro delle pareti laterali. Il progetto appare ossequioso nei confronti della tradizione, e perfino il montaggio delle lastre marmoree recanti i rilievi narrativi al di sopra dei sarcofagi trova un diretto antecedente nei monumenti funerari della Cappella Gaddi. Per l'ornamentazione del sacello, i committenti scartarono le consuete tele dipinte e decisero di dotare le pareti di tre tavole marmoree scolpite a rilievo, la cui esecuzione fu affidata nel 1677 a Giovanni Battista Foggini. Egli era rientrato a Firenze da appena un anno, dopo il triennio di studio svolto a Roma. I monumentali rilievi costituiscono le opere di esordio del giovane scultore sulla scena cittadina, ed introducono a Firenze il tema romano della pala d'altare concepita sotto forma di rilievo marmoreo. Le pale scultoree avevano avuto una larga diffusione nella Roma secentesca, dove il genere si era affermato a cominciare dai rilievi narrativi della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore, ma il principale interprete della tavola a rilievo su scala monumentale fu Alessandro Algardi:[122] la celeberrima pala vaticana

[120] Passerini 1858, pp. 142-144.
[121] Le vicende relative ai due progetti rimasti inattuati vengono ripercorse da Spinelli 2011a; Idem 2013.
[122] Montagu 1985, I, pp. 135-156.

raffigurante l'*Incontro di Leone Magno ed Attila*, che venne realizzata tra il 1646 ed il 1653,[123] può essere considerata il maggior lascito artistico del maestro bolognese; sulle molteplici potenzialità espressive del rilievo narrativo si esercitarono in particolare quegli scultori che erano stati allievi di Algardi, Domenico Guidi ed Ercole Ferrata, i quali presero parte alla decorazione scultorea degli altari di Sant'Agnese in Agone, l'impresa che fu avviata dai Pamphili a partire dal 1654. Le pale marmoree di Sant'Agnese costituiscono il più importante complesso di tavole a rilievo romane; esse vennero scolpite nell'arco di più di vent'anni dal Guidi, dal Ferrata, da Antonio Raggi e da Giovanni Francesco de' Rossi.[124] All'interno del cantiere pamphiliano, Ferrata rivestì un ruolo sostanzialmente direttivo, come conferma il fatto che egli ricevette la commissione dell'unica scultura a tutto tondo prevista per l'arredo della fabbrica,[125] costituita dalla lirica figura della Sant'Agnese sulla pira ardente. Nel capitolo precedente, ho accennato all'importanza che ebbe la scelta da parte di Cosimo III di affidare a Ferrata l'incarico di maestro di scultura all'Accademia Medicea: l'eredità artistica algardiana venne trasmessa da colui che ne era stato il depositario,[126] e determinò quello che sarebbe stato il nuovo corso della scultura fiorentina.

I tre rilievi della Cappella Corsini sono caratterizzati da un eccezionale dinamismo, che contribuisce a sovvertire il rapporto di preminenza tra il contenitore architettonico e la decorazione scultorea in favore di quest'ultima. Le due tavole collocate alle pareti laterali raffigurano altrettanti episodi miracolosi legati a Sant'Andrea: nel rilievo di sinistra è rappresentata l'apparizione della Madonna durante una delle celebrazioni eucaristiche effettuate dal carmelitano, mentre in quello di destra viene evocata l'intercessione di Andrea a sostegno delle truppe fiorentine durante la battaglia di Anghiari nel 1440. Le due affollate composizioni sono realizzate con una lavorazione della superficie marmorea che va dallo stiacciato al tutto tondo; come ha rilevato Jennifer Montagu,[127] in entrambi i rilievi i movimenti delle figure sono proiettati nella direzione dell'altare, al fine di guidare lo sguardo dello spettatore verso il deposito ed il soprastante rilievo con l'*Apoteosi di Sant'Andrea*.

L'uso dei materiali preziosi contraddistingue le sepolture: i sarcofagi dei cardinali Pietro e Neri Corsini sono intagliati in marmo rosso di Francia, e l'ancor più sontuoso deposito di Sant'Andrea è ricoperto di tessere di preziosissimo lapislazzulo. L'impiego di una pietra tanto pregiata appare

[123] Ivi, II, pp. 358-360, n. 61.
[124] Pierguidi 2017, pp. 171-212.
[125] Ivi, pp. 181-184.
[126] Ad oggi manca uno studio monografico sul Ferrata. Tra i contributi più recenti si segnalano: J. Montagu, in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 67-78; D'Agostino 2007; Bacchi, Pierguidi 2008; Butzek 2009; Coiro 2010; Curzietti 2011; Pierguidi 2018; Manganaro 2018.
[127] J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 54.

inconsueto per il contesto fiorentino dell'epoca, soprattutto se abbinato ad una tomba; restando nell'ambito delle ipotesi, mi chiedo se in una scelta tanto peculiare possa aver pesato il ricordo, forse addotto da parte del Foggini, di alcune imprese di emanazione o ascendenza del Bernini maturo nelle quali abbonda il rivestimento in lapislazzulo, come la decorazione lapidea della Cappella Chigi nel Duomo di Siena[128] e l'altare della Cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro.[129]

Gli opulenti apparati scultorei e decorativi caratterizzano anche l'esiguo spazio della Cappella Feroni alla Santissima Annunziata, tanto da aver indotto Francesco Saverio Baldinucci a definire il sacello "ripieno talmente di statue d'ogni grandezza, che pare anzi una stanza di scultore che una sacra cappella".[130] L'erezione di un sacello che fosse destinato ad accogliere la propria sepoltura fu promossa dal settantanovenne Francesco Feroni nel 1691, come conclusiva legittimazione dell'irresistibile ascesa sociale che lo aveva portato ai vertici dell'amministrazione granducale. La ristrutturazione del sacello, che venne scoperto il 21 marzo 1693 con la nuova intitolazione a San Giuseppe, fu compiuta sotto la supervisione di Giovanni Battista Foggini, il quale diresse l'operato di una decina di allievi e collaboratori.[131]

L'impianto della Cappella Feroni non si discosta troppo dalla disposizione spaziale delle Cappelle Grazzi e Colloredo, che erano state realizzate circa cinquant'anni prima: l'altare è addossato alla parete di fondo e le pareti laterali conservano un'intelaiatura tripartita, con i due sepolcri collocati specularmente al loro centro. L'elemento di dirompente novità, rispetto alle opere nigettiane all'interno della stessa basilica servita e alle cappelle gentilizie fiorentine coeve, consiste nell'allestimento degli apparati decorativi e plastici, che costituisce una *summa* stilistica delle esperienze maturate fin allora dal Foggini. Nella messa in opera degli elementi architettonici, Giovanni Battista concepì una soluzione che deriva dalle opere berniniane della basilica di San Pietro in Vaticano: l'altare della Cappella Feroni riproduce su scala ridotta, e con l'ausilio degli stessi espedienti che erano stati precedentemente utilizzati da Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli,[132] l'immagine che Gian Lorenzo Bernini aveva creato nella crociera vaticana, dove la Cattedra petrina viene percepita attraverso la cornice del Baldacchino. La composizione delle pareti laterali della Cappella Feroni, che prevede la presenza dei due monumenti funebri affrontati, la accumuna ad altri sacelli fiorentini che furono ristrutturati nel corso del Seicento, ad esempio le Cappelle Pucci,

[128] Per la quale si veda Angelini 2009.
[129] Si vedano da ultimo Di Sante, Guido 2016, con i riferimenti alla lavorazione del lapislazzulo e alle maestranze che vi attesero.
[130] Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 381.
[131] Cat. n. XVIII.
[132] Montanari 2012, n. 50.

Grazzi e Colloredo, ubicate all'interno dello stesso convento servita, o la Cappella Usimbardi di Santa Trinita; tuttavia, a differenza di quanto era avvenuto nei casi precedenti, i due depositi simmetrici della Feroni furono ideati per un unico destinatario. Le sculture allegoriche a figura intera che siedono sopra i sarcofagi derivano, ancora a queste date, dalle tombe michelangiolesche della Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

Il deposito vero e proprio del Feroni può essere considerato il sarcofago dalla parte del Vangelo, che è sormontato da un medaglione bronzeo recante il busto-ritratto del defunto: l'effigie a rilievo, particolarmente curata nella resa della lunga capigliatura ricciuta e della veste senatoriale, fu fusa da Massimiliano Soldani Benzi, il quale offrì una trasposizione su scala monumentale della medaglia di sua mano che è attualmente conservata al Museo del Bargello e che raffigura, sul diritto, il busto del Feroni, e sul rovescio una nave con la vela spiegata.[133] Dopo Francesco Feroni, soltanto un altro nobile fiorentino, il poeta Vincenzo da Filicaia, fece apporre sul proprio deposito un'effigie di bronzo dorato,[134] che venne realizzata intorno al 1707/08 da Giuseppe Piamontini,[135] uno degli scultori che si erano formati nell'Accademia Medicea a Roma.

Il primo Settecento, e oltre. Foggini e gli epigoni.

Nei primi due decenni del Settecento, Foggini continuò a detenere un ruolo egemonico nel campo delle arti. Egli era notoriamente impedito nel fisico ed abbandonò progressivamente la scultura monumentale, delegando ai numerosi allievi e collaboratori le commissioni di maggior impegno. I sepolcri di Donato dell'Antella[136] e dei gentiluomini di Casa Albizzi[137] costituiscono le ultime opere di destinazione funebre da lui progettate ed eseguite, almeno per quanto riguarda l'autografia delle figure.[138]

A partire dalla fine del Seicento, e fino alla fine degli anni trenta del secolo successivo, tre scultori risultano maggiormente coinvolti nella realizzazione di tombe monumentali: Giuseppe Piamontini, Giovacchino Fortini, e Girolamo Ticciati. Piamontini e Ticciati furono allievi del Foggini, mentre il più giovane Fortini svolse l'apprendistato con Carlo Marcellini, per passare in

[133] K. Lankheit, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 140-141, n. 94.
[134] Cat. n. XXV.
[135] Su Giuseppe Piamontini, si vedano: Montagu 1974; Eadem 1976; Bellesi 1991; De Luca Savelli 1996; Bellesi 2000; Zikos 2005; Bellesi 2008; Zikos 2011; Afra 2014.
[136] Cat. n. XIX.
[137] Cat. nn. LXXVI-LXXVII.
[138] Faccio qui riferimento ad osservazioni di carattere stilistico, in quanto le tombe in questione andrebbero meglio indagate dal punto di vista documentario.

seguito nell'orbita dello stesso Piamontini. Costui si era affermato come scultore proprio nel cantiere della Cappella Feroni, dove aveva eseguito le figure del *Pensiero* e della *Fortuna* che ornano il deposito della parete destra. Le due allegorie coniugano un ideale classico e monumentale di bellezza con un calibrato naturalismo, delle caratteristiche che si riscontrano anche nelle statue sacre marmoree che Piamontini licenziò tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, quali il *San Marco* e il *San Giuda Taddeo* dei Santi Michele e Gaetano,[139] il *San Francesco di Paola* della Cappella Guadagni alla Santissima Annunziata,[140] ed il *San Bernardo di Chiaravalle* del Chiostro Grande di San Frediano in Cestello.[141] I due ritratti di destinazione funebre che sono ascrivibili a Giuseppe per via documentaria, il sopra citato medaglione bronzeo di Vincenzo da Filicaia[142] ed il più tardo busto marmoreo di Giuseppe del Papa (1734),[143] restituiscono le sembianze degli effigiati tramite un modellato sobrio, epurato da virtuosismi. L'attività del Piamontini si estrinsecò anche nella produzione di bronzetti, per i quali fu particolarmente apprezzato dalla corte medicea,[144] e nella realizzazione di una serie di busti muliebri marmorei, dei quali si conservano tre esemplari a Palazzo Pitti, che furono commissionati nel 1689 dal gran-principe Ferdinando de' Medici.[145] Essi rivelano un altissimo magistero esecutivo e propongono un ideale di bellezza femminile esemplato su quello classico, ma al contempo rivisitato secondo canoni espressivi che preludono alla sensibilità settecentesca.

La carriera di Giovacchino Fortini fu scandita dalle importanti commissioni per la corte dell'Elettrice Palatina e del suo consorte, per l'ordine dei Servi di Maria, e per il marchese Fabio Feroni, figlio di Francesco.[146] I due monumenti funebri fiorentini che Giovacchino realizzò tra il 1714 ed il 1725, quello dell'archiatra Giovanni Neri e quello del conte Ludovico Fantoni,[147] offrono delle originali interpretazioni del tema dell'edicola provvista del busto-ritratto del defunto. L'effigie del Neri è inquadrata entro un prospetto in marmi policromi che termina con un coronamento cuspidato di forma inusuale, mentre il timpano invertito di foggia neo-buontalentiana che adorna il deposito del Fantoni sembra costituire una citazione da un'opera architettonica che fu realizzata da Carlo Marcellini entro il 1708, ossia il portale dell'Ospedale di San Giovanni di Dio.[148]

[139] Chini 1984, pp. 217-219.
[140] Spinelli 2014b, pp. 119-130.
[141] Bellesi 1991, pp. 28-29.
[142] Cat. n. XXV.
[143] Cat. n. LII.
[144] Montagu 1976.
[145] Bellesi 2008, pp. 20-23.
[146] Per l'attività del Fortini si rimanda allo studio monografico di Bellesi, Visonà 2008.
[147] Cat. nn. LXI-LXII.
[148] Visonà 1990b, p. 106.

L'artista che si distinse, per quantità e varietà, nel campo della statuaria di destinazione funebre fu Girolamo Ticciati. Le sei tombe monumentali da lui realizzate, autonomamente o in concorso con altri artefici, esplorano altrettante soluzioni, dal sarcofago di Anton Domenico Gabbiani sormontato dal medaglione,[149] alla targa epigrafica di Pietro Antonio Micheli adornata dal busto a tutto tondo,[150] all'edicola di Giuseppe Averani,[151] fino alle molteplici varianti del monumento con figure statuarie che si riscontrano nei depositi di Alessandro e Galileo Galilei[152] e di Giacomo Conti.[153] L'ampiezza del repertorio figurativo ed espressivo del Ticciati riflette in fondo il multiforme talento dell'uomo, che affiancò alla professione di artista le attività di poeta, accademico e storiografo.[154]

Tipologia dei monumenti funebri.

Nel febbraio del 1690 Vincenzo Viviani, il devoto allievo di Galileo, inviava una lettera a Giovanni Battista Foggini, in cui rammentava allo scultore ed architetto il progetto per la tomba monumentale che egli intendeva far erigere alla memoria del suo venerato maestro all'interno della basilica di Santa Croce.[155] Nel tentativo di individuare un modello da indicare all'artista, Viviani esprimeva un giudizio sui sepolcri che aveva avuto modo di osservare nelle chiese cittadine: "Al signor Foggini […]. Ricordi il pensare tal volta a quel deposito, de' quali in queste chiese se ne vedono tanti, e sì vari, ad arbitrio di chi ha speso o di chi ha disegnati, ch'io non ci vedo regola che ci leghi a contenersi più in un modo che in un altro".[156]

Le parole del Viviani sono esplicative dell'articolata rassegna di monumenti funerari che alla fine del Seicento si mostrava a chiunque varcasse la soglia degli edifici sacri fiorentini. Alla data del 1690, erano effettivamente stati messi in opera i tipi che si trovano con una maggiore ricorrenza nell'arco del secolo. Al gruppo quantitativamente più consistente appartengono tutti quei depositi che contemplano il busto-ritratto del defunto collocato entro un'edicola marmorea o lapidea: il cenotafio di Andrea del Sarto del 1606,[157] le tombe risalenti agli anni quaranta quali

[149] Cat. n. LI.
[150] Cat. n. XXVII.
[151] Cat. n. XXXIV.
[152] Cat. nn. XXVIII-XXIX.
[153] Cat. n. XLI.
[154] La bibliografia più recente sul Ticciati contempla i seguenti contributi: Roani Villani 1984; Giannotti 1995; Eadem 2016; Roani 2017.
[155] La lettera viene parzialmente trascritta da Büttner1976, p. 109.
[156] *Ibidem*.
[157] Cat. n. II.

il deposito del vescovo Lorenzo della Robbia[158] ed i cenotafi nigettiani di Alessandro e Vitale de' Medici,[159] i sepolcri tardo-secenteschi dell'auditore Valentino Farinola[160] e dei giureconsulti Cosimo Farsetti e Francesco Venturini,[161] e della nobildonna Anna Ubaldeschi,[162] fino ai sepolcri settecenteschi di Vincenzo da Filicaia,[163] di Giovanni Neri,[164] di Ferdinando Marzi Medici,[165] di Luigi Maria Strozzi[166] e di Giuseppe Averani.[167] In questa categoria rientrano anche il primo monumento funebre di Galileo Galilei,[168] risalente al 1674, il quale presenta le peculiarità del busto in gesso e dell'edicola dipinta, ed il cenotafio della granduchessa Vittoria della Rovere,[169] che venne realizzato nel 1698.

Una variante semplificata della categoria sopra descritta è costituita dalle tombe che presentano il busto-ritratto entro delle nicchie di forma ovale, come i depositi di Filippo Corsini,[170] di Giovanni Stradano[171] e di Lorenzo Palmieri,[172] ed il cenotafio del cardinale Luigi Capponi.[173] Tutte queste tombe furono realizzate tra l'inizio ed il settimo decennio del Seicento, mentre il sepolcro di Apollonio Bassetti,[174] databile al 1699, presenta una nicchia tonda. Tra le tombe settecentesche di questo filone vanno annoverate quella di Antonio Roberto degli Ubaldini,[175] di Giuseppe del Papa,[176] e dello scultore Giuseppe Piamontini.[177]

Il tema dell'edicola viene declinato su scala monumentale ed è associato alle statue sacre nei sepolcri di Antonio Peri e di Caterina Pandolfini.[178] La sobria struttura delle tombe dei fiamminghi Adamo Moermans[179] e Adam von Schlibitz[180] contempla la sola targa epigrafica posta entro un'edicola, e un uso parco degli ornati. Gli orpelli decorativi sono limitati agli stemmi per quelle tombe che prevedono la targa epigrafica entro la cornice, e che sono

[158] Cat. n. XLVII.
[159] Cat. nn. XIII-XIV.
[160] Cat. n. XXXII.
[161] Cat. nn. XVI-XVII.
[162] Cat. n. LXIX.
[163] Cat. n. XXV.
[164] Cat. n. LXXI.
[165] Cat. n. XX.
[166] Cat. n. XLIX.
[167] Cat. n. XXXIV.
[168] Cat. n. XXIV.
[169] Cat. n. LXV.
[170] Cat. n. LIV.
[171] Cat. n. III.
[172] Cat. n. IX.
[173] Cat. n. LVI.
[174] Cat. n. LXX.
[175] Cat. n. XXXIII.
[176] Cat. n. LII.
[177] Cat. n. LIII.
[178] Cat. nn. I, VIII.
[179] Cat. n. X.
[180] Cat. n. LXVII.

individuabili nelle memorie epigrafiche dei cavalieri gerosolimitani Francesco Buonarroti[181] e Bernardo Vecchietti,[182] del giureconsulto Camillo Perini,[183] e del canonico Antonio Peroni.[184]

La categoria che prevede il sarcofago sormontato dal busto-ritratto è particolarmente diffusa nel primo quarto del Seicento: essa viene impiegata dal Caccini e dai suoi allievi per i cenotafi dei cardinali Pucci,[185] dal Silvani per i depositi del senatore Bartolomeo Corsini[186] e dei vescovi Usimbardi,[187] ed infine da Agostino Ubaldini e Antonio Novelli per il sepolcro di Arcangela Paladini.[188] Nel 1704 il tema viene impiegato dall'anonimo scultore al quale si deve l'esecuzione del deposito di Anton Francesco Colzi.[189] Tra il 1725 ed il 1726, Giovacchino Fortini e Girolamo Ticciati ne forniscono una interpretazione aggiornata per i sepolcri di Ludovico Fantoni[190] e di Anton Domenico Gabbiani.[191] Il deposito di Eleonora Ramirez di Montalvo può essere ascritto a questa categoria con alcune riserve, in quanto l'allestimento originario non prevedeva il busto fittile della nobildonna, che venne collocato al di sopra del sarcofago presumibilmente tra il 1886 ed il 1914.[192]

Le tombe con il solo sarcofago, prive di ritratti, sono quantitativamente le più diffuse durante tutta la prima metà del Seicento: l'esemplare più antico è costituito dal deposito del cavaliere gerosolimitano Angelo Martellini, risalente al 1610,[193] al quale seguono i sepolcri della famiglia Guicciardini (1625),[194] degli ecclesiastici di Casa Bonsi (1630-34),[195] della principessa Maria Maddalena de' Medici (1633),[196] dei fratelli Grazzi (1643-44),[197] e del marchese Colloredo (1652).[198] Alla seconda metà del secolo risalgono i depositi dei cardinali Corsini,[199] e le due

[181] Cat. n. XXII.
[182] Cat. n. LXVIII.
[183] Cat. n. XXXI.
[184] Cat. n. XXXV.
[185] Cat. nn. IV-VI.
[186] Cat. n. LV.
[187] Cat. nn. LX-LXI.
[188] Cat. n. XXXVII.
[189] Cat. n. LXIII.
[190] Cat. n. LXXII.
[191] Cat. n. LI.
[192] Cat. n. LXIV.
[193] Cat. n. LXVI.
[194] Cat. n. XXXVIII.
[195] Cat. nn. XLII-XLIII.
[196] Cat. n. XXX.
[197] Cat. nn. XI-XII.
[198] Cat. n. XV.
[199] Cat. nn. LVII-LVIII.

tombe coeve di Giovanni Battista Schinchinelli[200] e di Silvio Albergati.[201] Il sarcofago del cardinale Alamanno Salviati, risalente al 1733,[202] chiude la serie.

Le tombe adornate da figure statuarie vengono erette a partire dal 1692, ad opera del Foggini e degli allievi. La sepoltura che inaugura questo genere è il doppio deposito del marchese Feroni,[203] al quale seguono il monumento fogginiano di Donato dell'Antella (1702)[204] e le due tombe coeve dell'architetto Alessandro Galilei[205] e dell'auditore Giacomo Conti,[206] che furono realizzate da Girolamo Ticciati tra il 1737 ed il 1739. Appartiene a questa categoria anche il secondo monumento di Galileo Galilei (1737), che vide impegnati, oltre allo stesso Ticciati, i due figli di Giovanni Battista Foggini, l'architetto Giulio e lo scultore Vincenzo.[207]

Un esiguo numero di tombe è dotato di ritratti dipinti anziché scolpiti, come nel caso dei sepolcri di Ginevra Popoleschi (1638) e del figlio Lorenzo della Robbia (1645),[208] per i quali il pittore Valore Casini eseguì le effigi su rame. I depositi più tardi di Agostino Coltellini e dei fratelli Lorenzini[209] erano originariamente corredati dai ritratti pittorici, ma attualmente tali dipinti risultano dispersi. Un triste destino è toccato anche al deposito di Alessandro Barbadori,[210] l'unica tomba secentesca fiorentina che sia dotata di un ritratto musivo, opera del mosaicista romano Marcello Provenzale. Il deposito, che era stato innalzato presso uno degli altari di Santa Felicita, venne rimosso nel 1736, e da allora ha subito vari spostamenti all'interno della chiesa. L'ultimo avvistamento da parte della scrivente risale al novembre 2016, quando l'opera si trovava smurata ed appoggiata ad un pilastro, nel transetto sinistro di Santa Felicita.

Nel corso del Seicento si assiste ad un fenomeno che interessa le tombe che furono riallestite con elementi di spoglio: a questa categoria appartiene il deposito dei Giani Mazzuoli,[211] che venne ricomposto nel 1622 nella controfacciata di San Giovannino dei Cavalieri. Il sarcofago tardo-trecentesco dei Del Palagio, che si trova nella cappella di famiglia alla Santissima Annunziata, venne dotato di un'edicola lapidea nel 1627, quando il sacello fu sottoposto ad un radicale intervento di restauro promosso da Camillo del Palagio.[212] Il sepolcro quattrocentesco di Jacopo Guidetti, nella cappella di famiglia in Santa Felicita, fu abbellito da un'edicola in stucco

[200] Cat. n. L.
[201] Cat. n. XL.
[202] Cat. n. XXXVI.
[203] Cat. n. XVIII.
[204] Cat. n. XIX.
[205] Cat. n. XXVIII.
[206] Cat. n. XLI.
[207] Cat. n. XXIX.
[208] Cat. nn. XLVI-XLVII.
[209] Cat. nn. XLIV-XLV.
[210] Cat. n. XXXIX.
[211] Cat. n. LXXIII.
[212] Cat. n. LXXIV.

nel 1695, in concomitanza con i lavori di ammodernamento del sacello.[213] I discendenti delle rispettive famiglie dimostrarono una precoce sensibilità nel preservare dalla distruzione i sepolcri degli antenati. Peculiare fu invece la scelta di Luca degli Albizzi: egli commissionò a Giovanni Battista Foggini l'esecuzione delle tombe dei prozii Luca e Girolamo, per le quali venne reimpiegato il deposito ghibertiano dell'avo Maso di Luca; il sarcofago quattrocentesco, segato longitudinalmente, divenne lo zoccolo delle due moderne sepolture "alla bernina".[214] Il deposito tardo-cinquecentesco di Francesco Niccolini,[215] che si trova nell'omonima cappella di Santa Croce, non viene considerato in questa categoria, in quanto l'assetto del sarcofago non subì manomissioni quando, nel 1664, vi fu apposta una targa epigrafica in memoria del titolare.

Relazioni tra i sepolcri fiorentini e quelli di altri centri artistici della Penisola

Le categorie tipologiche sopra enunciate contribuiscono a definire un quadro complesso, in cui apparentemente non sembrano emergere delle correnti che siano vincolate ad aspetti o presupposti compositivi e stilistici di carattere unitario. Nello svolgimento dei centoquarant'anni che sono oggetto di questa indagine, l'arte funeraria fiorentina sembra apparentemente impermiabile anche alle tematiche che si erano invece diffuse e sviluppate nelle più aggiornate capitali artistiche italiane. Ho accennato all'importanza che ebbe, tra gli anni settanta e ottanta del Seicento, la rifondazione della scuola fiorentina da parte di Cosimo III de' Medici, e di come l'opera del caposcuola Giovanni Battista Foggini esercitò la sua influenza su almeno due generazioni di artisti. Prima che l'istituzione dell'Accademia Medicea ed il rientro in patria degli artefici che vi si erano formati scalfissero il pregiudiziale isolamento fiorentino, è possibile individuare alcuni episodi pregressi, che dimostrano degli scambi intercorsi con Roma e Napoli.

Una duplice componente, romana e napoletana, permea la struttura delle tombe Peri e Pandolfini, che furono innalzate tra il 1601 e il 1609 nella tribuna della Santissima Annunziata.[216] Caccini introdusse l'impiego dei marmi policromi di ascendenza romana, e dei sedili funerari della tradizione napoletana, degli elementi che derivavano tanto dalla sua formazione nella bottega del Dosio, quanto dal soggiorno che egli svolse a Napoli nell'ultimo lustro del Cinquecento. Durante la documentata ma breve permanenza nella capitale del Regno, Giovanni scolpì la *Vita Contemplativa* per la chiesa della Certosa di San Martino, ed attese alla

[213] Cat. n. LXXV.
[214] Cat. nn. LXXVI-LXXVII.
[215] Cat. n. XXIII.
[216] Cat. nn. I, VIII.

realizzazione della colossale statua della regina Clemenza d'Austria, che era destinata al triplice cenotafio che è tuttora collocato nella controfacciata della Cattedrale di Napoli.[217] Tra il 1599 ed il 1600 soggiornò a Napoli anche il committente del più antico dei sepolcri dell'Annunziata, il giureconsulto fiorentino Antonio Peri: egli era uno degli uomini di fiducia del nunzio apostolico e vescovo di Troia Jacopo Aldobrandini, e nelle veci del prelato presenziò alle sedute del processo per eresia che vide come imputato Tommaso Campanella.[218] Nel 1600 Peri ebbe la premura di far ricollocare la memoria epigrafica che adornava il monumento funebre del suo avo Pandolfo Pandolfini, morto a Napoli nel 1465, nel luogo da esso originariamente occupato all'interno della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova.[219] L'atto munifico del Peri è ancora oggi rammentato da un'epigrafe che è collocata in corrispondenza del timpano di uno degli altari minori della chiesa francescana osservante;[220] presumibilmente il giureconsulto fiorentino, o Caccini stesso, o magari entrambi, dovevano aver varcato la soglia di un'altra chiesa napoletana, Santa Caterina a Formiello, nella cui tribuna si trovano i sepolcri tardo-cinquecenteschi della famiglia Spinelli.[221] La struttura e l'ubicazione dei depositi di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli ricordano quelle delle tombe Peri e Pandolfini: i sarcofagi dei due nobili napoletani sono sovrastati da due monumentali edicole provviste di nicchie, al cui interno sono posizionate le effigi marmoree a figura intera dei due uomini, opera dello scultore lombardo Silla Longhi.[222] Le tombe occupano lo spazio del presbiterio e sono affiancate lateralmente da due sedili funerari, al di sotto dei quali si trovano i sarcofagi di Dorotea ed Isabella Spinelli. Nella tribuna della Santissima Annunziata, Caccini dispose i sarcofagi del Peri e di sua madre Caterina Pandolfini al di sotto di sedili marmorei, che trovano un termine di confronto soltanto in esemplari napoletani come quelli sopra citati. Purtroppo non rimane alcun contratto relativo alle sepolture fiorentine che possa chiarire se una soluzione tanto peculiare, e completamente estranea alla cultura locale, fosse stata effettivamente proposta dal committente. Va comunque rilevato che Caccini si spinse a rielaborare dei motivi che avevano attecchito molto lontano da Firenze, mentre tutti gli artisti che gli succedettero non guardarono oltre Roma.

Le soluzioni che furono adottate da Gherardo Silvani intorno al 1613 per la Cappella Usimbardi di Santa Trinita[223] rivelano alcune analogie con la configurazione spaziale della contemporanea

[217] Loffredo 2012, pp. 89-90.
[218] Cat. n. I.
[219] Gamurrini 1668-1685, V, 1685, p. 116.
[220] Comunicazione orale di Viviana Costagliola (settembre 2018).
[221] Le vicende relative alle tombe Spinelli sono ripercorse da Stefano de Mieri (2013).
[222] Ivi, pp. 168-170.
[223] Cat. nn. LX-LXI.

Cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle a Roma:[224] nel sacello romano, la disposizione parietale e la tipologia delle sepolture, costituite da sarcofagi monolitici di marmo di Portoro che si elevano sopra plinti rettangolari, rievocano la struttura ed il montaggio dei depositi fiorentini. In entrambe le cappelle, i monumenti funerari si configurano come una rilettura, filtrata attraverso la lente dosiana per quanto riguarda il sacello fiorentino, delle sepolture michelangiolesche della Sagrestia Nuova.[225]

In quegli stessi anni, Silvani realizzò il monumento del senatore Bartolomeo Corsini, alle cui estremità sono inseriti due obelischi di forma piramidale. Poiché il deposito fu traslato nel 1810 dal sito originario alla Cappella di San Jacopo in Santo Spirito, il suo assetto è stato parzialmente alterato durante la fase del rimontaggio di inizio Ottocento,[226] ma, ad un'indagine autoptica, la coppia di piramidi appare congruente all'allestimento secentesco. La presenza delle piramidi è rilevante, in quanto esse risultano molto rare nei contesti funerari fiorentini. Stando alla documentazione superstite, non è possibile verificare se Gherardo compì effettivamente un viaggio a Roma, come viene tramandato dalla biografia baldinucciana a lui dedicata,[227] ma l'elemento simbolico della piramide, legato al concetto di eternità, si configura come un tema iconografico di "importazione": esso era stato introdotto in ambito romano da Raffaello nella Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo.[228] Il tema della piramide fu utilizzato alla metà del Cinquecento da Francesco Ferrucci per la tomba di Francesco Vegio nel Camposanto di Pisa, e due decenni dopo venne impiegato da Giovanni Bandini e Valerio Cioli per il sepolcro di Bartolomeo Medici, che è ubicato nel medesimo luogo, ma Silvani risulta l'unico artista fiorentino ad essersene fatto interprete nel corso del Seicento.

Tra la fine degli anni quaranta e la seconda metà degli anni sessanta furono realizzati due depositi che possono essere ascritti ad un ambito di filiazione romana: il più antico dei due, il sepolcro di Alessandro Barbadori, fu innalzato nel 1649 presso uno degli altari del transetto di Santa Felicita, dal quale venne rimosso nel 1736-39.[229] Il deposito, che si trova oggi smurato e ricoverato all'interno dell'edificio, presenta il ritratto musivo del Barbadori: egli era imparentato con la famiglia Barberini, e fu proprio il cardinale Francesco Barberini a commissionare l'effigie

[224] Sulla Cappella Strozzi, si vedano Grilli 2003, pp. 142-150; Schütze 2007, pp. 321-324.
[225] Sulla Sagrestia Nuova si veda in particolare Ackerman 1968, pp. 25-31, 147-155.
[226] Cat. n. LV.
[227] Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 348-349.
[228] Come viene rilevato da Wittkower 1972, pp. 388, 399, nota 27. Per quanto riguarda la cospicua bibliografia relativa alla Cappella Chigi, segnalo alcuni contributi rilevanti: Bentivoglio 1984; Strunck 2007; Frommel 2009.
[229] Cat. n. XXXIX.

del prozio al mosaicista Marcello Provenzale.[230] Il ritratto venne spedito da Roma, ed è l'unico esemplare musivo che si riscontra in una tomba secentesca fiorentina.[231] Due effigi realizzate a mosaico furono impiegate per le tombe dei Vescovi Martelli nell'omonima cappella ai Santi Michele e Gaetano, ma dal momento che esse furono poste in opera intorno al 1750,[232] non rientrano in questa trattazione.

Il cenotafio del cardinale Luigi Capponi venne innalzato nella cappella di famiglia in Santo Spirito entro il 1667, l'anno della morte del committente, il marchese Scipione Capponi.[233] Egli fece corredare il cenotafio con un busto-ritratto dello zio in marmo bianco statuario; l'effigie, di cui si ignora l'autore, raffigura il cardinale con indosso la mozzetta e presenta la parte inferiore dipinta ad olio, di un colore rosso vermiglio. A mia conoscenza, la presenza di tale dipintura, che replica il colore della veste cardinalizia, non trova riscontri in nessun altro busto fiorentino coevo, e credo che l'unica spiegazione plausibile vada ricercata nella volontà, da parte del committente e dell'ignoto scultore, di imitare quei busti-ritratto che vedevano utilizzato il preziosissimo porfido nella resa delle mozzette cardinalizie. Esemplari di questo genere sono diffusi a Roma: il busto che adorna il monumento funebre del cardinale Francesco Mantica in Santa Maria del Popolo, realizzato nel 1614 e tradizionalmente attribuito ad Ambrogio Buonvicino,[234] o quello del cardinale Girolamo Vidoni in Santa Maria della Vittoria, eseguito da Pompeo Ferrucci nel 1632,[235] prevedono entrambi l'utilizzo del marmo bianco per le teste e del porfido per le mozzette. Gli interrogativi che il busto fiorentino pone sono molteplici, ma ritengo ci sia una relazione imprescindibile con gli antecedenti romani; come mi suggerisce infine Francesco Caglioti, non si può escludere che l'effigie che attualmente orna il cenotafio sia stata collocata in un momento successivo, in sostituzione dell'originale che presentava la parte inferiore realizzata in porfido.

Secondo Rudolph Wittkower, il tipo di tomba che mostra la figura del defunto rivolta verso l'altare costituisce la categoria più comune e rappresentativa del Barocco romano,[236] e ad essa va ascritto l'unico esemplare fiorentino di questo genere, il cenotafio di Vittoria della Rovere, che

[230] L'artista originario di Cento fu attivo principalmente a Roma, dove operò dall'inizio del Seicento fino al 1639, anno della sua morte. Al Provenzale è stata dedicata una recente monografia da parte di Camilla Fiore, 2010. La studiosa non include nella sua dissertazione il ritratto fiorentino di Santa Felicita.
[231] Un *excursus* storico sulla tecnica del mosaico, dall'antichità all'Ottocento, incentrato in particolare sulla diffusione che ebbe a Roma in epoca moderna, viene ripercorso dalla Fiore 2010, pp. 15-27. Sullo Studio Vaticano del mosaico, fondato nel 1727, si veda anche Pinelli 2010, pp. 124-132.
[232] Chini 1984, p. 132.
[233] Cat. n. LVI.
[234] Ferrari, Papaldo 1999, p. 322.
[235] Ivi, p. 352.
[236] Wittkower 1972, pp. 267-269.

venne innalzato nel 1698 nella chiesa del Conservatorio della Quiete.[237] Giovanni Battista Foggini, al quale si deve il progetto del deposito, l'esecuzione del busto-ritratto della Granduchessa madre e dei due puttini nel coronamento, raffigurò Vittoria con le mani giunte in preghiera, ed appoggiate sopra un cuscino. La posizione dell'effigiata rievoca l'atteggiamento per il quale Leo Bruhns ha coniato la definizione di "perpetua orazione":[238] tale iconografia risulta diffusa non soltanto a Roma, ma anche a Napoli, e venne declinata dagli scultori che operarono in queste capitali secondo due versioni, quella che prevede la figura intera genuflessa e quella dell'orante raffigurato all'altezza del busto, appoggiato ad un palchetto o all'inginocchiatoio, e rivolto nella direzione dell'altare. Foggini adottò quest'ultima tipologia, offrendo la sua personale interpretazione del tema che era stato messo a punto a Roma principalmente ad opera di Giuliano Finelli: prima del 1634, con il monumento funebre del cardinale Giulio Antonio Santori in San Giovanni in Laterano,[239] lo scultore aveva elaborato una soluzione con la quale si sarebbero confrontati tutti i protagonisti della scena romana, da Alessandro Algardi, il quale scolpì tra il 1637 e il 1638 la mezza figura orante di Giovanni Garzia Mellini per l'omonima cappella di Santa Maria del Popolo[240] ed il busto di Giovanni Savenier per Santa Maria dell'Anima,[241] fino alle versioni del defunto in preghiera che vennero realizzate oltre la seconda metà del secolo da Gian Lorenzo Bernini, del quale si ricorda il commovente busto-ritratto di Gabriele Fonseca in San Lorenzo in Lucina (1668-1672),[242] e da Domenico Guidi, autore del tardo sepolcro del cardinale Giovanni Battista de Luca nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani (1689-93).[243]

La versione fogginiana del tema del defunto rivolto in devoto rapimento verso l'altare rimase isolata al solo episodio della Quiete, e non ebbe seguito nemmeno tra gli allievi diretti di Giovanni Battista; probabilmente ciò fu dovuto ad un motivo di fruizione, in quanto la chiesa della Santissima Trinità era destinata quasi esclusivamente alla comunità laicale femminile che viveva nell'annesso conservatorio. Foggini e Massimiliano Soldani furono i primi ad affrontare un altro tema della statuaria funebre romana, quello del busto a rilievo del defunto posto entro un medaglione, un espediente che Gian Lorenzo Bernini aveva sperimentato ed introdotto in un contesto funerario all'inizio degli anni quaranta con il monumento di Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso, in cui il medaglione con l'effigie del titolare viene sorretto dalla

[237] Cat. n. LXV.
[238] Bruhns 1940. Il saggio dello studioso tedesco rimane ad oggi l'analisi più puntuale su questo tema iconografico.
[239] Dombrowski 1997, pp. 335-336, n. A.43.
[240] Montagu 1985, II, pp. 437-438, n. 166.
[241] Ivi, p. 444, n. 176.
[242] Montanari 2004, pp. 184-188, n. 30.
[243] Giometti 2010, pp. 262-265, n. 46.S.

personificazione della Morte, raffigurata sotto forma di scheletro alato.[244] Le tombe fiorentine che furono realizzate a partire dall'ultimo decennio del Seicento mostrano una rassegna assai articolata di busti di tale fattura: l'esemplare che inaugura la serie è costituito dal medaglione bronzeo del marchese Francesco Feroni (1692),[245] la cui realizzazione da parte di Massimiliano Soldani Benzi mira quasi alla concezione di una medaglia su scala monumentale. Il precedente del Soldani fu emulato soltanto da Giuseppe Piamontini, il quale nel 1707 ricorse alla fusione in bronzo per il medaglione che orna il deposito del poeta Vincenzo da Filicaia.[246]

I medaglioni marmorei recanti le effigi di Anna Ubaldeschi (1696)[247] e dei gentiluomini di casa Albizzi (1702-04),[248] ascrivibili al Foggini, sono improntati alla restituzione di una certa verosimiglianza e caratterizzazione fisionomica, e sono circondati da un corredo di figure scolpite a tutto tondo. I modelli fogginiani dovevano essere noti allo scultore che realizzò il busto entro medaglione di Anton Francesco Colzi (1704),[249] la cui paternità resta ancora da individuare. Un segno incisivo e compendiario caratterizza i medaglioni con i ritratti di Anton Domenico Gabbiani (1726) e di Giuseppe Averani (1738), che Girolamo Ticciati pose a corredo dei rispettivi depositi; un plasticismo caricato, che si spinge quasi al limite del grottesco, contraddistingue il busto marmoreo del senatore Filippo Buonarroti (1733), un'opera di cui si ignora l'autore,[250] ma che è a mio avviso confrontabile con la ritrattistica di Antonio Montauti.

Reminiscenze romane riaffiorano nelle tombe che furono realizzate dal Foggini e dalla sua bottega nei primi anni del Settecento: il *gisant "au vif"* che sormonta il deposito di Donato dell'Antella,[251] nella tribuna della Santissima Annunziata, costituisce lo speculare *pendant* dell'arcigno Angelo Marzi Medici realizzato da Francesco da Sangallo nel 1546,[252] ma richiama altresì la figura giacente che orna il sepolcro del cardinale Giovan Francesco Guidi di Bagno, nella basilica romana dei Santi Bonifacio ed Alessio. L'effigie romana fu scolpita da Domenico Guidi tra il 1654 ed il 1660,[253] e presenta una posa reclinata che venne riproposta dal Foggini circa quarant'anni dopo, quando egli realizzò il ritratto a figura intera del principale benefattore della Santissima Annunziata. Forse l'artista fiorentino aveva avuto modo di ammirare, durante il

[244] Wittkower 1955, ed. 1990, pp. 261-263, n. 43.
[245] Cat. n. XVIII.
[246] Cat. n. XXV.
[247] Cat. n. LXIX.
[248] Cat. nn. LXXVI-LXXVII.
[249] Cat. n. LXIII.
[250] Cat. n. XXVI.
[251] Cat. n. XIX.
[252] Sul sepolcro Marzi Medici si veda Pizzorusso 2013, pp. 226-228, con bibliografia.
[253] Giometti 2010, pp. 147-149, n. 5.S.

giovanile soggiorno romano, l'opera del carrarese Domenico Guidi, il quale, insieme ad Ercole Ferrata, fu uno dei maggiori allievi di Alessandro Algardi.[254]

Per il tramite del suo maestro Ferrata, Foggini apprese l'ambivalente componente algardiana e berniniana che pervade anche le opere dello scultore comasco. Nel primo decennio del Settecento, Giovanni Battista restaurò l'antica Cappella degli Albizzi, situata nel transetto della chiesa benedettina di San Pier Maggiore. Alle pareti laterali del sacello furono innalzati i depositi di Luca e Girolamo degli Albizzi,[255] che si possono oggi ammirare nella chiesa di San Paolino, dove sono stati traslati nel 1785, in seguito alla distruzione del sito originario: alla base dei sepolcri, due scheletri emergono dai drappi di bardiglio, e costituiscono una citazione, rivisitata e semplificata, delle figure della Morte che corredano i monumenti berniniani di Urbano VIII[256] e di Alessandro VII[257] nella basilica vaticana.

Soltanto nel 1737, nella navata sinistra della basilica di Santa Croce, venne innalzato un sepolcro che poté competere con i monumenti barocchi e tardo-barocchi di San Pietro. Il monumento di Galileo Galilei può essere considerato l'ultima grande impresa scultorea dell'età medicea.[258] In ottemperanza alle disposizioni testamentarie di Vincenzo Viviani, che ne era stato il principale promotore ed ideatore, il deposito fu eretto di fronte a quello di Michelangelo, come a voler ribadire l'idea della continuità del "genio" toscano.

Conclusioni

L'articolata rassegna di opere che viene presentata nella pagine di questo catalogo permette di esplorare le molteplici declinazioni del tema dell'arte funeraria che furono sperimentate dagli artisti fiorentini nella durata di centoquarant'anni. Sono consapevole dei limiti e dei risultati provvisori che emergono da un lavoro come questo: il tentativo da me perseguito al fine di ricondurre ad una trattazione sistematica un insieme tanto eterogeneo di esemplari risulta ridimensionato di fronte alle caratteristiche peculiari di ogni singolo deposito.

Ciascun monumento costituisce di fatto un *unicum*, la cui analisi presuppone la compresenza di diversi livelli di lettura, tra di loro distinti e al tempo stesso inscindibili, stilistici e formali, documentari e biografici. Portando avanti l'indagine, ho avuto spesso la sensazione di come la

[254] Ivi, pp. 19-33.
[255] Cat. nn. LXXVI-LXXVII.
[256] T. Montanari, in *La basilica di San Pietro* 2000, *Schede*, pp. 630-634.
[257] Idem, ivi, pp. 592-598.
[258] Cat. n. XXIX.

memoria di personaggi oramai semi-dimenticati riesca nonostante tutto a sussistere nel presente attraverso le loro tombe. Gli artefici fiorentini ci hanno restituito una galleria di ritratti ed una varietà di soluzioni che meriterebbero di essere ulteriormente approfonditi, e che potrebbero contribuire a rivisitare la storia della scultura fiorentina di età barocca.

Catalogo delle opere.

I. Giovanni Caccini, Gherardo Silvani

Monumento funebre di Antonio Peri

1601
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, pilastro sinistro dell'arco di accesso alla tribuna

Il sarcofago di marmo bianco e nero che racchiude le spoglie del giureconsulto fiorentino Antonio Peri è collocato alla base dell'edicola monumentale che si trova addossata ad uno dei pilastri, quello *in cornu Evangelii*, che sorreggono il grande arco di accesso alla tribuna albertiana. Nella penombra del presbiterio del santuario servita, la struttura architettonica sembrerebbe destinata a contenere la statua marmorea, grande più del naturale, di San Pietro, ma in realtà tutto l'apparato decorativo che riveste il pilastro fu concepito come ornamento del sepolcro del giurista (fig. I.1). Lo si evince grazie alla presenza dello stemma della famiglia Peri, costituito da un monte con sei cime sormontato da una pera fogliata, che viene sorretto da due puttini collocati nel fastigio al di sopra del timpano, e dell'epigrafe incisa nella specchiatura di marmo nero nel pannello che sovrasta il sarcofago, in cui si legge:

ANTONIVS PERIVS
I·C· DICAVIT
AVITVMQUE MONV
MENTVM RESTITVIT
A·D·M DCI.

Nel 1608, pochi anni dopo la morte del Peri, sua madre Caterina Pandolfini ottenne per la propria sepoltura il pilastro che si trova dirimpetto a quello del figlio, facendovi realizzare un monumento analogo in cui fu posta la statua di San Paolo (cat. n. VIII).

Filippo Baldinucci riferisce queste informazioni nella *Vita* dedicata allo scultore e architetto Giovanni Caccini, forse desumendo le notizie sui defunti proprio dalle epigrafi apposte sui due monumenti: "[…] siccome che il Caccini facesse intagliare al Silvani la statua di San Pietro apostolo e quella altresì del san Paolo, che si vedono nelle nicchie de' pilastroni in sul presbiterio della chiesa della Santissima Nonziata per sacro ornamento del sepolcro d'Antonio Peri, nobil

giureconsulto fiorentino, postavi la prima l'anno 1601 e la seconda per accompagnatura di quella, dopo la morte del Peri, dalla nobil donna Caterina Pandolfini sua madre, ed in esecuzione della di lui volontà, l'anno 1609" (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291).

La comprensione dello stile del Caccini risulta indispensabile per seguire lo sviluppo della scultura fiorentina durante la prima metà del Seicento (Brook 1986b, p. 72): egli si era formato con l'architetto Giovanni Antonio Dosio e fu il principale fautore, a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, del rilancio della statuaria in marmo nella Firenze dominata dall'egemonia del Giambologna. L'influsso esercitato dallo stile del Caccini fu duraturo, tanto da affiorare non soltanto nelle opere dei suoi allievi diretti, ma anche in quelle degli artisti della generazione successiva.

Il nome di Caccini quale autore del disegno e del modello delle "due nicchie" che ornano i sepolcri Peri e Pandolfini viene ricordato in un documento risalente al 1628 che è stato reso noto da Carlo Cresti (1990, p. 298, nota 13) ed è contenuto in un libro di *Ricordanze* del convento della Santissima Annunziata. Nel documento, l'anonimo frate autore della memoria scrive che i "quattro angiolini su' quali posano le colonne delle due nicchie", ossia le testine di cherubino che ornano le mensole, furono eseguiti dall'allievo del Caccini, Gherardo Silvani, secondo il modello del maestro (*ibidem*). All'epoca del sepolcro Peri, il Silvani era uno dei più stretti collaboratori del maestro d'origine romana: Gherardo esordì come scultore all'inizio del Seicento proprio nell'ambito delle grandi commissioni affidate al Caccini in due tra le più importanti basiliche fiorentine, la Santissima Annunziata e Santo Spirito, per poi esercitare, per il resto della sua lunghissima vita, la professione di architetto (per un inquadramento della produzione scultorea del Silvani si veda Blasio 1993, I, p. 59; sulla sua prolifica attività di architetto, tra i più recenti contributi figurano quelli di Bevilacqua 2007; Idem 2015, pp. 33-66, 134-147, 186-188; Salomone 2010). La notizia documentaria servita trova in parte un riscontro nella fonte più antica in cui viene segnalato il monumento Peri, la *Vita di Gherardo Silvani* scritta dal suo amico d'infanzia Giovanni Sini intorno al 1645. Il Sini (1645, ed. 1959, p. 78) descrive il sepolcro come un'opera eseguita dal Caccini insieme alla sua bottega ed afferma che la statua di San Pietro ed i quattro cherubini "che reggano le colonne" furono scolpiti interamente dal Silvani.

L'opera del Sini era nota a Baldinucci (come è stato messo in evidenza da Linnenkamp 1959, p. 73), che se ne avvalse come fonte primaria per la compilazione delle biografie contenute nelle *Notizie dei professori del disegno*: nella *Vita* del Caccini, il Baldinucci assegna allo scalpello del Silvani sia le statue dei due Apostoli, sia i quattro cherubini alla base delle colonne, ma specifica

che le sculture vennero comunque realizzate su modello del maestro (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291). Egli ribadisce tali attribuzioni nella *Vita* del Silvani (IV, 1846, p. 348).

Se un erudito come Stefano Rosselli (1657, p. 1478) ha riservato una particolare attenzione alla trascrizione dell'epigrafe e alla presenza dello stemma nobiliare che contraddistingue il monumento, la letteratura periegetica ha univocamente ricordato le statue dei Santi Pietro e Paolo: autori quali Giovanni Cinelli (1677, p. 449), Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 277), Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 39), si limitano a citare le due sculture come opere autografe del Caccini. Anche in seguito, gli scrittori sembrano essersi focalizzati sul problema attributivo, senza fare alcuna considerazione sull'effettivo *status* funerario dei monumenti Peri e Pandolfini. Domenico Moreni (1791, pp. 31-32) e la coeva guida redatta da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, pp. 317-318) ripetono in sostanza quanto riferito dal Baldinucci ed affermano che il progetto delle edicole spetta al Caccini e l'esecuzione delle statue al Silvani. Federigo Fantozzi (1842, pp. 411-412) assegna il *San Pietro* al Silvani ed il *San Paolo* a Giovanni Battista Foggini, commettendo questo errore probabilmente a causa della vicinanza tra il sepolcro Pandolfini e il monumento di Donato dell'Antella, quest'ultimo effettivamente realizzato dal Foggini nel 1702 (cat. n. XIX). Ottavio Andreucci (1857, p. 236) riferisce in maniera pedissequa, compresi gli errori, quanto è contenuto nella guida del Fantozzi.

Allo scadere del primo decennio del Novecento, Georg Sobotka redige la voce biografica sul Caccini per il dizionario enciclopedico Thieme-Becker (1911): egli accoglie quanto viene riferito dalla storiografia più accreditata, cioè dal Baldinucci, ed assegna il progetto dei monumenti Peri e Pandolfini al Caccini e l'esecuzione delle sculture al Silvani (ivi, p. 338). Una trentina di anni più tardi, i coniugi Paatz esprimono lo stesso parere (1940-1954, I, 1940, p. 103).

In un articolo apparso nel 1959, Rolf Linnenkamp ha dato alle stampe la *Vita di Gherardo Silvani* scritta da Giovanni Sini, dopo aver rintracciato la copia autografa contenuta in un manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. L'edizione viene corredata da un apparato critico e dalle immagini di alcune sculture che sono citate nella *Vita* come opera del Silvani, tra cui una fotografia del sepolcro Peri, che viene così pubblicato (1959, p. 102, fig. 10).

L'unico studio monografico che affronti la produzione scultorea di Giovanni Caccini nella sua totalità rimane, ad oggi, la tesi di dottorato discussa a Monaco da Johann Karl Schmidt nel 1971: per quanto riguarda il monumento Peri, lo studioso tedesco ritiene che la statua di San Pietro sia un'opera autografa dello scultore (1971, pp. 82-88, 160-161). L'analisi dello Schmidt, così come i contributi più recenti di Carlo Cresti (1990, pp. 40-41) e di Alessandro Grassi (2014a, p. 54, figg. 17-19), si è concentrata sugli aspetti propriamente stilistici e sull'accurata descrizione degli

elementi architettonici che compongono il monumento, mentre l'ambito legato alla committenza viene soltanto accennato tramite succinti riferimenti bibliografici.

Le scarne notizie biografiche sul Peri si desumono da Pellegrino Tonini (1876, p. 78), il quale, rifacendosi alle cronache manoscritte da lui consultate tra i libri della Santissima Annunziata, riferisce che i frati concessero la sepoltura ad Antonio nel 1599. Secondo il Tonini, alla famiglia Peri erano anticamente appartenute delle sepolture all'interno della basilica; Antonio viene ricordato per aver rivestito l'incarico di auditore di monsignor Jacopo Aldobrandini (*ibidem*). Dopo l'ascesa al soglio pontificio del cugino Ippolito, che aveva cinto la tiara col nome di Clemente VIII nel 1592, l'Aldobrandini fu nominato nel marzo 1592 nunzio apostolico a Napoli e pochi mesi più tardi divenne vescovo di Troia, cariche che avrebbe ricoperto fino al 1605 (cfr. Firpo 1960, p. 107). Antonio Peri prese parte, in qualità di uomo di fiducia dell'Aldobrandini, e figurando come suo sostituto, al processo per eresia che vide come imputato Tommaso Campanella (si vedano Amabile 1882, II, pp. 132, 240, 435; Firpo 1985, pp. 68, 71, 186, 194, 206). Il nome del Peri ricorre infatti nelle carte processuali: egli fu presente il 23 novembre 1599 in occasione della prima apparizione del frate domenicano davanti al tribunale ecclesiastico istituito a Napoli, nella sede di Castel Nuovo, e presenziò ancora durante gli interrogatori ai quali fu sottoposto l'imputato il 17 maggio, il 18 e il 20 luglio del 1600 (si vedano i documenti pubblicati per primo da Amabile 1882, III, pp. 246-247, 263, 298-302).

La documentata permanenza del Peri nella città partenopea rende verosimile quanto narrato da Eugenio Gamurrini (1668-1685, V, 1685, p. 116), il quale riferisce come Antonio avesse provveduto nel 1600 a far ricollocare la memoria epigrafica che adornava il monumento funebre del suo avo Pandolfo Pandolfini, morto a Napoli nel 1465, nel luogo da esso originariamente occupato, che già all'epoca del Peri era stato rimosso, all'interno della chiesa napoletana di Santa Maria la Nova. Il francescano Gaetano Rocco (1927, p. 195) testimonia che presso uno degli altari minori della chiesa, quello dedicato alla Vergine Addolorata, era collocata un'epigrafe risalente al 1600, in cui veniva rammentato l'atto compiuto dal giureconsulto fiorentino. L'epigrafe non ha subito da allora spostamenti, ed è ancora oggi visibile in corrispondenza del timpano dell'altare dell'Addolorata, come mi comunica gentilmente la collega Viviana Costagliola.

L'organica integrazione tra architettura e scultura costituisce la caratteristica distintiva del monumento Peri, caratteristica che lo accomuna alle opere realizzate secondo il progetto e sotto la supervisione di Giovanni Caccini all'inizio del secolo, come la costruzione del coro e dell'altare maggiore, provvisto del monumentale ciborio, nella chiesa di Santo Spirito, impresa che fu commissionata dal senatore fiorentino Giovanni Battista Michelozzi nel 1599 e che venne

portata a termine nel 1608 con la collaborazione degli allievi più importanti, Gherardo Silvani e Agostino Ubaldini (Acidini Luchinat 1996). Negli stessi anni in cui attendeva alla sistemazione dell'arredo di Santo Spirito il Caccini fu impegnato alla Santissima Annunziata nel duplice ruolo di architetto e scultore con commissioni che si susseguirono con una cadenza serrata: tra il 1599 e il 1604 curò l'esecuzione del portico antistante al Chiostrino dei Voti (cfr. Bertoncini Sabatini 2014, pp. 11-14, con bibliografia) e venne poi incaricato dai medesimi committenti, i membri della famiglia Pucci, di riplasmare il quattrocentesco Oratorio di San Sebastiano, che fu terminato nel 1608 (si veda il fondamentale contributo di Fabbri 1992, e in questo mio stesso catalogo, nn. IV-VII); i sepolcri Peri e Pandolfini furono realizzati tra il 1601 e il 1609, mentre il cenotafio di Andrea del Sarto fu messo in opera nel 1606 (cat. n. II).

La struttura del sepolcro Peri appare costituita da un insieme di elementi composti secondo un montaggio alquanto originale, che sembra voler forzare le regole consuetudinarie imposte dall'ordine architettonico. Il sarcofago poggia sopra una zoccolatura bianca screziata e liscia ed è incassato all'interno di una panca, la quale è provvista di un sedile e di un'alta spalliera decorata con tarsie di marmi colorati in cui, nel pannello centrale, trova posto l'epigrafe (fig. I.2). L'allestimento del sarcofago sembra mutuato dai sedili funerari napoletani (fig. I.3), una tipologia che probabilmente Caccini aveva avuto modo di osservare durante il soggiorno che egli svolse a Napoli nell'ultimo lustro del Cinquecento (Loffredo 2012, pp. 89-90). Nel registro superiore si sviluppa l'edicola (figg. I.4-I.6), messa in mezzo da due colonne monolitiche di marmo rosso. Ciascuna colonna poggia sopra una mensola alquanto sporgente, modellata con una testina alata di cherubino (fig. I.7). Le mensole e i capitelli corinzi delle colonne sono realizzati in marmo bianco; al di sopra dei capitelli è presente una trabeazione a risalti che rievoca soluzioni desunte dal lessico architettonico dosiano. La stessa tipologia di trabeazione fu utilizzata dal Caccini nell'Oratorio di San Sebastiano, mentre nel colonnato del portico che affaccia sulla piazza egli inserì dei dadi come elementi di raccordo tra le colonne e l'imposta degli archi. Una singolare interpretazione del tema del timpano spezzato, che era stato impiegato di sovente dal suo maestro Giovanni Antonio Dosio tanto nelle architetture quanto nei monumenti funebri, viene fornita dal Caccini tramite l'inserimento nell'attico del sepolcro di un doppio timpano, di cui quello superiore curvilineo e spezzato che accoglie, arretrato al suo interno, un frontespizio triangolare sulla cui sommità si adagiano i due putti reggi-stemma. Lo stesso peculiare coronamento è presente in un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (2773 A), che è stato messo in relazione da Andrew Morrogh (1985, pp. 120-121, n. 60, figg. 71-72) con il monumento Peri: lo studioso ha attribuito al Dosio il foglio, raffigurante l'alzato e la pianta della struttura architettonica, grazie alla presenza, sul verso, di

un'annotazione ritenuta autografa dell'architetto (*ibidem*). Il disegno contempla delle varianti rispetto a quanto venne effettivamente realizzato dal Caccini: la struttura avrebbe dovuto essere fortemente aggettante nello spazio del presbiterio e provvista di tre colonne per lato; le colonne situate dalla parte della navata dovevano poggiare direttamente sul monumento funebre del vescovo Angelo Marzi Medici, realizzato da Francesco da Sangallo, che si trova dinanzi al pilastro sinistro dell'arco di accesso alla tribuna, rivolto verso la navata.

L'impiego dei marmi colorati rivela l'adozione da parte del Caccini di un partito decorativo di derivazione romana, in continuità con le tendenze estetiche che proprio il Dosio aveva contribuito a diffondere a Firenze grazie ad opere quali la Cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella, la cui costruzione cade tra il 1575 e il 1577 (cfr. Morrogh 2011), e la più tarda Cappella Niccolini in Santa Croce, che fu progettata e costruita a partire dal 1579 (Spinelli 2011b).

Ritengo che la controversa attribuzione delle sculture, data la stretta aderenza tra lo stile del Caccini e quello del Silvani, vada ricondotta entro i termini del rapporto tra maestro e allievo: come per il coro e per l'altare di Santo Spirito, risulta molto arduo distinguere le mani dei vari artisti che vi operarono, e credo che anche per la realizzazione del monumento Peri il contributo del Silvani, per quanto notevole, debba essere considerato in funzione del progetto messo a punto dal maestro più anziano.

Bibliografia:

Sini 1645, ed. 1959, p. 7; Rosselli 1657, p. 1478; Cinelli 1677, p. 449; Del Migliore 1684, p. 277; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291; IV, 1846, p. 348; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 39; Moreni 1791, pp. 31-32; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, pp. 317-318; Fantozzi 1842, pp. 411-412; Andreucci 1857, p. 236; Tonini 1876, p. 78; Sobotka 1911, p. 338; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 103; Linnenkamp 1959, p. 102, fig. 10; Schmidt 1971, pp. 82-88, 160-161; Cresti 1990, pp. 40-41; Grassi 2014a, p. 54, figg. 17-19.



Fig. I.1 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Antonio Peri*, intero



Fig. I.2 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Antonio Peri*, particolare del sarcofago



Fig. I.3 Scultore napoletano, *Sedile funerario di Dorotea Spinelli*, 1570-74 c., Napoli, Santa Caterina a Formiello, presbiterio



Fig. I.4 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Antonio Peri*, particolare



Fig. I.5 Giovanni Caccini, *Monumento funebre di Antonio Peri*, particolare con la statua di San Pietro



Fig. I.6 Giovanni Caccini, *Monumento funebre di Antonio Peri*, particolare del San Pietro



Fig. I.7 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Antonio Peri*, particolare

II. Giovanni Caccini

Cenotafio di Andrea del Sarto

1606
marmo bianco, breccia rossa e verde, 70 cm c. (altezza del busto)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti

Nel gennaio del 1530, a causa dell'epidemia di peste che si era diffusa a Firenze durante l'assedio delle truppe dell'imperatore Carlo V, moriva Andrea del Sarto. Il racconto della triste agonia del "pittore senza errori" viene riferito da Giorgio Vasari con minime varianti tra l'edizione torrentiniana e quella giuntina delle *Vite*: Andrea morì in un breve lasso di tempo, abbandonato a sé stesso, perfino dall'amata moglie Lucrezia del Fede, e fu sepolto "con assai poche cerimonie" dagli affiliati della Compagnia dello Scalzo nella chiesa della Santissima Annunziata, nel luogo deputato alla sepoltura dei membri di quella confraternita (1568, ed. 1878-1885, V, 1880, p. 55). Vasari narra come uno degli allievi di Andrea, Domenico Conti, volle onorare la memoria del maestro facendo murare in uno dei pilastri della chiesa una lapide "assai ornata di marmo" che fu realizzata dallo scultore Raffaello da Montelupo e che recava un epitaffio in latino composto dal giovane Pier Vettori (ivi, p. 59), in cui si leggeva:

ANDREAE SARTIO
ADMIRABILIS INGENII PICTORI
AC VETERIBVS ILLIS
OMNIVM IVDICIO COMPARANDO
DOMINICVS CONTES DISCIPVLVS
PRO LABORIBVS IN SE INSTITVENDO SVSCEPTIS
GRATO ANIMO POSVIT
VIXIT ANN· XLII OB· A· MDXXX.

Il biografo non specifica in quale zona della basilica fosse stato inumato il corpo di Andrea, né in corrispondenza di quale pilastro si trovasse la lapide, ma testimonia che questa fu fatta rimuovere poco tempo dopo la sua collocazione da alcuni operai laici dell'Annunziata, i quali erano infastiditi dal fatto che l'epigrafe fosse stata murata senza il loro permesso (*ibidem*). L'anno della rimozione fu specificato da Gaetano Milanesi grazie ad un documento che egli

rintracciò tra le suppliche presentate al duca Cosimo I, in cui si rendeva noto che nell'ottobre del 1538 il vescovo Angelo Marzi Medici acconsentiva affinché la lapide commissionata dal Conti venisse rimossa (ivi, p. 60, nota 1).

Rifacendosi alle notizie vasariane, Giovanni Cinelli (1677, p. 431) credette che il monumento funebre parietale situato nel Chiostrino dei Voti (fig. II.1) corrispondesse a quello commissionato da Domenico Conti l'indomani della morte del maestro: il Cinelli assegna dunque allo scalpello di Raffaello da Montelupo il busto di marmo con il ritratto di Andrea e a Pietro Vettori l'epitaffio inciso nella cartella sottostante. Anche Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 270) riteneva che il busto fosse opera dello scultore cinquecentesco, ma si dimostra più accorto del Cinelli nel rilevare che l'epigrafe, della quale fornisce la trascrizione, non riporti il componimento del Vettori, bensì dei versi apposti nel 1606 che egli giudica mediocri se confrontati allo stile del grande letterato.

Dello stesso tenore di quanto riportano il Cinelli e il Del Migliore si rivela il commento sul monumento funebre contenuto nelle cronache manoscritte del convento compilate dal frate servita Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 44-45).

Soltanto Filippo Baldinucci è riuscito ad emendare gli errori dei suoi predecessori e a ricondurre la paternità del ritratto a Giovanni Caccini (1681-1728, ed. 1845-1847, II, 1846, pp. 11-12).

Giuseppe Richa sembra ignorare l'intervento baldinucciano e continua ad ascrivere l'esecuzione del busto a Raffaello da Montelupo (1754-1762, VIII, 1759, p. 59). Le notizie storiche che egli riporta in merito alla Compagnia dello Scalzo sono invece fondamentali per individuare il luogo della sepoltura di Andrea. Il Richa riferisce che il privilegio di detenere le sepolture all'interno della chiesa della Santissima Annunziata fu concesso ai membri della Confraternita dello Scalzo da Pio V nel 1569 (1754-1762, VII, 1758, p. 211). Tale privilegio fu rinnovato grazie alle sentenze emesse dalla Nunziatura Apostolica nel 1748 e dalla Curia Arcivescovile nel 1749 (*ibidem*) e dovette rimanere in vigore fino al 1785, anno in cui la Compagnia dello Scalzo fu soppressa (cfr. Biadi 1829, p. 134). Secondo il Richa, alla confraternita spettavano quattro sepolture ubicate ai piedi dell'altare maggiore: Andrea del Sarto sarebbe stato inumato nella "prima di esse a mano manca" (1754-1762, VII, 1758, p. 211), ossia nella zona presbiteriale dalla parte del Vangelo. Ancora nel 1758, lo storico gesuita poteva leggere l'iscrizione presente nel frontespizio di uno dei gradini ai piedi del presbiterio, la quale indicava il luogo delle sepolture (*ibidem*), iscrizione che andò perduta in seguito al rifacimento del pavimento della basilica compiuto tra il 1783 e il 1795 (cfr. Tonini 1876, p. 81). Presumibilmente all'epoca delle ingenti trasformazioni incentivate dal granduca Pietro Leopoldo

andarono perdute anche le armi Del Fede e Del Sarto che, secondo la testimonianza di Stefano Rosselli (1657, p. 1464), figuravano nella cappella di patronato della famiglia Del Fede, cappella che doveva essere situata vicino alla porta del campanile (*ibidem*), in prossimità delle attuali cappelle Villani e Tedaldi.

Alla fine del terzo decennio dell'Ottocento, Luigi Biadi pubblicò un volumetto sulla vita e sulle opere di Andrea del Sarto, in cui un intero capitolo viene dedicato alla ricognizione del sepolcro del pittore (1829, pp. 129-136): Biadi riprende le notizie riferite a suo tempo dal Richa ed afferma che il luogo in cui riposano le spoglie di Andrea deve essere identificato con il presbiterio della basilica servita, e precisamente con la porzione di pavimento al di sotto dell'edicola contenente la statua di San Pietro (ivi, pp. 132, 135). Egli adduce come prova inconfutabile il fatto che Andrea avesse espresso nel suo testamento la volontà di essere sepolto all'Annunziata (ivi, pp. 108-109; un'analisi esaustiva dei documenti archivistici relativi al testamento del pittore, che è pervenuto in varie redazioni, è fornita da Freedberg 1963, I, pp. 276-278).

Biadi considera un dato oramai assodato che il monumento nel Chiostrino dei Voti costituisca il cenotafio del pittore e che l'autore del busto vada identificato con Giovanni Caccini (1829, p. 131). La paternità cacciniana del ritratto era stata rilanciata dall'abate Domenico Moreni alla fine del Settecento (1791, pp. 15-16), e da quel momento tutte le più note guide cittadine l'avrebbero accolta, a cominciare dalla sesta edizione della guida curata da Gaetano Cambiagi (1793, pp. 88-89), e poi da Federigo Fantozzi (1842, p. 408), Ottavio Andreucci (1857, p. 125), Pellegrino Tonini (1876, pp. 14-15), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 93). Anche Gaetano Milanesi era del parere che il busto spettasse al Caccini: in una delle note che corredano l'edizione da lui curata delle *Vite* vasariane, l'erudito indica il nome dello scultore e riporta la trascrizione dell'epigrafe apposta al monumento (1568, ed. 1878-1885, V, 1880, p. 59, nota 1).

L'autografia cacciniana del busto non è mai stata messa in discussione da parte degli studiosi che si sono occupati del cenotafio durante il corso del Novecento. Nella voce biografica compilata per il dizionario Thieme-Becker, Georg Sobotka include il ritratto nel catalogo dello scultore (1911, p. 338).

Adolfo Venturi prende ad esempio il cenotafio per esprimere le sue riserve in merito alle doti di architetto del Caccini, definisce il busto "mal tagliato e floscio", e sottolinea come esso sia completamente sproporzionato rispetto alla struttura architettonica nella quale è inserito (1901-1940, X/III, 1937, p. 816).

John Shearman cita il sepolcro come opera del Caccini nella monografia su Andrea del Sarto edita nel 1965, che costituisce uno dei capisaldi della storiografia sartesca (1965, I, p. 171).

Nella sua tesi di dottorato dedicata all'attività scultorea del Caccini, Johann Karl Schmidt ritiene che il cenotafio costituisca una replica con alcune varianti del monumento funebre di Biagio Curini (1971, p. 170), il sepolcro del gentiluomo originario di Pontremoli che il Caccini aveva realizzato nel 1585 (ivi, pp. 144-145) e che si trova murato nel corridoio di accesso al Chiostro Grande (figg. II.4-II.5). Schmidt nota la somiglianza stilistica tra il busto del Curini e quello di Andrea ed individua nell'autoritratto su embrice del pittore, che è attualmente conservato alla Galleria degli Uffizi, il modello al quale lo scultore si sarebbe ispirato per riprodurne le fattezze (ivi, p. 170). L'autoritratto aveva avuto una notevole diffusione a partire dall'edizione giuntina delle *Vite* vasariane, dove la sua traduzione in xilografia corredava la biografia del pittore. È probabile che già all'epoca della realizzazione del busto l'autoritratto fosse entrato a far parte delle collezioni granducali, anche se esso viene documentato per la prima volta negli inventari della Guardaroba Medicea nel 1609 (cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 789, n. A23; C. Caneva, in *Andrea del Sarto* 1986, p. 149, n. XXIII).

Il cenotafio è stato pubblicato da Gesa Schütz-Rautenberg (1978, pp. 74-75, fig. 24) nel volume in cui vengono analizzati i sepolcri degli artisti italiani eretti tra il Quattrocento e la fine del Cinquecento. Lo studioso non ha sollevato nessuna obiezione per quanto riguarda l'autografia cacciniana del busto, autografia che è stata confermata anche da Caterina Caneva nella voce biografica da lei compilata in occasione della mostra del 1986 (1986a, p. 44).

L'intervento più recente è contenuto in un articolo apparso nel 2002 in cui Thomas Martin ha preso in esame i ritratti in marmo realizzati dal Caccini, a cominciare dal busto di Baccio Valori che un tempo era collocato nel Palazzo Valori-Altoviti di Borgo degli Albizzi a Firenze. Martin giudica il busto di Andrea del Sarto troppo inespressivo per essere un autografo del Caccini ed assegna la sua esecuzione alla bottega (2002, p. 732, fig. 16).

Appena un accenno viene riservato al cenotafio nel saggio dedicato da Alessandro Grassi agli interventi effettuati nel corso del Seicento all'interno della Santissima Annunziata (2014a, p. 68).

Il monumento si trova nel lato occidentale del Chiostro dei Voti, ed è murato sotto al peduccio compreso tra due delle lunette che raffigurano gli episodi salienti della vita del beato Filippo Benizzi, uno dei fondatori dell'ordine dei Servi di Maria, *La punizione dei peccatori* e *La vestizione del lebbroso*. Andrea del Sarto le dipinse nel 1509, dando inizio al ciclo di affreschi che meglio di ogni altra impresa coeva sarebbe divenuto il paradigma della "Maniera moderna" nella sua declinazione fiorentina (si veda, da ultimo, Natali 2013). L'ubicazione del cenotafio appare particolarmente significativa perché proprio gli artisti fiorentini appartenenti alla generazione del Caccini e a quella successiva, ossia coloro che si erano formati in epoca post-

tridentina, avrebbero trovato nelle scene e nei soggetti dipinti da Andrea una fonte privilegiata di ispirazione.

La struttura del monumento si articola in due registri: quello superiore è costituito da un'edicola timpanata provvista, al centro, di una nicchia ovale in cui è allogato il busto, mentre il registro inferiore reca una cartella in cui è incisa una lunga epigrafe in caratteri capitali.

L'edicola è realizzata in marmo bianco ed è impreziosita da quattro specchiature di breccia rossa poste ad intarsio intorno alla nicchia. Il coronamento è costituito da un timpano triangolare dalle profilature lisce, la cui severità viene stemperata grazie alla presenza di tre mensoline che lo sorreggono, due delle quali sono collocate ai lati, mentre quella centrale è tangente all'apice della nicchia. Tutte e tre le mensoline terminano in eleganti volute scanalate, finemente intagliate e levigate, memori dei più celebri modelli michelangioleschi. La nicchia è profilata ed è completamente foderata al suo interno con una pietra molto scura, grigia dalle sfumature verdastre, che fa risaltare il candore del busto di marmo statuario. Quest'ultimo è dotato di un piccolo piedistallo, anch'esso di marmo bianco, e poggia sopra una mensola sagomata di breccia rossa situata alla base della nicchia. Le caratteristiche stilistiche del ritratto mi sembra confermino la paternità cacciniana: sono tipici della maniera dello scultore le pupille incise, il naso dalla punta arrotondata, la levigatezza degli incarnati. Risultano forse più condivisibili le obiezioni avanzate a suo tempo dal Venturi sull'eccessiva grandezza del busto rispetto alla struttura architettonica e sul fatto che esso costituisca, tra le opere del Caccini, quella meno riuscita (1901-1940, X/III, 1937, p. 816). Lo scultore si è cimentato in un ritratto postumo, circostanza alla quale può essere imputata la scarsa espressività del busto, il quale presenta tuttavia dei particolari resi con la massima cura, sia per la foggia del copricapo, che riproduce lo stesso modello indossato da Andrea nell'autoritratto, sia per la fattura del bordo di pelliccia e dei bottoni, e perfino del colletto realisticamente sollevato.

Il registro inferiore del monumento è destinato ad accogliere l'epigrafe, che è incisa in una cartella ricavata nello spessore del marmo. I caratteri sono tutti realizzati in capitale, ma la loro dimensione varia leggermente nel primo rigo, in cui le lettere che compongono il nome del pittore sono più grandi rispetto a quelle dei capoversi sottostanti. La cartella è incorniciata da un inserto di breccia verde che crea un accostamento cromatico piuttosto tradizionale, dato che siamo a Firenze, con la fascia perimetrale profilata di marmo bianco. Nell'epigrafe si legge:

ANDREÆ SARTIO FLORENTINO
PICTORI CELEBERR°, QVI CV̄ HOC VESTIBVLV̄
PICTVRA TANTV̀M NŌ LOQUĒTE DECORASSET,

AC RELIQVIS HVIVS VEN. TEMPLI ORNAMĒTIS
EXIMIA ARTIS SVÆ ORNAMENTA ADIVNXISSET,
IN DEIPARAM VIRGINEM RELIGIOSÈ AFFECTVS,
IN EO RECONDI VOLVIT.
FR̄ LAVRENTIVS HVIVS COENOBII PRÆFECTVS
HOC VIRTVTIS ILLIVS, ET SVI, PATRVMQ̀.
GRATI ANIMI MONVMENTVM. P. CIↃ IↃ C V I.

Il testo riporta il nome del committente, frate Lorenzo, che nel 1606 rivestiva il ruolo di priore del convento. Nessuna notizia è pervenuta su questo personaggio, e non è quindi possibile stabilire se con l'innalzamento del cenotafio egli abbia effettivamente voluto risarcire la perdita della memoria funebre descritta da Vasari, che era stata scolpita da Raffaello da Montelupo e che recava l'epitaffio composto dal Vettori (Verellen 1981, pp. 15-17, la colloca nell'elenco delle opere disperse del Montelupo). Non sappiamo se il priore Lorenzo ne fosse consapevole, ma vale comunque la pena di sottolineare come la scelta di avvalersi del Caccini si ponga in continuità, stilistica e culturale, con il precedente cinquecentesco, data la formazione di matrice tosco-romana che era stata impartita al Caccini da Giovanni Antonio Dosio, il quale, a sua volta, era stato allievo di Raffaello da Montelupo: sia Dosio che il Montelupo furono inoltre legati, come del resto Pier Vettori, ad Annibale Caro e al circolo romano di intellettuali e mecenati che gravitavano intorno al poliedrico letterato (cfr. Valone 2011, pp. 163-165, con bibliografia).

Dal punto di vista stilistico, la tipologia del cenotafio sembra derivare proprio da alcuni dei monumenti sepolcrali realizzati dal Dosio a Roma nella seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento, ad esempio il monumento dello stesso Annibal Caro in San Lorenzo in Damaso, o quello di Pietro Paolo Mignanelli nella chiesa di Santa Maria della Pace, o ancora quello di Antonio Massa di Gallese in San Pietro in Montorio (essi sono illustrati dalla Valone, ivi, pp. 164-165, figg. XXV-XXIX, XXXIII-XXXVII, XLV-XLIX).

La struttura dei tre monumenti romani elabora, con delle sostanziali varianti, il tema dell'edicola timpanata e del busto-ritratto: in tutti e tre i casi il Dosio ha impiegato un coronamento costituito da un timpano triangolare spezzato, mentre ha adottato soluzioni diverse per l'assetto dei busti. Il ritratto del Mignanelli è inserito in una nicchia tonda, e quello del Massa di Gallese è collocato in una nicchia ovale ed è accompagnato da due genietti raffigurati nell'atto di spegnere le faci, secondo l'antico gesto retorico legato alla rappresentazione della morte. Il busto del Caro viene invece ulteriormente nobilitato dal motivo della conchiglia, che molto probabilmente allude all'immortalità della fama del personaggio (cfr. ivi, p. 165).

Il monumento funebre più antico realizzato dal Caccini all'Annunziata, quello di Biagio Curini, risalente al 1585, presuppone la conoscenza delle opere romane del maestro (cfr. Schmidt 1971, pp. 144-145): esso presenta un'edicola coronata da un timpano spezzato e curvilineo e provvista di una nicchia ovale in cui è inserito il busto del Curini. L'uso del colore, attraverso l'impiego di marmi policromi per le due paraste laterali e per la cartella sottostante, risulta più accentuato rispetto al cenotafio di Andrea del Sarto. Nel caso di quest'ultimo, mi sembra che il Caccini abbia voluto citare in maniera ancora più puntuale la struttura dei sepolcri parietali dosiani, in particolare del monumento di Annibal Caro, ma con l'intenzione di realizzarne una versione semplificata e rigorosa, che ben si potesse accordare con le figure "semplici e pure" dipinte da Andrea sulle pareti del chiostro.

Bibliografia:

Vasari, Milanesi 1568, ed. 1878-1885, V, 1880, p. 59, nota 1; Cinelli 1677, p. 431; Del Migliore 1684, p. 270; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, II, 1846, pp. 11-12; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 59; Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 44-45; Moreni 1791, pp. 15-16; Cambiagi 1793, pp. 88-89; Biadi 1829, p. 131; Fantozzi 1842, p. 408; Andreucci 1857, p. 125; Tonini 1876, pp. 14-15; Sobotka 1911, p. 338; Venturi 1901-1940, X/III, 1937, p. 816; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 93; Shearman 1965, I, p. 171; Schmidt 1971, p. 170; Schütz-Rautenberg 1978, pp. 74-75, fig. 24; Caneva 1986a, p. 44; Martin 2002, p. 732, fig. 16; Grassi 2014a, p. 68.



Fig. II.1 Giovanni Caccini, *Cenotafio di Andrea del Sarto*, intero



Fig. II.2 Giovanni Caccini, *Cenotafio di Andrea del Sarto*, particolare



Fig. II.3 Giovanni Caccini, *Cenotafio di Andrea del Sarto*, particolare



Fig. II.4 Giovanni Caccini, *Monumento funebre di Biagio Curini*, 1585, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande



Fig. II.5 Giovanni Caccini, *Monumento funebre di Biagio Curini*, 1585, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande, particolare

III. Ignoto scultore di ambito fiorentino

Monumento funebre di Giovanni Stradano

1606
marmo bianco e pietra serena, 50 cm c. (altezza del busto, senza il peduccio),
42 x 74 cm (cartella)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella di Santa Barbara

Il monumento funebre del pittore d'origine fiamminga Jan van der Straet (figg. III.1-III.2), noto in Italia col nome di Giovanni Stradano, nato a Bruges nel 1523 e morto a Firenze nel 1605, si trova murato nel pilastro sinistro dell'arco di accesso alla Cappella di Santa Barbara, situata nel braccio destro del falso transetto della basilica servita. Con questa collocazione, che risulta quella originaria (cfr. Battistini 1931, pp. 48-49; Padoa Rizzo 1987a, p. 10), il sepolcro viene ricordato nella letteratura periegetica ed erudita dedicata alle chiese fiorentine, a cominciare da Stefano Rosselli (1657, p. 1502), Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 273), Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 33), Domenico Moreni (1791, p. 28), dalla guida di Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, p. 314), e poi da Federigo Fantozzi (1842, p. 411), Ottavio Andreucci (1858, p. 71), e Pellegrino Tonini (1876, pp. 206-207), per finire con i coniugi Paatz nella prima metà del Novecento (1940-1954, I, 1940, p. 102). Tutti questi autori riportano la trascrizione delle due epigrafi apposte sul monumento, ma nessuno di loro fornisce indicazioni sulla paternità dell'opera. Si deve ad Anna Padoa Rizzo la pubblicazione del sepolcro nel 1987 (Padoa Rizzo 1987b, p. 12, fig. 2), nel secondo di due articoli da lei dedicati alla ricostruzione, effettuata sulla base della documentazione archivistica superstite, delle vicende storico-artistiche connesse con gli arredi della Cappella di Santa Barbara (Padoa Rizzo 1987a; Eadem 1987b). La cappella, fin dalla sua fondazione nel 1448, era stata la sede dell'omonima confraternita laicale alla quale appartenevano gli "oltramontani" residenti in città: tale comunità era principalmente costituita dagli esponenti dell'Arte dei Tessitori e Tappezzieri di origine fiamminga e tedesca, tutti afferenti, così come appare nei documenti, alla "Nazione oltramontana di lingua tedesca" (cfr. Battistini 1931, pp. 13-15; pp. 68-75, doc. n. 2). La Compagnia di Santa Barbara fu soppressa per volere del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena nel 1785. Nel suo studio, la Padoa Rizzo ha segnalato di non aver rintracciato nessuna notizia relativa al sepolcro dello Stradano

nelle carte confluite per la maggior parte all'Archivio di Stato di Firenze, ed ha sbrigativamente definito il monumento funebre come "un lavoro di ottima qualità" (1987b, p. 13), senza avanzare ipotesi sul suo esecutore. Nel 2012 Alessandra Baroni ha riservato una maggiore attenzione al sepolcro rispetto a quanto lei stessa aveva espresso nella monografia dedicata allo Stradano pubblicata nel 1997, che non presenta nessun commento rilevante sul monumento funebre (Baroni Vannucci 1997, pp. 39, 60, fig. 15); nel 2012, invece, la studiosa ha proposto di assegnare il busto di marmo con l'effigie dell'artista ad uno scultore della cerchia del Giambologna e di anticiparne l'esecuzione al 1595, almeno una decina di anni prima della morte del pittore (in *Stradanus* 2012, p. 101, nota 166, fig. 40). Recentemente, sulla paternità del busto si è pronunciato anche Alessandro Grassi, che ha optato in favore di Giovanni Caccini (2014a, p. 68, fig. 28).

Il nome dello Stradano è riportato nella cornice a rilievo che cinge la nicchia ovale in cui è posto il busto. Nella cornice si legge:

IOHANNES STRADANUS FLANDER BRUG PICTOR

Il monumento funebre fu commissionato dal figlio del pittore, Scipione, come si evince dall'epigrafe iscritta nella cartella a rilievo presente al di sotto del ritratto scultoreo:

IOANNI STRADANO BELGÆ
BRVGENSI PICTORI CLARISSIMO IN
HAC ÆDE QVIESCENTI SCIPIO FILIVS
IMAGINEM AD VIVVM EXPRESSAM
MOERENS BENEMERENTI· P· M·DCVI·
VIXIT ANNOS LXXXII OBIIT QVARTO
NONAS NOVEMB· M·DCV·

La figura di Scipione è poco nota: seguendo le orme paterne, egli si dedicò alla pittura, anche se nessuna opera autografa risulta ad oggi rintracciata (A. Baroni, in *Stradanus* 2012, p. 101, con bibliografia). Nato a Firenze nel 1556, nel 1579 Scipione è documentato insieme al padre a Napoli (Goldenberg Stoppato 2005, pp. 229-230), durante il secondo soggiorno compiuto da Giovanni in quella città dopo la morte di don Giovanni d'Austria, il figlio

naturale dell'imperatore Carlo V che nel 1576 era stato nominato governatore spagnolo dei Paesi Bassi, e per il quale il pittore aveva lavorato sia a Napoli, durante l'estate del 1576, che nelle Fiandre, tra il 1576 ed il 1578 (Baroni Vannucci 1997, pp. 51-53; Goldenberg Stoppato 2005, pp. 227-228). Scipione ricoprì l'importante carica di camerlingo all'interno della Compagnia di Santa Barbara tra il 1593 e il 1599 (Battistini 1931, p. 49). Le scarne notizie sul suo mandato si desumono dai documenti contabili della confraternita pubblicati da Mario Battistini nel 1931, grazie ai quali apprendiamo che Scipione promosse lavori di abbellimento alla cappella e commissionò a proprie spese due cornici, di cui una destinata all'altare di San Quirino (ivi, p. 30), il santo che era sempre stato oggetto di particolare venerazione da parte della comunità fiamminga (*ibidem*). Nel 1594 Scipione s'immatricolò all'Accademia delle Arti del Disegno, al cui interno ricoprì diverse cariche fino al 1612 (cfr. Goldenberg Stoppato 2005, p. 230). Morì il 30 ottobre 1612, e dopo alcuni giorni furono stilati due inventari relativi ai beni che egli aveva ereditato dal padre Giovanni, e di cui facevano parte tutti gli oggetti esistenti nella casa di abitazione in città, situata in Via Salvestrina, l'odierna Via Micheli, e nella villa che gli Stradano detenevano nel popolo di San Piero a Careggi (ivi, pp. 230-235). Gli inventari, resi noti da Lisa Goldenberg Stoppato nel 2005, descrivono un cospicuo numero di opere d'arte, dipinti, stampe e sculture, tra le quali sono citati due ritratti scolpiti, di cui purtroppo non viene specificata la materia, ossia due teste "di maestro Giovanni padre e di maestro Scipione" che si trovavano nella "sala" dell'abitazione (ivi, p. 233).

La lunga e poliedrica carriera di Giovanni Stradano era stata, fin dal suo arrivo a Firenze intorno al 1553, sempre legata alla committenza della famiglia Medici, dalla realizzazione dei cartoni per l'Arazzeria medicea, agli affreschi di Palazzo Vecchio eseguiti negli anni sessanta sotto la supervisione di Giorgio Vasari, ai dipinti commissionati dal principe Francesco nel 1570 per lo Studiolo, fino alla realizzazione degli apparati effimeri per l'entrata trionfale del nuovo granduca Ferdinando I a Pisa nel 1588 e per le sue nozze con Cristina di Lorena l'anno dopo (per un'analisi esaustiva della biografia e delle opere dell'artista si vedano la fondamentale monografia di Baroni Vannucci, 1997 ed il contributo della stessa in *Stradanus* 2012). Oltre a svolgere un'intensa attività come *inventor* di disegni destinati ad essere riprodotti tramite incisione, il pittore eseguì pale d'altare per le più importanti chiese fiorentine, tra cui la patetica *Crocifissione* per la Cappella Galli alla Santissima Annunziata, che reca la sua firma e la data del 1569 (Eadem 1997, pp. 130-131, n. 30).

Come suo figlio, anche Giovanni fece parte della Compagnia di Santa Barbara: l'ultima opera documentata del pittore, una testa di Cristo dipinta ad olio, fu eseguita su incarico della confraternita nell'ottobre 1605 (Padoa Rizzo 1987b, p. 10; Baroni Vannucci 1997, p. 60),

pochi giorni prima della morte, sopraggiunta il 4 novembre. Le spoglie dell'anziano artista furono deposte il giorno stesso nella cappella di patronato (si veda il documento pubblicato per primo da Battistini 1931, p. 48). Il monumento eretto da Scipione l'anno seguente costituisce una commovente testimonianza di affetto filiale e traspone nella nobile materia del marmo le fattezze dell'artista, note attraverso un autoritratto eseguito a penna ed acquerello su carta, la cui datazione viene posta quasi all'unanimità dalla critica intorno al 1581, e che attualmente è conservato nella Fondation Custodia a Parigi (cfr. Baroni Vannucci 1997, p. 263, n. 373). Esso presenta l'artista di tre quarti, raffigurato a mezzo busto, con una voluminosa gorgiera al collo: il ritratto è inserito in una cornice ovale particolarmente elaborata, sulla cui sommità è raffigurata una figura femminile seduta, identificabile con la personificazione del Disegno, mentre le personificazioni dell'Architettura e della Pittura sono poste ai lati del medaglione. Un secondo foglio, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, contiene lo studio della sola cornice, provvista anche in questo caso di una mostra ovale recante ai lati le personificazioni delle Arti (ivi, pp. 263-264, n. 374). L'autoritratto fu tradotto in stampa nel 1583 da Hendrick Goltzius (ivi, p. 443, n. 790). Una tavola con il ritratto dello Stradano venne inserita nel volume intitolato *Passio, mors et resurrectio domini nostri Iesu Christi*, pubblicato ad Anversa tra il 1584 e il 1587, e contenente quaranta incisioni tratte dai disegni dello Stradano e realizzate dagli incisori fiamminghi Jan Wierix, Adriaen Collaert e Crispin de Passe sotto la supervisione di Philip Galle (ivi, p. 389, n. 694). Alessandra Baroni ha reso noto come uno degli esemplari della *Passio*, quello conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sia dedicato al cardinale Ferdinando de' Medici (*ibidem*). Molto verosimilmente Scipione conosceva i ritratti a stampa del padre, che sembrano presentare delle assonanze con la struttura architettonica del monumento funebre, nel quale figurano la cornice ovale intorno al busto, come nelle incisioni, ed un basamento con volute nella parte superiore ed inferiore, simile a quello dell'incorniciatura dell'autoritratto del Louvre. Dal punto di vista meramente qualitativo, il busto di marmo bianco che adorna il sepolcro non può essere messo sullo stesso livello dei ritratti autografi del Caccini, e nemmeno dei busti realizzati all'inizio del secolo dai suoi allievi e collaboratori. La proposta attributiva avanzata da Grassi andrà pertanto rigettata in favore di uno scultore più modesto tecnicamente, ma che dovette guardare alle opere fiorentine di Giovanni.

Nel 1740 la Cappella di Santa Barbara fu sottoposta ad un radicale intervento di rinnovamento: una dettagliata memoria, compilata sullo spoglio dei documenti del convento dal padre servita Filippo Tozzi nel 1765, ricorda i lavori di restauro e la sostituzione

dell'antica pala d'altare con la tela di Giuseppe Grisoni raffigurante Santa Barbara (Tozzi 1765, ed. 2010, p. 8). L'opera, ancora oggi visibile sull'altare, andò a rimpiazzare la tavola con *Santa Barbara tra san Giovanni Battista e san Mattia* dipinta da Cosimo Rosselli nel 1468, e attualmente conservata alla Galleria dell'Accademia (cfr. Padoa Rizzo 1987a, pp. 5-13). Il pittore d'origine fiamminga Giuseppe Andrea Grisoni, nato e vissuto a Firenze tra il 1692 e il 1769, rivestiva in quegli anni il ruolo di provveditore della Compagnia di Santa Barbara (per un inquadramento biografico e professionale si veda Griffo 2009, pp. 107-117): la sua tela fu posta sul nuovo altare, realizzato a partire dal giugno del 1740 dallo scalpellino Jacopo Boninsegni e dal muratore Michele Angiolo Venturi, nel febbraio del 1741 (cfr. Padoa Rizzo 1987b, pp. 14, 18, doc. n. 6; Spinelli 2014a, p. 174). Le pareti e la volta della cappella furono affrescate da Giovanni Gaspero Redi, il quale veniva ricompensato il 23 novembre 1740 per la decorazione a racemi vegetali, dipinti a simulare lo stucco su fondo oro (*ibidem*). Negli anni successivi, anche la stanza di "residenza" della compagnia fu sottoposta ad una "rinfrescatura", come documentano i pagamenti corrisposti al pittore Antonio Donati nel 1754 (Padoa Rizzo 1987b, pp. 14, 19, doc. n. 6).

Il restauro settecentesco non dovette alterare la collocazione originaria dei monumenti funebri di Giovanni Stradano e del maestro cavallerizzo Lorenzo Palmieri, murati rispettivamente nel pilastro sinistro e in quello destro: i documenti resi noti dalla Padoa Rizzo non menzionano alcun intervento relativo ai due sepolcri. Tra le carte della Compagnia di Santa Barbara conservate all'Archivio di Stato di Firenze si trova un disegno anonimo datato 1675 che mostra il transetto della basilica servita prima delle trasformazioni apportate su progetto di Pier Francesco Silvani a partire dal nono decennio del Seicento (su tali interventi che riguardarono la chiesa nel corso del Seicento e Settecento cfr. F. Farneti, in *Atlante del Barocco* 2007, p. 381). Il foglio, pubblicato da Beverly Louise Brown (1981, p. 71, fig. 5) ed ulteriormente commentato dalla Padoa Rizzo (1987a, pp. 9-10, fig. 7; 1987b, p. 13, fig. 1), presenta l'alzato delle cappelle e del coro: per quanto riguarda la Cappella di Santa Barbara, è possibile vedere come il disegnatore abbia sommariamente riprodotto i due ritratti scultorei incassati all'interno dei pilastri. Come è già stato sottolineato dalla stessa Padoa Rizzo (*ibidem*), essi figurano nella collocazione odierna, a riprova del fatto che non subirono spostamenti durante il restauro del 1740.

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 1502; Del Migliore 1684, p. 273; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 33; Moreni 1791, p. 28; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, p. 314; Fantozzi 1842, p. 411; Andreucci 1858, p. 71; Tonini 1876, pp. 206-207; Battistini 1931, pp. 48-49; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 102; Padoa Rizzo 1987b, pp. 12-13, fig. 2; Baroni Vannucci 1997, pp. 39, 60, fig. 15; Eadem, in *Stradanus* 2012, p. 101, nota 166, fig. 40; Grassi 2014a, p. 68, fig. 28.



Fig. III.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Giovanni Stradano*, intero

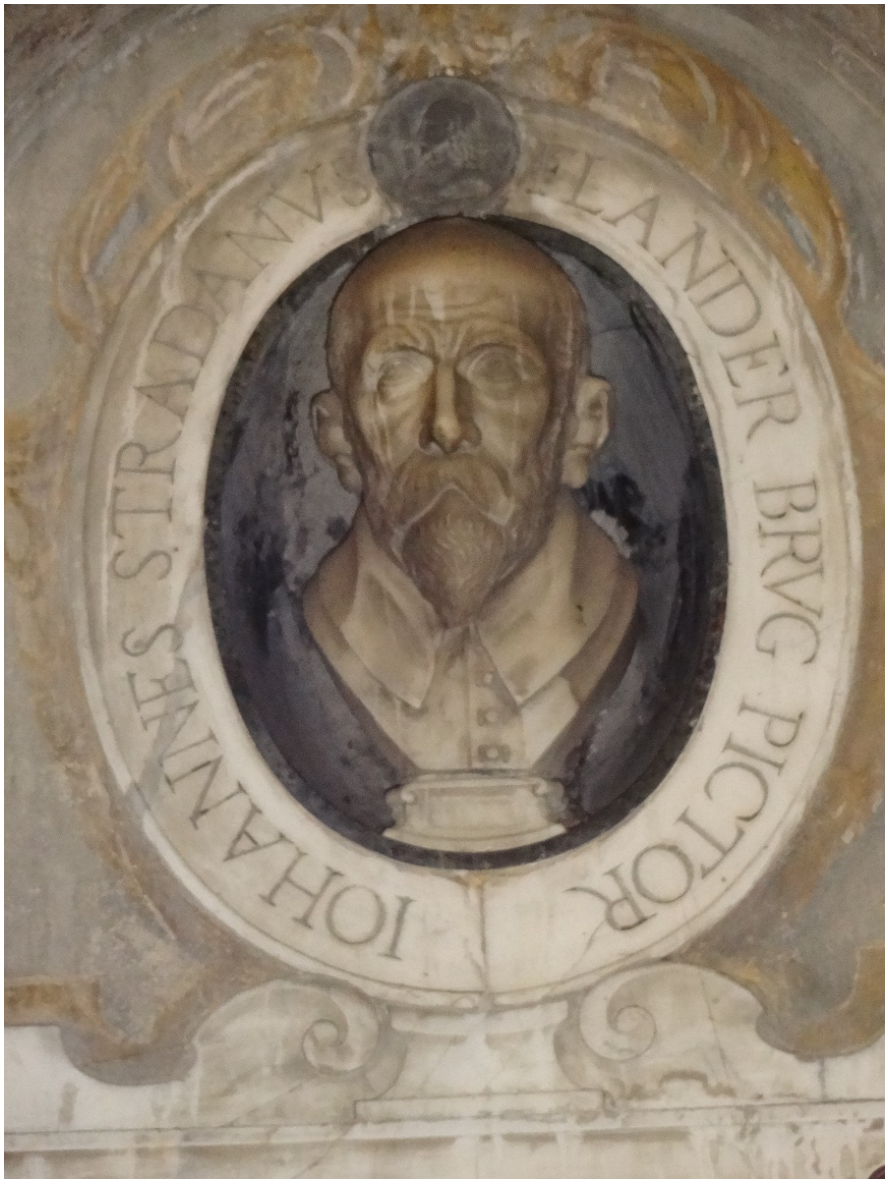


Fig. III.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Giovanni Stradano*, particolare

IV. Giovanni Caccini, Gherardo Silvani

Cenotafio di Lorenzo Pucci

1607
marmi bianchi e policromi, 157 x 247 cm (dimensione complessiva), 56 x 47 cm (busto)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Oratorio di San Sebastiano

Il cenotafio del cardinale Lorenzo di Antonio Pucci, nato a Firenze il 10 agosto del 1458 e morto a Roma il 18 settembre 1531, è collocato in *cornu Evangelii* nella zona presbiteriale dell'Oratorio di San Sebastiano (figg. IV.1-IV.3). Nel presbiterio si trovano i cenotafi di altri due cardinali di casa Pucci, quello di Antonio, posto in *cornu Epistulae* (cat. n. V), e quello di Roberto, collocato dietro l'altare (cat. n. VI). L'oratorio, che è contiguo al lato destro del Chiostrino dei Voti, fu costruito tra il 1451 e il 1453 secondo il progetto di Michelozzo di Bartolomeo su incarico di Antonio Pucci (Ferrara, Quinterio 1984, pp. 93, 228-229; Morolli 1989, p. 187). La struttura quattrocentesca del vano, avente una pianta rettangolare composta da tre campate quadrate voltate a vela, fu sottoposta ad un intervento di ammodernamento promosso alla fine del Cinquecento dall'abate Alessandro Pucci e portato a termine entro il 1608 dal fratello minore Roberto (Fabbri 1992). I due erano figli di quel Pandolfo di Roberto Pucci che era stato giustiziato mediante impiccagione nel gennaio del 1560 con l'accusa di aver aderito ad una congiura avente la finalità di uccidere Cosimo I (Martelli 2016). In seguito a questo avvenimento drammatico, tutti i beni appartenuti a Pandolfo erano stati confiscati e i suoi eredi erano stati privati della cittadinanza fiorentina. Alessandro e i suoi fratelli vennero graziati da Cosimo I con motuproprio emanato nel 1563; una volta tornato in possesso del patrimonio e della cittadinanza, Alessandro svolse una brillante carriera ecclesiastica: nel 1570 ottenne il canonicato di Santa Maria del Fiore, nel 1574 fu inviato in veste di ambasciatore a Roma, ed infine, intorno al 1579, fu nominato abate dei Santi Ginesio e Muro di Brescello nella diocesi di Parma (Litta 1819-1902, *Pucci di Firenze*, tav. VI, 1868). Allo scadere del secolo, Alessandro ed il fratello Roberto furono i finanziatori di due importanti episodi di rinnovamento della fabbrica dell'Annunziata che riguardarono l'erezione del portico antistante al Chiostrino dei Voti e la riplasmazione interna dell'oratorio sul quale la famiglia esercitava il patronato fin dai tempi della fondazione. La costruzione del portico, avviata nel 1599 e conclusa nel 1604, fu affidata a Giovanni Caccini, che seguì la conduzione del cantiere nella veste di architetto di fiducia dei Pucci, così come tramandano le fonti e come viene confermato dai documenti archivistici finora

rintracciati (si vedano i contributi di Bertoncini Sabatini 2014, pp. 11-14; Romby 2014). Contestualmente ai lavori del loggiato, Il Caccini attese alla sistemazione dell'Oratorio di San Sebastiano: le ricerche documentarie effettuate da Maria Cecilia Fabbri all'Archivio di Stato di Firenze, i cui esiti sono stati pubblicati nel 1992, hanno consentito di ripercorrere le fasi di trasformazione dell'oratorio, che vennero attuate a partire dal dicembre del 1597, quando nel libro di cassa dell'abate Alessandro Pucci appaiono registrati i pagamenti corrisposti a Giovanni per la realizzazione del nuovo altare in marmo e pietra serena (ivi, pp. 75, 121-122, doc. n. 3). Il 12 dicembre del 1600 Alessandro sottoscriveva un atto ufficiale con il quale disponeva un primo considerevole stanziamento di millecinquecento fiorini affinché venisse portato a termine il porticato e fosse avviata la decorazione dell'oratorio (ivi, pp. 76, 123, doc. n. 5). Probabilmente fu lo stesso abate a definire la nuova configurazione spaziale della campata presbiteriale ed il complesso programma iconografico delle pitture che l'avrebbero adornata: tale ipotesi sarebbe avvalorata dall'esistenza di un foglio reperito dalla Fabbri nel fondo Riccardi all'Archivio di Stato di Firenze (ivi, pp. 76-77, fig. 2), in cui sono presenti le annotazioni autografe di Alessandro con le indicazioni dei soggetti che furono in seguito affrescati da Bernardino Poccetti nel tamburo e nei pennacchi della cupola. Il foglio reca uno schizzo molto schematico in cui sono contemplate alcune soluzioni architettoniche che vennero poi effettivamente realizzate dal Caccini nel presbiterio, quali la sostituzione della volta a vela quattrocentesca con una cupola emisferica elevata su pennacchi. I lavori nell'oratorio subirono un repentino arresto in seguito all'uccisione dell'abate Alessandro, che fu pugnalato il 18 agosto del 1601 (ivi, p. 83, note 19-20): il primo di settembre ne furono celebrate le esequie solenni alla Santissima Annunziata, dove vennero allestiti gli apparati realizzati da Giovanni Caccini e dal pittore Domenico Passignano (*ibidem*). L'orazione funebre fu pronunciata dal frate e storico servita Arcangelo Giani e fu immediatamente stampata in un volume con il titolo *Essequie dell'illustre signor Alessandro abate Pucci*: il testo contiene un passaggio molto significativo, in cui il Giani celebra la liberalità che Alessandro aveva sempre dimostrato verso la basilica servita tramite l'innalzamento della "magnifica loggia in su la Piazza della Nunziata, la quale non pareva in modo veruno da dovervisi tralasciare, non perché ella eguagliasse la grandezza dell'animo e i nobili pensieri che nella sua mente riserbava l'Abbate per dover mettere mano alla Cappella di San Bastiano, e con marmi e bronzi adornarla di nobilissima fabbrica, con aggiugnervi le sepolture sì degne de' suoi illustrissimi avi e consorti cardinali di sì gran fama" (1601, p. 7). Come è stato sottolineato dalla Fabbri (1992, p. 83), il brano avvalora l'ipotesi che Alessandro avesse definito il progetto architettonico della zona presbiteriale dell'oratorio prima del 1601, e che fin dall'inizio egli vi avesse previsto i cenotafi degli antenati cardinali, ma spettò al

fratellastro Roberto, figlio della seconda moglie di Pandolfo Pucci, portare a termine l'impresa. Il marchese Roberto, che nel 1602 era divenuto balì di Bologna e cavaliere di Santo Stefano (Gamurrini 1668-1685, III, 1673, pp. 377, 381), il 30 ottobre 1605 stipulò una convenzione con Giovanni Caccini e con lo scalpellino fiesolano Lorenzo Fancelli in cui veniva dettagliatamente stabilita l'entità dei lavori da svolgere all'interno dell'oratorio, che avrebbero riguardato la sola area presbiteriale, lasciando inalterato l'assetto michelozziano delle altre due campate (Fabbri 1992, pp. 84-86, 124-125, doc. n. 7): nel documento vengono espressamente citate la Cappella Gaddi di Santa Maria Novella e la Cappella Salviati in San Marco, come modelli, rispettivamente, per l'ordine architettonico e per la tipologia isolata dell'altare da realizzare nell'oratorio. La campata presbiteriale fu sopraelevata di due scalini e provvista di una balaustra; il Caccini inserì agli angoli quattro colonne di pietra serena a fusto liscio "come quelle della cappella del signor cavalier Gaddi in Santa Maria Novella". L'architetto trasse ispirazione da quest'opera realizzata circa un trentennio prima dal suo maestro Giovanni Antonio Dosio, che costituisce una delle prime cappelle a Firenze interamente foderate di marmi policromi (Morrogh 2011), ma adottò degli espedienti per conferire maggiore dilatazione prospettica al vano di modeste dimensioni: le colonne di ordine corinzio appaiono distanziate dalle pareti ma ribattute su queste da paraste e sostengono una trabeazione a profondi risalti; sulla trabeazione poggiano quattro arcate a tutto sesto che sorreggono il tamburo della cupola. La decorazione a frecce e palme della cupola cassettonata, realizzata in stucco dipinto ed inserti di madreperla, mostra i simboli riconnessi al martirio di San Sebastiano e costituisce un raro esempio dell'impiego di questo genere di materiali nell'architettura fiorentina, se si eccettua il precedente della volta madreperlacea della Tribuna degli Uffizi. Sono noti i nomi degli artigiani che attesero alla decorazione della cupola, tra i quali figurano "il commettitore di pietre e madreperle" Mariotto Tosini, i pittori Luca Ranfi e Antonio Cinatti ed il doratore Giovanni di Paolo Frizi (Fabbri 1992, pp. 86-90, 128-139, doc. nn. 11-23), ma, molto verosimilmente, alla stuccatura della cupola dovette partecipare anche lo scultore Agostino Ubaldini, allora allievo del Caccini, in quanto in un componimento autografo risalente al 1607 (pubblicato da Pizzorusso 1989, pp. 137-140) l'Ubaldini espresse il proprio disappunto per il gran caldo patito "nel lavorar di stucco nella cupola di San Bastiano".

Nel 1608 l'assetto architettonico del presbiterio era completato, ed il pittore Bernardino Poccetti si accinse allora a tradurre in pittura, con complesse figurazioni allegoriche, il dotto programma iconografico ideato a suo tempo dall'abate Pucci: le quattro figure alate dipinte nei pennacchi della cupola rappresentano il *Momentaneo*, il *Leve*, l'*Eternità* e l'*Immensità* e sono connesse con un versetto di San Paolo (*II ai Corinzi*, 4, 17) che allude ai concetti di Martirio e

Gloria, a loro volta raffigurati nelle due sculture poste nelle nicchie ai lati dell'altare. Negli spazi del tamburo il Poccetti dipinse altre immagini allegoriche volte ad esaltare il sacrificio sostenuto da Sebastiano per la fede in Cristo, ovvero l'*Amore verso Dio*, il *Dispregio del mondo*, il *Giubilo di patire*, il *Desiderio di stare sempre unito con Dio* ed infine, nella lunetta della parete di fondo, il *Trionfo della Clemenza e della Giustizia* (Fabbri 1992, pp. 95-98). La storia del santo martire viene rievocata nei dipinti che Roberto Pucci commissionò al pittore pisano Aurelio Lomi, il quale raffigurò la scena con *Sebastiano che riceve da Diocleziano l'insegna di capitano dei cavalli*, e al genovese Giovanni Battista Paggi, che dipinse *San Sebastiano ucciso a colpi di verghe*. Le due tele furono saldate nel maggio del 1608 (ivi, p. 103); il dipinto del Lomi venne posto nella parete destra del presbiterio, sopra il cenotafio di Antonio Pucci, mentre quello del Paggi andò nella parete sinistra, in corrispondenza del cenotafio del cardinale Lorenzo, dove tuttora sono entrambi collocati. La pala d'altare attorno alla quale ruotava l'intero ciclo iconografico, il *Martirio di San Sebastiano* dipinto da Antonio del Pollaiolo nel 1475, fu invece rimossa intorno al 1830 e sostituita con una mediocre copia secentesca della *Natività della Vergine* di Ludovico Cigoli. La nota tavola pollaiolesca rimase nel palazzo di famiglia, dove la vide Federigo Fantozzi (1842, p. 382), fino al 1857, quando il marchese Roberto Pucci la vendette alla National Gallery di Londra (cfr. Ettlinger 1978, pp. 139-140, n. 6).

Le statue in marmo della *Gloria* e del *Martirio* che ancora oggi sono collocate nelle nicchie del presbiterio furono commissionate nel 1651 da Ottavia Capponi, vedova di Roberto Pucci, allo scultore Antonio Novelli (Fabbri 1992, pp. 114-117, 150-151, doc. n. 38). Le due figure vennero saldate all'artista nel 1657 ed andarono a sostituire altrettante sculture in terracotta di ugual soggetto che erano state modellate dal Caccini, ma mai tradotte in marmo a causa di una controversia insorta tra Giovanni ed il balì Pucci immediatamente dopo la riapertura al pubblico dell'oratorio, avvenuta il 28 ottobre 1608 (ivi, pp. 113-114, 143, doc. n. 30). Nel novembre del 1608 l'oratorio fu consacrato dall'arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici, ma trascorse appena un anno e fu necessario intraprendere un'opera di consolidamento dell'altare. Le liti che seguirono tra il Caccini e il Pucci sono ampiamente documentate nei registri dell'Accademia delle Arti del Disegno e alla fine si risolvettero con una detrazione del compenso versato all'architetto (*ibidem*). Alcune delle fonti (ad esempio Sini 1645, ed. 1959, p. 87; Tozzi 1765, ed. 2010, p. 52) tramandano che fu Gherardo Silvani a terminare l'oratorio dopo la morte del Caccini, avvenuta nel 1613, ma i documenti attestano che l'intervento del Silvani si limitò al restauro dell'altare e all'esecuzione di una cartella di marmo, ancora esistente sopra la porta dell'oratorio comunicante con il Chiostrino dei Voti, che gli fu commissionata nel 1613 da Ottavia Capponi Pucci per commemorare il marito da poco scomparso (Fabbri 1992, pp. 114,

148-150, doc. nn. 34-36). La vicenda relativa alle sculture si protrasse per molti anni e vide coinvolto lo stesso Silvani, il quale doveva aver sbozzato la figura del *Martirio*, che venne poi rifinita dal Novelli, e si concluse definitivamente nel 1665, quando le due statue marmoree furono poste nelle nicchie ai lati dell'altare (ivi, pp. 117, 152, doc. n. 39).

I sepolcri dei cardinali Pucci vengono citati in una dettagliata descrizione di tutte le opere presenti nell'oratorio al momento della riapertura nel 1608, un testo che è pervenuto manoscritto e che è riconducibile alla grafia del padre servita Lorenzo Picciuoli, priore della Santissima Annunziata dal 1604 ed autore delle *Ricordanze* del convento compilate tra il 1608 ed il 1610 (ivi, pp. 144-145, doc. n. 32). Presumibilmente intorno al 1608 il poeta Carlo Bocchineri compose un sonetto intitolato *Sopra i ritratti de i tre illustrissimi cardinali Pucci* (rinvenuto manoscritto e pubblicato dalla Fabbri, ivi, p. 109, nota 56), in cui la glorificazione dei personaggi effigiati diviene un pretesto per esaltare la virtù del loro discendente Roberto.

Le fonti storiche e periegetiche riservano una particolare attenzione all'Oratorio di San Sebastiano, che viene costantemente segnalato come uno dei luoghi più pregevoli del complesso servita. Gli scrittori sono concordi nell'assegnare a Giovanni Caccini l'ideazione e la messa in opera del progetto a cui si deve l'odierna configurazione architettonica dell'oratorio. I cenotafi dei cardinali Pucci vengono sbrigativamente menzionati da Giovanni Cinelli (1677, p. 417) all'interno di quella che egli nomina come "Cappella de' Pucci". Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 301), nel delineare una breve storia dell'oratorio, descrive anche le sontuose incrostazioni marmoree che lo adornano, tra cui figurano le "mostre sepolcrali di marmo, con i ritratti di bassorilievo di tre cardinali di quella casa, morti e sotterrati in Roma, in Santa Maria sopra alla Minerva". Nella *Vita* dedicata al Caccini, Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 294-296) fornisce delle informazioni molto puntuali sul rinnovamento dell'oratorio: tra gli artisti che vi lavorarono sotto la supervisione dell'architetto e scultore di origine romana viene menzionato anche lo scultore Gherardo Silvani, allora allievo e collaboratore del Caccini; al Silvani, secondo il biografo, spetterebbe l'esecuzione dei tre ritratti cardinalizi che ornano i cenotafi (ivi, p. 294). Baldinucci compila una stringata biografia di ciascuno degli effigiati e ricorda altresì che tutti e tre i cardinali furono sepolti nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva: Lorenzo Pucci viene ricordato come un uomo di notevole valore intellettuale, il quale, dopo aver ricoperto l'incarico di datario del pontefice Giulio II, fu creato cardinale da Leone X nel 1513 ed assunse il titolo dei Santi Quattro Coronati (*ibidem*). Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, pp. 54-55) descrive sommariamente i tre sepolcri, ne trascrive le epigrafi, ed assegna i ritratti a bassorilievo allo scultore Agostino Ubaldini. La paternità dei ritratti viene variamente dibattuta dagli scrittori successivi: secondo il frate servita

Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 52-53) essi sono ascrivibili all'Ubaldini; Domenico Moreni (1791, p. 39) si limita a riportare le opinioni del Baldinucci e del Richa; Ottavio Andreucci (1857, p. 144) attribuisce i rilievi all'Ubaldini; i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, pp. 94-95) passano in rassegna le attribuzioni precedentemente avanzate, ma senza prendere una posizione. Nel 1989 Claudio Pizzorusso (p. 68, figg. 62a-62b) riferisce i tre ritratti al Silvani basandosi sul confronto con il più tardo *Saturno*, la scultura monumentale commissionata da Cosimo II per il Giardino di Boboli, che venne saldata a Gherardo nel 1621 (Idem 2003, p. 212, fig. 13, con bibliografia). Maria Cecilia Fabbri (1992, pp. 110-111, figg. 25-26) concorda con l'attribuzione del Pizzorusso per le effigi di Antonio e Lorenzo Pucci, mentre ritiene che il ritratto di Roberto, maggiormente espressivo e caratterizzato rispetto agli altri, vada ascritto allo stesso Caccini (ivi, pp. 112-113, fig. 27). Di recente, Alessandro Grassi (2014a, pp. 58-62) ha ripercorso le vicende che portarono all'allestimento di inizio Seicento dell'Oratorio di San Sebastiano, ed ha appena accennato ai cenotafi dei cardinali collocati nel presbiterio (ivi, p. 58, fig. 21). Essi si trovano riprodotti, da ultimo, in una piccola guida divulgativa sull'oratorio che è stata pubblicata a cura di Sofia d'Alessandro e Giannozzo Pucci (2016, pp. 8-9).

Nell'ordine inferiore della parete sinistra del presbiterio, sotto la tela del Paggi, emerge nella sua raffinata policromia il cenotafio di Lorenzo Pucci, interamente realizzato in commesso marmoreo: sopra un alto zoccolo, costituito da due fasce sovrapposte di breccia rosa e di marmo nero, poggia il sarcofago di marmo nero o, presumibilmente, di pietra di paragone, che reca, tra le due volute nella parte apicale, il ritratto a bassorilievo del cardinale, raffigurato a mezzo busto e ruotato di tre quarti, con lo sguardo rivolto verso l'altare. La convenzione stipulata nel 1605 da Giovanni Caccini e dallo scalpellino Lorenzo di Francesco Fancelli con Roberto Pucci in cui veniva definito l'assetto architettonico dell'oratorio contiene dei riferimenti molto precisi alla tipologia dei materiali lapidei che sarebbero stati utilizzati: oltre alla pietra serena per le colonne e per le membrature che avrebbero definito la struttura del vano, vengono elencati i "marmi bianchi di Carrara e mistii di più sorte, cioè breccia broccatellata, porta santa, africano, alabastri, mistio di Polcevera, mistio di Framura et altri simili, secondo che meglio parrà al sopradetto maestro Giovanni, et il nero sia di paragone dove andrà" (cfr. Fabbri 1992, p. 124, doc. n. 7), che sarebbero stati destinati al rivestimento delle pareti. L'esplicito riferimento alla Cappella Gaddi, contenuto nel medesimo documento, dimostra che le intenzioni del Caccini e del committente erano probabilmente quelle di emulare un modello oramai divenuto tanto attuale nella Firenze dell'epoca. Non mi risulta che finora la critica abbia messo in evidenza come la collocazione dei tre cenotafi Pucci all'interno della campata presbiteriale sembri ricalcare la disposizione spaziale delle sepolture allestite dal Dosio nella cappella da lui realizzata per il cavaliere Niccolò Gaddi

tra il 1575 e il 1577 nel transetto sinistro della basilica di Santa Maria Novella, dove i sarcofagi affrontati degli zii del fondatore, i cardinali Niccolò e Taddeo Gaddi, sono esibiti nelle pareti laterali, mentre un terzo sarcofago, collocato dietro l'altare nella testata di fondo, commemora la moglie del Gaddi, Emilia Ridolfi, e i loro due figli prematuramente scomparsi, Sinibaldo e Lucrezia (Morrogh 2011, pp. 299-300). Similmente ai sepolcri Gaddi, i cenotafi Pucci sono collocati sopra un'alta zoccolatura e presentano le epigrafi nelle specchiature alla base dei sarcofagi; l'austera tipologia dei sarcofagi Gaddi, di derivazione ancora michelangiolesca, non persiste nell'opera cacciniana: i cenotafi Pucci sono concepiti quasi alla stregua di preziosi oggetti bidimensionali incastonati in un altrettanto sontuoso rivestimento parietale. Il sepolcro di Lorenzo Pucci è inserito all'interno di una specchiatura geometrica di pietra rosata, profilata lungo tutto il suo perimetro da una banda sottile di marmo bianco, a sua volta incorniciata da una fascia di pietra di paragone; quest'ultima si dispiega lungo i lati, fino a lambire, nella parte superiore, il medaglione con il ritratto. Il sarcofago di marmo nero, provvisto di eleganti volute, poggia su due zampe realizzate in pietra gialla ed ornate da intarsi di marmi policromi che richiamano alla mente moduli decorativi tardo-cinquecenteschi. Il ritratto del cardinale è realizzato mediante l'impiego di tre marmi di diverso colore, il bianco per la testa, il rosso per la veste e l'azzurro chiaro per lo sfondo. L'unico documento d'archivio che contiene un riferimento all'esecuzione dei cenotafi riguarda un pagamento che venne corrisposto al commettitore di pietre Mariotto Tosini il 26 marzo del 1609 per "la fattura di una listrolina di marmo bianco intorno a' cardinali" (Fabbri 1992, pp. 146-147, doc. n. 33), ossia per l'applicazione delle striscioline di marmo intorno ai medaglioni. Al Tosini possono essere forse ascritte la lavorazione dei marmi e la realizzazione delle parti a commesso dei sepolcri, come sostiene la Fabbri (ivi, p. 110), mentre le caratteristiche stilistiche dell'effigie rivelano delle stringenti affinità col volto del San Paolo, la scultura monumentale che fu scolpita intorno al 1609 per il monumento funebre di Caterina Pandolfini e che è ritenuta all'unanimità dalla critica autografa di Gherardo Silvani (cfr. cat. n. VIII). Il ritratto di Lorenzo Pucci condivide con il volto dell'apostolo l'espressione assorta e severa ed è alla stessa stregua incorniciato da una lunga barba ondulata e da una capigliatura costituita da ciocche di capelli ricciuti che si dispongono al centro e ai lati della fronte e lasciano intravedere un'ampia stempiatura. Questi confronti sembrano avvalorare l'attribuzione al Silvani che, sulla scorta del Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 294), condividono anche Pizzorusso (1989, p. 68) e la Fabbri (1992, pp. 110-111). Tra le zampe del sarcofago, nella specchiatura di pietra di paragone incorniciata da una doppia fascia di marmo rosso e bianco, è incisa un'epigrafe a caratteri capitali in cui sono commemorati i fatti salienti della vita del cardinale Lorenzo:

LAVRENTIO · PVCCIO · ANTONII · F · EPISC · PRÆNEST ·
CARD · SS · IIII · M · POENIT · APOSTOLICOR · NEGOTIOR ·
EXACTA · COGNITIONE · CELEBERRIMO · A · LEONE · X · P · M ·
PVRPVRA · DECORATO
ROBERTVS · PVC · PATRVO · MAGNO · AD · ILLIVS · IN · PATRIA
MEMORIAM · RETINENDAM · EREXIT · AN · SAL · M · D · C · VII ·
VIXIT · ANN · LXXIII · OBIIT · ROMÆ · XVI · KAL · OCTOB · M · D · XXXI
ET · IN · S · MARIÆ · SVPRA · MINERVAM · SERVATVR.

Le vicende familiari e biografiche di Lorenzo Pucci sono indissolubilmente legate alla famiglia Medici, della cui protezione egli si avvalse durante tutta la vita. Dopo aver terminato gli studi di diritto canonico a Pisa, nel 1584 egli si trasferì a Roma per intraprendere la carriera curiale. Tra il 1486 e il 1494, svolse alcune missioni riservate per conto di Lorenzo il Magnifico e di suo figlio Piero; egli rimase sempre fedele ai propri benefattori ed in seguito alla cacciata dei Medici da Firenze nel 1494, prese parte a delle riunioni segrete per promuovere iniziative diplomatico-militari in favore degli esuli. Nel 1511, divenne datario apostolico e l'anno seguente fu il principale fautore del rientro dei Medici a Firenze (Arrighi 2016b). Alla morte di Giulio II fu uno degli esecutori testamentari e si occupò delle convenzioni con Michelangelo per il completamento del monumento funebre del Della Rovere (Bardeschi Ciulich 2005, pp. XXI, 61, 65). Pucci si rivolse a più riprese allo stesso artista per coinvolgerlo nel progetto della facciata del palazzo che si stava facendo costruire a Roma (cfr. Barocchi, Ristori 1965-1983, I, 1965, pp. 384-387; III, pp. 34-36, 133, 138, 205-206) e che divenne in seguito sede del Santo Uffizio. Con l'avvento del pontificato di Leone X, l'influenza di Lorenzo Pucci all'interno della Curia crebbe ulteriormente: nel 1513 fu eletto cardinale con il titolo dei Santi Quattro Coronati; con questo titolo, o con la sua abbreviazione in Santiquattro, il Pucci continuò ad essere designato anche dopo il 1524, quando ascese all'ordine dei cardinali vescovi e divenne prima vescovo di Albano, ed in seguito di Palestrina. Nel 1515 egli accompagnò Leone X a Bologna per incontrare il re Francesco I di Francia. Il solenne ingresso del papa Medici a Firenze, effettuato in occasione del viaggio verso Bologna, è stato rievocato da Giorgio Vasari in uno degli affreschi della Sala di Leone X in Palazzo Vecchio: nella scena che raffigura il passaggio del corteo papale in Piazza della Signoria, compaiono molti personaggi appartenenti al seguito di Leone X, tra i quali, sulla scorta dei *Ragionamenti* vasariani, è stata proposta l'identificazione del cardinale Lorenzo Pucci

(Allegri, Cecchi 1980, pp. 121-122, n. 36). Secondo Vasari, Pucci sarebbe stato il principale responsabile della committenza a Raffaello dell'*Estasi di Santa Cecilia* destinata alla chiesa bolognese di San Giovanni in Monte, ma il ruolo avuto in questa vicenda è stato ridimensionato in favore del nipote Antonio (G. Zarri, in l'*Estasi di Santa Cecilia* 1983, pp. 20-37). Alla committenza di Lorenzo si devono gli affreschi con le *Storie della Vergine* che furono eseguiti a partire dal 1520 da Perin del Vaga nella Cappella Pucci nella chiesa romana di Trinità dei Monti (cfr. Wolk Simon 2002, pp. 11-21). Nel 1520 Pucci acquisì l'importantissima carica di penitenziere maggiore, con competenza specifica sulla concessione di grazie, dispense e indulgenze, carica che cedette al nipote Antonio nel 1529 (Arrighi 2016b, p. 564). Lorenzo appare raffigurato con indosso l'abito di penitenziere maggiore in un ritratto su tela che è conservato alla National Gallery di Londra, dove figura come opera del Parmigiano dopo essere stato attribuito a Sebastiano del Piombo (cfr. Hirst 2000).

Il potere di Lorenzo Pucci subì una battuta d'arresto durante il breve pontificato di Adriano VI, ma in seguito all'elezione di Clemente VII egli recuperò tutta la sua influenza: insieme al papa Medici, che fu in seguito il principale dei suoi esecutori testamentari, il cardinale condivise i giorni di prigionia in Castel Sant'Angelo durante il sacco di Roma del 1527 e contribuì personalmente al pagamento del riscatto imposto al pontefice dal principe di Orange Filiberto di Chalons (Arrighi 2016b, p. 565, con bibliografia). Lorenzo Pucci morì nel 1531 e fu sepolto nel presbiterio della basilica di Santa Maria sopra Minerva, come attesta un'epigrafe che è stata trascritta da Vincenzo Forcella (1869-1884, I, 1869, pp. 441-442, n. 1710), in prossimità del grandioso monumento funebre che a partire dal 1536 sarebbe stato innalzato in onore di Leone X e che fu realizzato da Baccio Bandinelli (sulle complesse vicende esecutive del sepolcro si veda Partridge 2014).

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 417; Del Migliore 1684, p. 301; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 294-296; Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 54-55; Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 52-53; Moreni 1791, p. 39; Andreucci 1857, p. 144; Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 94-95; Pizzorusso 1989, p. 68, fig. 62a; Fabbri 1992, pp. 110-111, fig. 26; Grassi 2014a, pag. 58, fig. 21; D'Alessandro, Pucci 2016, pp. 8-9.



Fig. IV.1 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Lorenzo Pucci*, intero



Fig. IV.2 Gherardo Silvani, *Ritratto di Lorenzo Pucci*



Fig. IV.3 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Lorenzo Pucci*, particolare

V. Giovanni Caccini, Gherardo Silvani

Cenotafio di Antonio Pucci

1607
marmi bianchi e policromi, 157 x 247 cm (dimensione complessiva del monumento),
56 x 47 cm (ritratto)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Oratorio di San Sebastiano

Il cenotafio del cardinale Antonio Pucci, nato a Firenze l'8 ottobre del 1485 e morto a Bagnoregio il 12 ottobre 1544, è collocato in *cornu Epistulae* nella zona presbiteriale dell'Oratorio di San Sebastiano (fig. V.1-V.3). La campata presbiteriale del vano, che fu costruito tra il 1451 e il 1453 secondo il progetto di Michelozzo di Bartolomeo su incarico dell'avo Antonio Pucci (Ferrara, Quinterio 1984, pp. 93, 228-229; Morolli 1989, p. 187), venne sottoposta ad un intervento di ammodernamento promosso alla fine del Cinquecento dall'abate Alessandro Pucci e portato a termine entro il 1608 dal fratello minore Roberto (per le vicende relative, rimando alla scheda precedente, cat. n. IV).

Le fonti storiche e periegetiche riservano una particolare attenzione all'Oratorio di San Sebastiano, che viene costantemente segnalato come uno dei luoghi più pregevoli del complesso servita. Gli scrittori sono concordi nell'assegnare a Giovanni Caccini l'ideazione e la messa in opera del progetto a cui si deve l'odierna configurazione architettonica dell'oratorio (per la fortuna critica dei cenotafi, rimando alla scheda precedente, cat. n. IV).

Nell'ordine inferiore della parete destra del presbiterio, sotto la tela di Aurelio Lomi, emerge nella sua raffinata policromia il cenotafio di Antonio Pucci, interamente realizzato in commesso marmoreo: il sepolcro è inserito all'interno di una specchiatura geometrica di pietra rosata, profilata lungo tutto il suo perimetro da una banda sottile di marmo bianco, a sua volta incorniciata da una fascia di pietra di paragone; quest'ultima si dispiega lungo i lati, fino a lambire, nella parte superiore, il medaglione con il ritratto. Il sarcofago di marmo nero, provvisto di eleganti volute, poggia su due zampe realizzate in pietra gialla ed ornate da intarsi di marmi policromi che richiamano alla mente moduli decorativi tardo-cinquecenteschi. Il ritratto del cardinale è realizzato mediante l'impiego di tre marmi di diverso colore, il bianco perla testa, il rosso per la veste e l'azzurro chiaro per lo sfondo. L'unico documento d'archivio che contiene un riferimento all'esecuzione dei cenotafi riguarda un pagamento che venne corrisposto al commettitore di pietre Mariotto Tosini il 26 marzo del 1609 per "la fattura di una listrolina di

marmo bianco intorno a' cardinali" (Fabbri 1992, pp. 146-147, doc. n. 33), ossia per l'applicazione delle striscioline di marmo intorno ai medaglioni. Al Tosini possono essere forse ascritte la lavorazione dei marmi e la realizzazione delle parti a commesso dei sepolcri, come sostiene la Fabbri (ivi, p. 110), mentre le caratteristiche stilistiche dell'effigie rivelano delle stringenti affinità col volto del San Paolo, la scultura monumentale che fu scolpita intorno al 1609 per il monumento funebre di Caterina Pandolfini e che è ritenuta all'unanimità dalla critica autografa di Gherardo Silvani (cfr. cat. n. VIII). Il ritratto di Antonio Pucci condivide con il volto dell'apostolo l'espressione assorta e severa ed è alla stessa stregua incorniciato da una lunga barba ondulata e da una capigliatura costituita da ciocche di capelli ricciuti che si dispongono al centro e ai lati della fronte e lasciano intravedere un'ampia stempiatura. Questi confronti sembrano avvalorare l'attribuzione al Silvani che, sulla scorta del Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 294), condividono anche Pizzorusso (1989, p. 68) e la Fabbri (1992, pp. 110-111). Il cardinale Antonio Pucci appare effigiato in una medaglia di bronzo (un esemplare è nel Museo Nazionale del Bargello), che fu realizzata dal medaglista senese Pastorino Pastorini presumibilmente intorno alla metà del Cinquecento (Pollard 1984-1985, II, 1985, p. 700, n. 358): essa raffigura il Pucci con indosso la mozzetta e la berretta cardinalizia e l'iscrizione riporta il titolo dei "Santiquattro". Basandosi sul confronto con l'effigie della medaglia, Elizabeth Pilliod (1988) ha proposto di identificare in Antonio Pucci il personaggio ritratto dal pittore fiorentino Pierfrancesco Foschi in una tavola facente parte della Collezione Corsini di Firenze.

Tra le zampe del sarcofago, nella specchiatura di pietra di paragone incorniciata da una doppia fascia di marmo rosso e bianco, è incisa un'epigrafe a caratteri capitali in cui sono commemorati i fatti salienti della vita del cardinale Antonio:

ANTONIO · PVCCIO · ALEXANDRI · F · EPISC · SABIN · CARD ·
SS · IIII · M · POENIT · SACRAR · LITTERAR · PERITISSIMO
APVD · GALLIÆ · HISPANIÆQ · REGES · LEGATIONE · EGREGIE
FVNCTO · A · CLEMENTE · VII · P · M · IN · CARDD · COOPTATO
ROBERTVS · PVC · VT · EIVS · CONSERVETVR · MEMORIA · HOC · AVI · SVI
EX · FRATRE · NEPOTI · STATVIT · MONVMENTVM · AN · M · D · C · VII ·
IACET · ROMÆ · IN · DEIPARÆ · VIRGINIS · SVPRA · MINERVAM.

Figlio di Alessandro di Antonio Pucci e di Sibilla di Francesco Sassetti, Antonio Pucci fu avviato in giovane età alla carriera ecclesiastica: nel 1497, a soli dodici anni, divenne canonico di

Santa Maria del Fiore ed intraprese in seguito la carriera curiale sotto l'egida dello zio Lorenzo Pucci. Nel 1514 fu nominato nunzio apostolico in Portogallo e l'anno seguente partecipò a Bologna all'incontro tra Francesco I di Valois e Leone X (Arrighi 2016a, p. 546). Durante il soggiorno bolognese, Antonio e lo zio Lorenzo entrarono in contatto con la nobildonna Elena Duglioli dall'Olio, circostanza alla quale si deve il coinvolgimento dei Pucci nella commissione a Raffaello della pala raffigurante l'*Estasi di Santa Cecilia* per la chiesa bolognese di San Giovanni in Monte (cfr. G. Zarri, in l'*Estasi di Santa Cecilia* 1983, pp. 20-37). Antonio Pucci compì molte missioni diplomatiche durante il pontificato di Leone X, dal quale fu designato nunzio apostolico nei Cantoni svizzeri, e poi fu ripetutamente inviato come ambasciatore in Francia e Spagna da Clemente VII. Nel 1529, lo zio Lorenzo Pucci gli cedette la carica di penitenziere maggiore e nel 1531 Antonio fu creato cardinale col titolo dei Santi Quattro Coronati. Dopo la morte di Clemente VII, egli rimase molto legato ai Medici tanto da essere scelto per celebrare il matrimonio di Alessandro de' Medici con Margherita, figlia naturale dell'imperatore Carlo V. Antonio Pucci morì nel 1544 a Bagnoregio, città di cui era divenuto governatore dal 1538, e le sue spoglie furono inumate nel presbiterio della basilica di Santa Maria sopra Minerva (Arrighi 2016a), come attesta un'epigrafe che è stata trascritta da Vincenzo Forcella (1869-1884, I, 1869, p. 445, n. 1724), in prossimità del grandioso monumento funebre che a partire dal 1536 sarebbe stato innalzato in onore di Leone X e che fu realizzato da Baccio Bandinelli (si veda Partridge 2014).

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 417; Del Migliore 1684, p. 301; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 294-296; Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 54-55; Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 52-53; Moreni 1791, p. 39; Andreucci 1857, p. 144; Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 94-95; Pizzorusso 1989, p. 68, fig. 62b; Fabbri 1992, pp. 110-111, fig. 25; Grassi 2014a, pag. 58; D'Alessandro, Pucci 2016, pp. 8-9.



Fig. V.1 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Antonio Pucci*, intero



Fig. V.2 Gherardo Silvani, *Ritratto di Antonio Pucci*



Fig. V.3 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Antonio Pucci*, particolare

VI. Giovanni Caccini, Gherardo Silvani

Cenotafio di Roberto Pucci

1607
marmi bianchi e policromi, 157 x 247 cm (dimensione complessiva del monumento),
56 x 47 cm (ritratto)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Oratorio di San Sebastiano

Il cenotafio del cardinale Roberto Pucci, nato a Firenze nel 1465 e morto a Roma il 16 febbraio 1547, è collocato dietro l'altare nel presbiterio dell'Oratorio di San Sebastiano (figg. VI.1-VI.3). La campata presbiteriale del vano venne sottoposta ad un intervento di ammodernamento promosso alla fine del Cinquecento dall'abate Alessandro Pucci e portato a termine entro il 1608 dal fratello minore Roberto (per le vicende relative e per la fortuna critica dei cenotafi rimando alla scheda n. IV).

Il cenotafio di Roberto Pucci è collocato nell'ordine inferiore della parete di fondo del presbiterio, dietro l'altare. Il sepolcro è inserito all'interno di una specchiatura geometrica di pietra rosata, profilata lungo tutto il suo perimetro da una banda sottile di marmo bianco, a sua volta incorniciata da una fascia di pietra di paragone; quest'ultima si dispiega lungo i lati, fino a lambire, nella parte superiore, il medaglione con il ritratto. Il sarcofago di marmo nero, provvisto di eleganti volute, poggia su due zampe realizzate in pietra gialla ed ornate da intarsi di marmi policromi che richiamano alla mente moduli decorativi tardo-cinquecenteschi. Il ritratto del cardinale è realizzato mediante l'impiego di tre marmi di diverso colore, il bianco per la testa, il rosso per la veste e l'azzurro chiaro per lo sfondo. L'unico documento d'archivio che contiene un riferimento all'esecuzione dei cenotafi riguarda un pagamento che venne corrisposto al commettitore di pietre Mariotto Tosini il 26 marzo del 1609 per "la fattura di una listrolina di marmo bianco intorno a' cardinali" (Fabbri 1992, pp. 146-147, doc. n. 33), ossia per l'applicazione delle striscioline di marmo intorno ai medaglioni. Al Tosini possono essere forse ascritte la lavorazione dei marmi e la realizzazione delle parti a commesso dei sepolcri, come sostiene la Fabbri (ivi, p. 110), mentre, a differenza della studiosa (ivi, pp. 112-113), ritengo che le caratteristiche stilistiche del ritratto non siano tanto probanti da far propendere per un'autografia cacciniana dell'effigie. Nonostante i documenti tacciano a riguardo, credo che i tre ritratti siano piuttosto ascrivibili al Silvani.

Tra le zampe del sarcofago, nella specchiatura di pietra di paragone incorniciata da una doppia fascia di marmo rosso e bianco, è incisa un'epigrafe a caratteri capitali in cui sono commemorati i fatti salienti della vita del cardinale Roberto:

ROBERTO · PVCCIO · ANTONII · F · TT · SS · IIII · PRESB · CARD ·
M · POENIT · EPISC · PIST · PIETATE · ATQ · INTEGRITATE
INSIGNI · A · PAVLO · III · P · M · CREATO ·
ROBERTVS · PVC · EX · PAND · EIVS · LEĜMO · AC · NAÎLI · FILIO
NEPOS · TANTO · AVO · P · AN · ÎNI · M · D · C · VII ·
VIXIT · ANN · LXXXII · OBIIT · ROMÆ · XVI · KAL · FEB · M · D · XLVII ·
SEPVLTVS · EST · IN · DEI · GENIT · MARIÆ · SVPRA · MINER·

Figlio di Antonio Pucci, Roberto ricoprì i primi incarichi pubblici dopo il ritorno dei Medici a Firenze nel 1512. Nel 1522 fu eletto gonfaloniere di giustizia, ma nel triennio 1527-30, durante l'ultimo periodo repubblicano per la città, fu condannato all'esilio. Si stabilì allora a Roma, dove divenne intimo di Clemente VII, del quale divenne rappresentante a Firenze dopo la resa della città. Con l'instaurazione del ducato di Alessandro de' Medici, Roberto divenne membro a vita del Senato dei Quarantotto. Dopo l'ascesa al soglio pontificio di Paolo III Farnese, cominciò ad avvalersi delle sue relazioni familiari per divenire cardinale, cosa che gli riuscì soltanto nel 1542, quando assunse il titolo di cardinale prete dei Santi Nereo ed Achilleo, poi cambiato, dopo la morte del nipote Antonio, in quello dei Santi Quattro Coronati. Subentrò al nipote anche nella carica di Penitenziere maggiore. Roberto morì a Roma e fu sepolto come i suoi predecessori nella basilica di Santa Maria sopra Minerva (Arrighi 2016c), come attesta un'epigrafe collocata nel pavimento che è stata trascritta da Vincenzo Forcella (1869-1884, I, 1869, p. 447, n. 1730).

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 417; Del Migliore 1684, p. 301; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 294-296; Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 54-55; Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 52-53; Moreni 1791, p. 39; Andreucci 1857, p. 144; Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 94-95; Pizzorusso 1989, p. 68; Fabbri 1992, pp. 112-113, fig. 27; Grassi 2014a, pag. 58; D'Alessandro, Pucci 2016, pp. 8-9.



Fig. VI.1 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Roberto Pucci*, intero



Fig. VI.2 Gherardo Silvani, *Ritratto di Roberto Pucci*



Fig. VI.3 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Cenotafio di Roberto Pucci*, particolare

VII. Giovanni Caccini e collaboratori

Monumento funebre di Antonio Pucci

1607
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Oratorio di San Sebastiano

Il sepolcro di Antonio di Puccio Pucci, nato a Firenze l'8 marzo 1418 e morto a Pisa nel novembre del 1484, è collocato nella parete destra della seconda campata all'interno dell'Oratorio di San Sebastiano (fig. VII). Il monumento celebra il fondatore del sacello, che fu costruito tra il 1451 e il 1453 secondo il progetto di Michelozzo di Bartolomeo (Ferrara, Quinterio 1984, pp. 93, 228-229; Morolli 1989, p. 187), e risulta l'unico intervento realizzato al di fuori della campata presbiteriale nel corso della ristrutturazione cacciniana. Forse a causa di questo motivo il sepolcro è stato quasi completamente ignorato dalle fonti antiche e dalla storiografia più recente: il frate servita Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, p. 54) menziona il monumento funebre di Antonio di Puccio e ne trascrive l'epigrafe; ed esso viene riprodotto nella piccola guida divulgativa sull'oratorio che è stata pubblicata a cura di Sofia d'Alessandro e Giannozzo Pucci (2016, pp. 8-9).

Il sepolcro di Antonio Pucci è interamente realizzato in commesso marmoreo, ma, a differenza dei cenotafi dei cardinali collocati nel presbiterio (cat. nn. IV-VI), è privo del busto-ritratto del defunto. Il sarcofago di marmo nero, provvisto di eleganti volute e di due zampe di marmo bianco, poggia sopra uno zoccolo di pietra di paragone ed è inserito all'interno di una specchiatura geometrica di pietra rosata, profilata lungo tutto il suo perimetro da una fascia di marmo bianco, a sua volta inserita entro una cornice di pietra serena. Nel registro superiore è presente un'edicola realizzata in marmo bianco e provvista di timpano spezzato, il quale reca al centro l'arme dei Pucci, che raffigura una testa di moro. Al centro dell'edicola, nella specchiatura di marmo azzurrino, è incisa un'epigrafe a caratteri capitali che recita:

ANTONIO PVCCIO PVCCI F
HVIVS SACELLI FVNDATORI
LAVRENTII ET ROBERTI CARDD
ET ALTERIVS PVCCI PAVLI III
P M SORORIS CONIVGIS

PATRI OPTIMO
ET ANTONII CARD PATRVO
ROBERTVS PVC PROAVO SVO
INTER RELIQVOS FAMILIÆ
PROCERES RECENSENDO P
AN DNI M D C VII ·

L'ascesa sociale della famiglia Pucci, di origini modeste, fu favorita dal consolidamento del potere mediceo: il padre di Antonio, Puccio, viene ricordato da Cosimo il Vecchio come uno dei suoi amici più stretti. Insieme al Medici, Puccio e suo fratello Giovanni furono esiliati nel 1433 da Firenze, ma, dopo il rientro di Cosimo in città, la fedeltà a lui dimostrata fu la causa del rapido ottenimento da parte dei Pucci di importanti incarichi pubblici. Antonio divenne prima gonfaloniere e poi priore, nel 1458 fu eletto podestà di Pistoia, tra il 1461 e il 1462 fu vicario di Certaldo e della Valdelsa e nel 1467 divenne capitano di Pisa. Pucci cercò di rafforzare il proprio prestigio tramite la promozione di accorte strategie matrimoniali tra i suoi numerosi figli, (ne aveva avuti sette dalla prima moglie e sei dalla seconda), ed i rampolli delle casate fiorentine più importanti. Nel 1483 il figlio Puccio prese in moglie Geronima Farnese, la sorella di Alessandro, colui che nel 1534 sarebbe divenuto papa col nome di Paolo III. Queste nozze favorirono la carriera ecclesiastica di Lorenzo, uno dei figli che Antonio aveva avuto dalla prima moglie (Tripodi 2016). I cardinali Lorenzo (cat. n. IV) e Roberto (cat. n. VI), ai quali sono dedicati due dei tre cenotafi nella campata presbiteriale, erano infatti entrambi figli di Antonio, avuti rispettivamente dalla prima e dalla seconda moglie.

Bibliografia:

Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 54; D'Alessandro, Pucci 2016, pp. 8-9.



Fig. VII Giovanni Caccini e collaboratori, *Monumento funebre di Antonio di Puccio Pucci*, intero

VIII. Giovanni Caccini, Gherardo Silvani

Monumento funebre di Caterina Pandolfini

1609
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, pilastro destro dell'arco di accesso alla tribuna

Nel 1608 la nobildonna Caterina Pandolfini ottenne per la propria sepoltura il pilastro destro (Tonini 1876, p. 79), *in cornu Epistulae*, che sorregge il grande arco di accesso alla tribuna albertiana e vi fece erigere un monumento del tutto simmetrico a quello del figlio Antonio Peri, che nel 1601 era stato deposto nel sarcofago collocato alla base del pilastro *in cornu Evangelii* (cat. n. I).

La struttura architettonica del monumento della Pandolfini fu concepita, alla stregua del sepolcro del figlio, per essere addossata al pilastro in modo tale da costituirne il rivestimento (figg. VIII.1-VIII.2). Il registro inferiore assume l'aspetto di una panca provvista di un sedile e di un'alta spalliera: il sarcofago di marmo grigio verde che contiene le spoglie di Caterina si trova al di sotto del sedile, mentre la spalliera è decorata con delle tarsie di marmi colorati e reca l'epigrafe incisa nel pannello centrale. La parte superiore del monumento è costituita da un'edicola dotata, su ciascun lato, di una colonna monolitica di marmo rosso che poggia sopra una mensola modellata con una testina alata di cherubino. Al di sopra dei capitelli corinzi si eleva una trabeazione a risalti coronata da un doppio fastigio, costituito da un timpano curvilineo e spezzato che accoglie, arretrato al suo interno, un frontespizio triangolare sulla cui sommità si adagiano due putti reggi stemma. Gli unici elementi che differiscono dal sepolcro Peri sono lo stemma Pandolfini e la statua di San Paolo, posti rispettivamente nel coronamento al di sopra del timpano triangolare e nella nicchia.

Stando al contenuto dell'epigrafe, spettò a Caterina tener fede alla volontà testamentaria del figlio. L'iscrizione riporta infatti la memoria:

CATHARINA PANDOLFINIA
DE SVPREMA EIVSDEM
ANTONII PERII· F· VOLV̄TATE
P· C I Ↄ I Ↄ C IX ·

Le stesse notizie, che verosimilmente furono desunte proprio dalle epigrafi apposte sui due monumenti, vengono riferite dallo storiografo Filippo Baldinucci nella *Vita* dedicata allo scultore e architetto Giovanni Caccini: "[…] siccome che il Caccini facesse intagliare al Silvani la statua di San Pietro apostolo e quella altresì del san Paolo, che si vedono nelle nicchie de' pilastroni in sul presbiterio della chiesa della Santissima Nonziata per sacro ornamento del sepolcro d'Antonio Peri, nobil giureconsulto fiorentino, postavi la prima l'anno 1601 e la seconda per accompagnatura di quella, dopo la morte del Peri, dalla nobil donna Caterina Pandolfini sua madre, ed in esecuzione della di lui volontà, l'anno 1609" (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291).

A partire dalla fonte più antica in cui i sepolcri Peri e Pandolfini vengono citati, la *Vita di Gherardo Silvani* scritta dal suo amico d'infanzia Giovanni Sini intorno al 1645, tutta la storiografia successiva è stata concorde nell'assegnare il progetto dei due monumenti al Caccini, ma si è divisa sul problema legato all'attribuzione delle sculture. Il Sini (1645, ed. 1959, p. 78) descrive i sepolcri come opere realizzate dal Caccini insieme alla sua bottega ed afferma che la statua di San Pietro collocata nella nicchia del monumento Peri ed i quattro cherubini "che reggano le colonne", ossia le testine di cherubino che ornano le mensole presenti al di sotto delle edicole, furono scolpiti interamente dal Silvani.

L'opera del Sini era nota a Filippo Baldinucci (come è stato messo in evidenza da Linnenkamp 1959, p. 73), che se ne avvalse come fonte primaria per la compilazione delle biografie contenute nelle *Notizie dei professori del disegno*: nella *Vita* del Caccini il Baldinucci assegna allo scalpello del Silvani sia le statue dei due Apostoli, sia i quattro cherubini alla base delle colonne, ma specifica che le sculture vennero comunque realizzate su modello del maestro (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291). Egli ribadisce tali attribuzioni nella *Vita* del Silvani (IV, 1846, p. 348).

Soltanto Stefano Rosselli (1657, p. 1479) ha riservato una particolare attenzione alla trascrizione dell'epigrafe e alla presenza dello stemma nobiliare che contraddistingue il monumento, mentre la letteratura periegetica ha univocamente ricordato le statue dei Santi Pietro e Paolo poste nelle nicchie a ridosso dei pilastri: autori quali Giovanni Cinelli (1677, p. 449), Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 277), Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 39), citano le due sculture come opere autografe del Caccini. Anche in seguito, gli scrittori sembrano focalizzarsi sul problema attributivo, senza fare alcuna considerazione sull'effettivo *status* funerario dei monumenti Peri e Pandolfini. Domenico Moreni (1791, pp. 31-32) e la coeva guida redatta da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, pp. 317-318) ripetono in sostanza quanto riferito dal Baldinucci, ed affermano che il progetto delle edicole

spetta al Caccini e l'esecuzione delle statue al Silvani. Federigo Fantozzi (1842, pp. 411-412) assegna il *San Pietro* al Silvani ed il *San Paolo* a Giovanni Battista Foggini, commettendo questo errore probabilmente a causa della vicinanza tra il sepolcro Pandolfini e il monumento di Donato dell'Antella, quest'ultimo effettivamente realizzato dal Foggini nel 1702. Ottavio Andreucci (1857, p. 236) riferisce in maniera pedissequa, compresi gli errori, quanto è contenuto nella guida del Fantozzi.

Allo scadere del primo decennio del Novecento, Georg Sobotka compila la voce biografica sul Caccini per il dizionario enciclopedico Thieme-Becker (1911) ed accoglie quanto viene riferito dalla storiografia più accreditata, cioè dal Baldinucci, assegnando il progetto dei monumenti Peri e Pandolfini al Caccini e l'esecuzione delle sculture al Silvani (ivi, p. 338). Una trentina di anni più tardi i coniugi Paatz esprimono lo stesso parere (1940-1954, I, 1940, p. 103).

Johann Karl Schmidt, nella sua tesi di dottorato sulla produzione scultorea di Giovanni Caccini, ritiene che la statua di San Pietro sia un'opera autografa dello scultore (1971, pp. 82-88, 160-161) e che il *San Paolo* sia riferibile al Silvani sulla scorta delle similitudini riscontrabili con il grande *Saturno* marmoreo (ivi, p. 88) che Gherardo aveva scolpito su incarico del granduca Cosimo II de' Medici per il Giardino di Boboli. Il medesimo parere viene espresso da Sandro Bellesi nel catalogo che accompagnava la grande mostra sul Seicento fiorentino del 1986: lo studioso colloca l'esecuzione del *Saturno* nei primi anni del secondo decennio del Seicento proprio sulla base delle affinità stilistiche con il San Paolo dell'Annunziata (1986, p. 164; Idem, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Disegno/Incisione/Scultura/Arti minori*, p. 443, n. 4.23), anche se i pagamenti rinvenuti in seguito da Claudio Pizzorusso hanno dimostrato che il *Saturno* fu saldato al Silvani soltanto nell'agosto del 1621 (2003, p. 212, fig. 13, con bibliografia).

Contrariamente a quanto è avvenuto per il monumento Peri, pubblicato già nel 1959 a cura di Rolf Linnenkamp (si veda cat. n. I), la pubblicazione del monumento Pandolfini è avvenuta soltanto nel 1990 e si deve a Carlo Cresti (1990, pp. 40-41, fig. p. 38). Gli interventi di Cresti e di Alessandro Grassi (2014a, p. 54, figg. 17-19) si sono focalizzati sugli aspetti propriamente stilistici e sull'accurata descrizione degli elementi architettonici che compongono il monumento, ma senza approfondire l'ambito legato alla committenza.

Ai contributi della critica si sommano le notizie archivistiche finora riemerse, che, per quanto esigue, forniscono dei dati importanti. Il documento più antico di cui disponiamo è tratto da un libro di *Ricordi* del convento servita ed è stato pubblicato da Sandro Bellesi (1986, p. 164): grazie ad esso apprendiamo che la struttura architettonica del monumento Pandolfini risultava terminata il 4 maggio del 1609, quando fu scoperto "l'ornamento del pilastro della parte destra per andar verso l'altar maggiore, nella nicchia nel quale si collocherà la statua di San Paulo

apostolo", ma a quella data l'edicola era ancora sprovvista della scultura, che dovette presumibilmente essere eseguita prima dello scadere del secondo decennio del Seicento.

Il nome di Giovanni Caccini quale autore del disegno e del modello delle "due nicchie" che ornano i sepolcri Peri e Pandolfini viene invece ricordato in un documento risalente al 1628 che è stato reso noto da Carlo Cresti (1990, p. 298, nota 13) ed è contenuto in un libro di *Ricordanze* del convento della Santissima Annunziata. Nel documento, l'anonimo frate autore della memoria ha scritto che i "quattro angiolini su' quali posano le colonne delle due nicchie" furono eseguiti dall'allievo del Caccini, Gherardo Silvani, secondo il modello del maestro (*ibidem*).

Molto poco sappiamo sulla committente del monumento, Caterina Pandolfini: Pellegrino Tonini (1876, p. 79), basandosi probabilmente sulle memorie manoscritte del convento servita, riferisce che ella era la figlia di Giovanni Pandolfini e la moglie di Bernardo di Antonio Peri. Filippo Baldinucci nella *Vita* del Silvani narra come Caterina, dopo la morte del figlio, volesse usufruire dell'eredità dell'estinto, la quale consisteva, tra gli altri beni, in una collezione di statue antiche e di dipinti che il Peri aveva lasciato a Roma. A tal fine si rivolse a Gherardo affinché egli si recasse colà per attendere, in qualità di perito, alle pratiche necessarie. Il Silvani andò a Roma accompagnato da Giulio Pitti e non disattese le aspettative della Pandolfini; durante il soggiorno ebbe modo di studiare le opere dei maestri antichi e moderni, di fronte alle quali sarebbe rimasto attonito, e ne trasse ispirazione una volta rientrato a Firenze (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 348-349). Il racconto, al di là della valenza aneddotica, risulta comunque significativo in quanto contempla un ipotetico viaggio romano compiuto dal Silvani, una notizia che è del tutto assente nella biografia del Sini.

Quanto riferiscono il Tonini e il Baldinucci viene confermato da un documento rinvenuto da Ugo Procacci (1965, p. 178) tra le carte di Michelangelo Buonarroti il Giovane che si conservano nella dimora fiorentina appartenuta alla sua famiglia: il 18 settembre del 1608 il nipote del grande artista acquistò da Caterina Pandolfini il dipinto su tavola raffigurante la *Madonna con Bambino e Santi*, che era noto già a partire dalle fonti cinquecentesche col titolo di *Epifania*, e che allora era ritenuto autografo di Michelangelo. L'atto d'acquisto fu vergato da Giulio di Francesco Pitti, lo stesso personaggio che compare nella biografia baldinucciana al fianco del Silvani durante il viaggio romano, e venne sottoscritto dalla nobildonna, la quale si firmò come "Caterina di Giovanni Pandolfini, donna fu di Bernardo d'Antonio Peri" (*ibidem*). Purtroppo nel documento non viene specificata la provenienza del dipinto, e non è quindi possibile stabilire con certezza se esso facesse parte dell'eredità romana del figlio di Caterina, Antonio Peri, ipotesi che è stata avanzata anche da Adriaan Vliegenthart (1976, p. 68). La critica moderna ha concordemente assegnato l'esecuzione dell'*Epifania* all'allievo di Michelangelo, Ascanio

Condivi, che si sarebbe avvalso di uno dei cartoni del maestro, quello conservato fin dal 1895 al British Museum (si vedano Procacci 1965, pp. 178-179; Vliegenthart 1976, p. 68; Ragionieri 1997, pp. 59-61), il quale raffigura lo stesso peculiare soggetto del dipinto di Casa Buonarroti (cfr. Gombrich 1986, pp. 171-178). La tavola andò ad ornare la Galleria celebrativa che Michelangelo il Giovane volle allestire al piano nobile dell'abitazione di Via Ghibellina con lo scopo di glorificare l'illustre antenato: il dipinto fu collocato nel novembre del 1616 nel posto in cui si trova ancora oggi, in testa alla Galleria, dopo essere stato restaurato dai pittori Domenico Passignano e Ottavio Vannini (Procacci 1965, pp. 178-179; Vliegenthart 1976, pp. 68-69).

Dal punto di vista stilistico, ritengo che, per la struttura architettonica del monumento Pandolfini, sia degna di essere messa in luce la matrice dosiana del lessico architettonico utilizzato dal Caccini: tale componente emerge attraverso l'impiego degli stessi elementi che contraddistinguono il monumento Peri (cat. n. I), con l'uso dei marmi policromi, della trabeazione a risalti e del doppio timpano.

Le affinità tra la statua di San Paolo ed il *Saturno* di Boboli sono effettivamente così stringenti da rendere alquanto plausibile l'assegnazione della figura dell'apostolo allo scalpello del Silvani. Il volto del *San Paolo*, caratterizzato dall'espressione assorta e severa, è incorniciato da una capigliatura ricciuta e da una lunga barba ondulata, le stesse caratteristiche che si riscontrano nel volto del vecchio raffigurato sotto le sembianze del dio simbolo dello scorrere del tempo. La dimensione gigantesca del *Saturno* (fig. VIII.3) rievoca la possente scultura dell'Annunziata, quasi come se la statua di Boboli costituisse la versione più tarda, e sotto un travestimento mitologico, della figura dell'Apostolo. Nel 1609, all'epoca della realizzazione del sepolcro Pandolfini, il Silvani aveva compiuto trent'anni, e a poca distanza di tempo si sarebbe definitivamente emancipato dal Caccini, divenendo il titolare di una bottega propria che aveva sede nella sua abitazione situata in Via di San Giovanni (Sini 1645, ed. 1959, p. 78). Il *San Paolo* può quindi essere considerato l'opera che apre l'esiguo catalogo delle sculture autografe di Gherardo, tra cui vanno annoverati altri esemplari destinati a monumenti funebri, come i busti marmorei che ornano i sepolcri di Filippo e Bartolomeo Corsini, che erano in origine collocati nella chiesa del monastero di San Gaggio, ma furono trasferiti durante l'Ottocento nella Cappella Corsini nel Chiostro Grande di Santo Spirito (cat. nn. LIV-LV), e il ritratto di Mario Bardini per il sepolcro nella chiesa di San Francesco a Volterra (Linnenkamp 1959, p. 109, fig. 11), che fu terminato dal Silvani nel 1633 (cfr. Bellesi 1986, p. 164), prima che egli abbandonasse la scultura per dedicarsi esclusivamente al mestiere di architetto.

Bibliografia:

Sini 1645, ed. 1959, p. 78; Rosselli 1657, p. 1479; Cinelli 1677, p. 449; Del Migliore 1684, p. 277; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 291; IV, 1846, p. 348; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 39; Moreni 1791, pp. 31-32; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, pp. 317-318; Fantozzi 1842, pp. 411-412; Andreucci 1857, p. 236; Tonini 1876, p. 79; Sobotka 1911, p. 338; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 103; Schmidt 1971, pp. 86-88; Bellesi 1986, p. 164; Cresti 1990, pp. 40-41, fig. p. 38; Grassi 2014a, p. 54, figg. 17-19.



Fig. VIII.1 Giovanni Caccini, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Caterina Pandolfini*, intero



Fig. VIII.2 Gherardo Silvani, *San Paolo*



Fig. VIII.3 Gherardo Silvani, *Saturno*, 1621, Giardino di Boboli

IX. Ignoto scultore di ambito fiorentino

Monumento funebre di Lorenzo Palmieri

1624
terracotta dipinta e marmo bianco, 50 cm ca. (altezza del busto, senza il peduccio),
42 x 72 cm c. (cartella), 23 x 55 cm (cartiglio)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella di Santa Barbara

Il monumento funebre del maestro cavallerizzo Lorenzo Palmieri (figg. IX.1-IX.2) si trova murato nel pilastro destro dell'arco di accesso alla Cappella di Santa Barbara, situata nel braccio destro del falso transetto della basilica servita. Esso fa *pendant* con il sepolcro del pittore Giovanni Stradano (cat. n. III), collocato nel pilastro sinistro, insieme al quale viene costantemente citato dai periegeti ed eruditi, a cominciare da Stefano Rosselli (1657, p. 1502), Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, pp. 240, 273), e poi nel Settecento da Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 33), Domenico Moreni (1791, p. 28), e dalla guida di Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, pp. 314-315). Nel corso dell'Ottocento e del Novecento, Federigo Fantozzi (1842, p. 411), Ottavio Andreucci (1858, p. 71), Pellegrino Tonini (1876, p. 207) ed infine i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 102) descrivono il sepolcro riservando una particolare attenzione, come già avevano fatto gli autori precedenti, alle epigrafi ivi apposte, ma senza fornire alcuna indicazione sulla paternità dell'opera. Il monumento è stato pubblicato da Anna Padoa Rizzo (1987b, p. 13, fig. 4), nel secondo di due articoli da lei dedicati alla ricostruzione delle vicende storico-artistiche connesse con gli arredi della Cappella di Santa Barbara (1987a; Eadem, 1987b), in cui la studiosa ha lasciato tuttavia in sospeso il problema legato all'esecuzione dei sepolcri dello Stradano e del Palmieri. L'opera ha destato scarso interesse da parte degli studi specialistici. Soltanto di recente Alessandro Grassi ha messo in evidenza come il busto con il ritratto del Palmieri sia di terracotta verniciata di bianco a simulare il marmo ed ha avanzato un'ipotesi attributiva in favore di Pietro Tacca (2014a, pp. 70-74, fig. 32). Lo studioso ha inoltre reso noto un documento conservato all'Archivio di Stato di Firenze, grazie al quale si evince come Lorenzo fosse stato mediatore presso la corte medicea affinché suo fratello, il frate servita Matteo Palmieri, venisse trasferito dall'Ospedale degli Abbandonati, di cui era stato il priore durante il regno di Ferdinando I, al convento dell'Annunziata (ivi, p. 70 e

nota 60 [p. 111]). Nella breve memoria, risalente al 1637 e quindi compilata ben tredici anni dopo la morte di Lorenzo, il Palmieri viene ricordato come il cavallerizzo più celebre dei suoi tempi: vengono rammentate le sue doti di eccellente maestro, riconosciutegli dai principi italiani e stranieri, e la stima di cui godeva da parte del suo legittimo signore, il Granduca di Toscana (*ibidem*).

Il monumento, alla stregua di quello dello Stradano, è costituito da una nicchia ovale in cui è inserito il busto del defunto e, al di sotto, da una cartella terminante con volute nella parte superiore ed inferiore. Per la struttura d'insieme, le affinità tra i due sepolcri sono tali da indurmi ad avanzare l'ipotesi che essi siano stati concepiti e messi in opera nello stesso momento, quindi in una data anteriore al 1606, per venire poi corredati dai ritratti scultorei e dalle epigrafi una volta assegnati ai rispettivi destinatari.

Il ritratto fittile restituisce quelli che furono i tratti fisionomici del Palmieri dotandoli di una forte carica espressiva, grazie all'incisività di particolari come la fronte ed il sopracciglio aggrottati, le narici divaricate, le labbra serrate in un sorriso appena accennato. Il volto, che effettivamente dimostra l'età di cinquantacinque anni così come viene dichiarato in una delle epigrafi, appare quello di un uomo dal carattere forte e volitivo. Nella cornice di marmo bianco che cinge la nicchia è inciso il nome:

LAVRENTIO PALMERIO FLORENTINO ·

Nella cartella, anch'essa di marmo bianco, è riportata un'epigrafe in cui si allude alla disciplina praticata da Lorenzo in vita:

HIC, PROPTER ADMIRANDAM IN
HIPPODROMO EXCELLENTIAM, S·S·
M·M·ETRURIÆ DVCIBVS, PRINCIBVS,
REGIBVS, CAESARIBVS, SPECTATISSIMVS,
CARISSIMVS; CVIVS ARTE, EQUESTRIS
ARS ATTIGIT SVMMVM. OBIIT ·V·
KAL· APR· MDCXXIV ÆT·SVÆ XXXXXV.

La struttura del monumento appare, come ho precedentemente accennato, del tutto simile a quella del sepolcro del pittore belga murato nel pilastro di fronte, eccetto che per la presenza di un'ulteriore cartella curvilinea nella quale sono incisi i tre distici elegiaci:

TE VERTENTE MANVM, LAVRENTI, CEDIT ARION
SEGNIOR ATQVE TUO CYLLARVS ARDET EQVO.
TE FIGENTE PEDEM, NON SIC SUBLIMIA PENNIS
PEGASVS ASTRAPETIT, BELLEROPHONTE DVCE,
TE VOLVIT PHOEBVS ROSEIS DARE IVRA QVADRIGIS;
ET GLOMERAT GYROS, AD TVA IVSSA POLVS.

Alcuni storici hanno tramandato il talento del Palmieri nell'arte della cavallerizza (Rosselli 1657, p. 1502; Del Migliore 1684, p. 240; Tonini 1876, p. 207; Battistini 1931, pp. 27-28); una fonte coeva attesta che egli prese parte, nelle vesti di attore, ad un ballo svoltosi nel 1608 durante i festeggiamenti per il matrimonio di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria (*Ballo e giostra de' venti* 1608, c. n.n.). Discendente da una famiglia di nobile e antica stirpe, che dal Mugello si era stabilita a Firenze nel corso del Duecento (Gamurrini 1668-1685, II, 1671, pp. 103-111) e che poteva vantare tra i suoi membri personaggi illustri come l'umanista e politico Matteo (1408-1475), Lorenzo fu l'autore di un trattato che venne pubblicato postumo a Venezia nel 1625 con il titolo *Perfette regole et modi di cavalcare*, un testo singolare in cui, oltre alle disposizioni utili per ammaestrare i cavalli, si elencano i rimedi per sconfiggere le malattie che li affliggono. Il trattato, che fino ad allora aveva avuto una circolazione soltanto in forma manoscritta, fu stampato dal veneziano Barezzo Barezzi ad istanza dell'editore padovano Paolo Frambotto (Callegari 2002, p. 57, al quale si rimanda per le notizie sul "libraro" Frambotto e sulla tipografia da lui fondata, rimasta attiva fino al 1708: ivi, pp. 57-72). Nel sottotitolo viene specificata la qualifica dell'autore, ossia quella di "cavallerizzo del serenissimo Granduca di Toscana". Prendendo in esame quanto riportato dall'epigrafe apposta sul sepolcro e considerando che nel 1624, all'epoca della morte, il Palmieri aveva cinquantacinque anni, si deduce che egli nacque nel 1569. Come attestano le date, il Palmieri fu professionalmente attivo sia durante il regno di Ferdinando I, sia sotto il dominio di suo figlio Cosimo II, ma, stando al contenuto del testo a stampa e del documento archivistico pubblicato da Grassi (2014a, p. 70 e nota 60 [p. 111]), non risulta possibile stabilire l'identità del granduca in questione.

Quella di Lorenzo Palmieri si rivela l'unica sepoltura presente nella Cappella di Santa Barbara che appartenga ad un personaggio estraneo alla "Nazione oltramontana di lingua tedesca" (Battistini 1931, pp. 27-28), la comunità che deteneva il patronato del sacello fin dalla sua fondazione nel 1448 (ivi, pp. 13-15; pp. 68-75, doc. n. 2). Molto verosimilmente il frate servita Matteo Palmieri, fratello di Lorenzo, dovette svolgere un ruolo nient'affatto secondario nell'erezione del monumento: probabilmente gli spazi della cappella destinati ad accogliere la sepoltura di un "fiorentino" furono concessi dagli affiliati della Compagnia di Santa Barbara proprio in virtù dell'appartenenza di Matteo alla famiglia conventuale. Le uniche notizie finora riemerse sul frate si desumono dalla breve memoria rinvenuta da Grassi (2014a, p. 70 e nota 60 [p. 111]), ma ritengo non si possa escludere il coinvolgimento di Matteo tanto nella commissione del ritratto, che nell'ideazione dei versi dedicati al fratello.

La collocazione del monumento risulta quella originaria: esso non subì spostamenti durante l'ingente restauro a cui fu sottoposta la cappella nel 1740, che comportò la sostituzione della quattrocentesca pala d'altare di Cosimo Rosselli con la tela raffigurante Santa Barbara dipinta da Giuseppe Andrea Grisoni (Tozzi 1765, ed. 2010, p. 8; Padoa Rizzo 1987a, pp. 5-13) e la realizzazione di un apparato decorativo di gusto *rocaille*, costituito dall'altare completamente rinnovato e dagli affreschi a racemi vegetali che ornano le pareti, dipinti a simulare gli stucchi su fondo oro (Eadem 1987b, pp. 14, 18, doc. n. 6; Spinelli 2014a, p. 174).

I documenti resi noti dalla Padoa Rizzo non menzionano alcun intervento relativo ai sepolcri del Palmieri e dello Stradano. La studiosa ha inoltre preso in esame, come prova ulteriore del fatto che i monumenti non subirono manomissioni, un disegno anonimo conservato all'Archivio di Stato di Firenze che risale al 1675 e mostra l'alzato della Cappella di Santa Barbara (1987a, pp. 9-10, fig. 7; 1987b, p. 13, fig. 1), e in cui sono visibili i due ritratti scultorei incassati all'interno dei pilastri, nella stessa collocazione che hanno mantenuto fino ad oggi.

L'assegnazione a Pietro Tacca del ritratto in terracotta del Palmieri proposta da Grassi (2014a, pp. 70-74, fig. 32) ritengo sia da respingere sulla base del livello qualitativo del busto, che a mio avviso non è comparabile con le opere dello scultore massese scelte dallo studioso come termine di paragone per sostenere la sua attribuzione (*ibidem*), ossia il busto marmoreo raffigurante Niccolò Venerosi Pesciolini nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, databile al 1620 (cfr. Bartalini 1991, pp. 77-78, 80, figg. 5-7), e il ritratto fittile del Giambologna conservato al Museo del Bargello (D. Zikos, in *Pietro Tacca* 2007, pp. 148-149, n. 12). L'autore del busto del Palmieri, nonostante si dimostri debitore nei confronti della ritrattistica improntata alla naturalezza e alla vitalità del Tacca, non raggiunge le sottigliezze esecutive dei modelli ai quali evidentemente s'ispira: la raffigurazione del volto dell'effigiato, così ben caratterizzato

nell'espressione corrucciata della fronte e dello sguardo, e la realizzazione dei particolari, dalla capigliatura ondulata alla foggia della barba, si risolvono in una resa della materia plastica un pò grossolana, ulteriormente appesantita dalla pittura a finto marmo. Sulla scorta di queste considerazioni, mi sembra opportuno lasciare in sospeso il problema attributivo, anche se sussiste la testimonianza dell'esistenza di un rapporto che dovette legare il cavallerizzo Lorenzo al Tacca, l'artefice di celeberrimi monumenti equestri.

Filippo Baldinucci nella *Vita* dello scultore narra che egli si sarebbe avvalso della consulenza di "Lorenzino cavallerizzo" al fine di effettuare degli studi sull'anatomia e sul movimento dei cavalli, studi che dovevano essere propedeutici alla realizzazione del modello per la statua equestre che era stata commissionata dal duca Carlo Emanuele I di Savoia a Pietro nel 1619 (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 87). Il monumento non fu mai realizzato in quanto il granduca Cosimo II negò allo scultore il permesso di trasferirsi a Torino (ivi, pp. 88-89), ma il modello di bronzo fu portato a termine, come attesta una lettera risalente all'ottobre 1621 in cui il Savoia ringraziava il Tacca per il "cavallino" che gli era stato recapitato (ivi, p. 89): quest'ultimo è stato identificato dalla critica, quasi all'unanimità, con il bronzetto firmato, ora a Kassel, che raffigura *Carlo Emanuele I di Savoia a cavallo* (cfr. V. Montigiani, in *Pietro Tacca* 2007, pp. 172-173, n. 22).

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 1502; Del Migliore 1684, pp. 240, 273; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 33; Moreni 1791, p. 28; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, pp. 314-315; Fantozzi 1842, p. 411; Andreucci 1858, p. 71; Tonini 1876, p. 207; Battistini 1931, pp. 27-28; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 102; Padoa Rizzo 1987b, p. 13, fig. 4; Grassi 2014a, pp. 70-74, fig. 32.



Fig. IX.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Lorenzo Palmieri*, intero



Fig. IX.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Lorenzo Palmieri*, particolare

X. Ignoto lapicida

Monumento funebre di Adamo Moermans

1625

marmo bianco, 250 x 124 cm

Firenze, basilica della Santissima Annunziata, stanza contigua alla Cappella di Santa Barbara

La Cappella di Santa Barbara fu edificata tra il 1448 e il 1452 (Padoa Rizzo 1987a, p. 4). A partire dal 1470, i lavori che interessarono la crociera della chiesa e la costruzione della tribuna albertiana (si vedano a riguardo Brown 1981, pp. 59-146, e il recente contributo di Morolli 2013, pp. 64-72) resero inutilizzabile il sacello: i membri della confraternita ottennero allora dai frati il permesso di usufruire di un vano retrostante alla cappella stessa, che venne ristrutturato ed adibito a "residenza" della compagnia (Padoa Rizzo 1987a, pp. 4-5). Il locale, ancora esistente ed accessibile da una porta nella cappella, venne nuovamente restaurato nel 1631 (ivi, pp. 17-18, doc. n. 4), quando gli allora capitani della Compagnia di Santa Barbara, con l'appoggio della loro benefattrice, la granduchessa Maria Maddalena d'Austria, la quale aveva donato alla confraternita una reliquia fatta venire appositamente da Colonia e costituita dalla testa di una delle martiri del seguito di Sant'Orsola (come riferiscono Del Migliore 1684, p. 303; Tonini 1876, p. 200; Battistini 1931, p. 31), ottennero che la stanza venisse ufficialmente destinata ad uso di oratorio per i propri confratelli (Tonini 1876, pp. 199-200; Padoa Rizzo 1987a, p. 5). Facevano parte di questo oratorio anche alcune stanze interne che erano situate lungo la Via di San Sebastiano, l'odierna Via Gino Capponi, e che, in seguito alla soppressione della confraternita avvenuta nel 1785 per volere del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, vennero destinate a locali di servizio per la chiesa (Tonini 1876, p. 207). La stanza contigua alla Cappella di santa Barbara fu invece affidata al parroco per la celebrazione dei matrimoni, e conservò, almeno fino al tempo del Tonini, l'appellativo di "Cappella degli Sposi" (*ibidem*). Attualmente essa rimane preclusa all'accesso dei fedeli e dei visitatori e al suo interno è stato allestito un presepe permanente di notevoli dimensioni, che occupa il vano quasi per intero. La stanza conserva la volta a crociera quattrocentesca in cui, nella chiave, figura l'emblema della Compagnia di Santa Barbara, una torre rossa realizzata ad affresco: molto probabilmente la decorazione murale della volta risale agli anni quaranta del Settecento, quando l'oratorio e la Cappella di Santa Barbara furono sottoposti ad un ingente intervento di restauro (Padoa Rizzo 1987b, pp. 14, 19, doc. n. 6).

Le fonti sono concordi nel tramandare come all'interno del locale si trovassero molte lapidi sepolcrali appartenenti ai membri dell'antica confraternita, ma ad oggi è molto difficile stabilire quante di esse siano ancora *in situ*, dal momento che le pareti e gran parte del pavimento risultano occultati dall'allestimento del presepe. Sulla parete destra è visibile il monumento funebre del nobile portoghese Giovanni Gomez Silvio de Castro, risalente al 1552, mentre accanto alla porta di ingresso, addossato alla parete, si trova il sepolcro di Adamo Moermans (fig. X), morto appena ventitreenne nel 1625. Quest'ultimo monumento viene ricordato da Pellegrino Tonini (1876, p. 205) e da Mario Battistini (1931, p. 62), che riportano la trascrizione dell'epigrafe. La documentazione che sono riuscita a rintracciare sul sepolcro del Moermans si esaurisce con la sintetica scheda di catalogazione ministeriale compilata da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00441656), che non presenta nessun dato rilevante, ma reca la trascrizione dell'epigrafe, la quale appare oramai quasi illeggibile, soprattutto negli ultimi cinque capoversi. Non mi risulta che il monumento sia stato oggetto di recenti trattazioni o sia mai stato pubblicato.

Il sepolcro è costituito da una struttura architettonica la quale poggia su un piano che è a sua volta sostenuto da un basamento composto da due paraste di marmo. Ciascuna parasta è rialzata dal pavimento tramite uno zoccolo ed ha una foggia trapezoidale che termina nella parte superiore con la mezza figura di uno scheletro scolpita a rilievo (fig. X).

L'edicola ha una forma quadrata e non presenta elementi figurati; l'uso della policromia conferisce una sobria ricercatezza, data dall'alternanza tra il candore del marmo bianco e la cornice di pietra scura venata che cinge l'epigrafe in cui è inciso l'epitaffio:

D O M
ADAMO MOERMANS ESTINTO GIACE.
GIO. CORNELIO IL GENITOR DOLENTE
PIANGE, POICHE TRONCO' MORTE RAPACE
COL FRVTTO DI VIRTV' RAMO SORGENTE
PIV' CHE SPIGHE EI MERCO' FAMA VERACE
PIV' D'AMSTERDAM IL CIEL PATRIA VIVENTE
L'ACCOLSE EL SVO MORTAL CONSERVA FLORA
CHE SE VIVO L'AMO' MORTO L'HONORA.
ORTVM HABUIT DIE VIII APRIL. MDCII HORA XI

OCCASVM VERO DIE XII AVG. MDCXXV HORA XII.

Nel coronamento superiore trovano posto, al centro, lo stemma della famiglia Moermans, costituito da una croce che sormonta una stella ad otto punte, ed un motivo decorativo a volute provvisto ai lati di due lucerne recanti delle faci accese.

Nonostante l'epigrafe alluda alla fama di cui godeva il giovane Moermans in vita, nessuna notizia è riemersa su Adamo e sul padre Giovanni Cornelio che dovette essere il committente del sepolcro e presumibilmente colui che ispirò, o fu l'autore, dei toccanti versi dedicati al figlio. Dal contenuto dell'epigrafe si apprende che i due personaggi erano originari di Amsterdam, ma l'epitaffio scritto in italiano mi induce a pensare che entrambi dovevano essere ben inseriti nel contesto culturale fiorentino. I versi fanno riferimento all'arte della mercatura, una delle attività tradizionalmente praticate dagli olandesi, e che, forse, fu l'ambito sociale al quale i Moermans appartenevano.

Bibliografia:

Tonini 1876, p. 205; Battistini 1931, p. 62; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00441656.



Fig. X Ignoto lapicida, *Monumento funebre di Adamo Moermans*, intero

XI. Ignoto scalpellino su progetto di Matteo Nigetti (qui attribuito)

Monumento funebre di Giovanni Francesco Grazzi

1644
marmo di Portoro, marmo bianco statuario e marmi policromi, 132 x 78 cm (sarcofago), 21 cm (altezza del teschio)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella Grazzi

Il monumento funebre del canonico Giovanni Francesco Grazzi si trova murato, dalla parte del Vangelo, nel registro inferiore della parete dell'omonima cappella (figg. XI.1-XI.4), situata nel braccio sinistro del falso transetto all'interno della basilica servita. La cappella, di antica fondazione, era stata edificata nel 1453 da Niccolò di Buonaiuto Buti (Tozzi 1765, ed. 2010, p. 122; Tonini 1876, pp. 121, 300-301, doc. n. LXIII) nel sito in cui già nel 1345 risulta documentato un sacello, sorto dove insisteva la base del primitivo campanile (cfr. Taucci 1942, p. 13). Esso subì vari cambiamenti di intitolazione e di patronato, prima di essere concesso dai frati serviti ai fratelli Giovanni Francesco e Paolo Grazzi nel 1643: all'originaria dedicazione a Sant'Ansano, attestata dall'immagine del santo raffigurato a figura intera nell'affresco quattrocentesco dipinto da Stefano d'Antonio Vanni (De Marchi 2013, p. 157) nella nicchia centinata che rimane celata dietro la pala d'altare, subentrò nel 1602 l'intitolazione a Sant'Ignazio, avvenuta in concomitanza con la collocazione sopra l'altare della tavola con i *Santi Ignazio, Biagio ed Erasmo*, opera del Maestro dei cassoni Campana, che in origine si trovava nella nona cappella della tribuna, quella di patronato dei Dell'Antella (Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 109, 172; Fabbri 1990a, p. 58). Gli avvicendamenti che determinarono le fasi di trasformazione della Cappella Grazzi sono stati tramandati dagli storici serviti Ottavio Andreucci (1857, pp. 59-60) e Pellegrino Tonini (1876, pp. 121-124), autori di due guide sulla Santissima Annunziata redatte sulla base delle notizie ricavate dai documenti d'archivio. Dalle fonti ottocentesche ha preso avvio la ricerca condotta nel 1990 da Maria Cecilia Fabbri nel fondo relativo al convento servita all'Archivio di Stato di Firenze: la studiosa ha rintracciato e pubblicato una serie di documenti che hanno confermato le vicende già note ed apportato ulteriori chiarimenti sulla storia del sacello (1990a). Dopo l'estinzione della famiglia Buti nel 1595, il patronato della cappella passò prima a monsignor Cosimo Concini e poi a Giulio Portigiani, che vi rinunciò nel 1626. Nel 1629 il nobile fiorentino Giovanni Battista del Sera presentò ai serviti una richiesta formale in cui egli si impegnava ad assumere il patronato della

cappella e contestualmente sottopose al giudizio dei frati un progetto redatto dall'architetto Matteo Nigetti e finalizzato al restauro e all'abbellimento del vano, il cui assetto architettonico era rimasto fino ad allora sostanzialmente inalterato (ivi, pp. 57-58). Il contratto stipulato tra il Del Sera ed i serviti prevedeva che la decorazione della cappella fosse compiuta entro quattro anni, ma il committente si rivelò inadempiente ed il progetto del Nigetti, che è stato identificato dalla Fabbri in un foglio conservato tra le carte del convento (ivi, p. 56, fig. 1), non fu mai attuato. Per circa un decennio la Cappella di Sant'Ignazio rimase senza assegnazioni, fino a quando, nell'aprile 1643, i serviti ne concessero il patronato al canonico della basilica laurenziana Giovanni Francesco Grazzi e al fratello minore Paolo, che esercitava la professione di musicista alla corte medicea. Nella supplica inviata all'assemblea dei Padri Discreti, i due fratelli si assumevano l'incombenza di ristrutturare la cappella e di provvedere alla sua decorazione con "buonissimi conci, e [con] farvi sepoltura con lastrico e sua lapide", a patto che i frati concedessero loro la facoltà di apporre l'arme di famiglia "sì nell'ornamento, come anco nella sepoltura e lastrico", affinché venisse perpetuata la memoria della loro munificenza (ivi, p. 60). Appena ricevettero l'approvazione dal capitolo del convento, i Grazzi avviarono immediatamente i lavori all'interno del sacello, che furono conclusi in appena un anno, come viene attestato, oltre che dalla documentazione superstite, anche dall'iscrizione presente sotto la mensa dell'altare, in cui si legge:

DEO, BEATE MARIE, AC SANT· MARTIRIB
IGNATIO, BLASIO, ET ERASMO.
IOAN· FRAN· ET PAVLVS, FRES
DOMINICI DE GRATIIS·FF·D·D
AÑO SAL· M·DC·XLIIII.

Prima della morte, avvenuta l'11 agosto 1644, Giovanni Francesco Grazzi nominò suo unico erede il fratello Paolo e dispose nel testamento che questi avrebbe dovuto attendere al perfezionamento della Cappella di Sant'Ignazio (ivi, p. 63), la quale doveva oramai essere in fase di completamento. La cappella venne intitolata a Santa Cecilia, come tangibile omaggio alla patrona dei musicisti da parte di Paolo Grazzi, il quale, come tramanda Filippo Baldinucci "in sua gioventù fu eccellente musico, e singolarissimo suonatore di ogni sorta di strumenti di fiato e corde" (1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 159).

Le fonti storiche e periegetiche, a cominciare da Stefano Rosselli (1657, p. 1463) e Giovanni Cinelli (1677, p. 440), segnalano la fastosa decorazione della cappella, riccamente adornata di marmi e pitture, fatta realizzare dai fratelli Grazzi. Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 282), Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 34), Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, p. 123), Ottavio Andreucci (1857, p. 60), Pellegrino Tonini (1876, p. 123) ed infine i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 86) ne assegnano la ristrutturazione secentesca all'architetto di origine cortonese Bernardino Radi. Il nome del Radi quale autore dell'architettura della Cappella Grazzi viene ricordato dal biografo Francesco Maria Niccolò Gabburri (1719-1741, I, 1719, c. 470v) e in alcune memorie anonime manoscritte secentesche e settecentesche relative al convento servita (citate dalla Fabbri 1990a, pp. 63, 77, nota 47). La carriera professionale di Bernardino Radi era iniziata a Roma nell'ambito dei grandi cantieri borghesiani e barberiniani, dove egli aveva lavorato insieme al fratello Agostino (si veda Campitelli 2004); a partire dal 1628 il Radi intraprese delle trattative con lo scopo di traferirsi a Firenze per entrare al servizio del granduca Ferdinando II de' Medici, come attestano una serie di missive intercorse tra lo stesso architetto, il segretario di stato Andrea Cioli ed il marchese Francesco Niccolini, allora ambasciatore fiorentino nell'Urbe (cfr. Rinaldi 2010b, p. 92, nota 10). I primi lavori documentati del Radi in Toscana risalgono al 1636, anno in cui egli attese alla realizzazione dell'acquedotto di Filettole a Prato, mentre l'anno successivo venne approvato il progetto da lui presentato per il rifacimento del presbiterio del Duomo pratese, che fu prescelto ai disegni ed ai modelli di Gherardo Silvani e di altri maestri locali (ivi, pp. 94-95). Tra il 1639 e il 1642 Radi diresse due importanti cantieri fiorentini, la costruzione della chiesa dei Santi Agostino e Cristina alla Costa (G. Trotta, in Bertani, Trotta 2001, pp. 16-27), eretta come conclusione postuma del prolungato impegno della defunta granduchessa Cristina di Lorena a favore del predicatore agostiniano scalzo Arsenio dell'Ascensione, il quale, a partire dal 1634, fu il responsabile dell'insediamento degli agostiniani riformati a Firenze, e la riedificazione del monastero di San Jacopo sopr'Arno, allora sede dei canonici regolari di San Salvatore (Cricchio 2012). A cominciare dal Gabburri (1719-1741, I, 1719, c. 470v), le fonti sono concordi nel tramandare che Radi morì a Roma il 29 maggio 1643 (la fortuna critica è delineata da Rinaldi 2010b, pp. 91-99), appena un mese dopo la cessione della Cappella di Sant'Ignazio ai Grazzi, che fu stipulata tra i serviti ed i nuovi patroni il 22 aprile dello stesso anno (cfr. Fabbri 1990a, p. 65). Contrariamente alla Fabbri, che ritiene plausibile l'intervento di Bernardino nella fase progettuale della ristrutturazione (*ibidem*), mi sembra che i tempi strettissimi intercorsi tra la presa di possesso della cappella da parte dei Grazzi e la morte dell'architetto rendano alquanto improbabile la partecipazione del Radi all'impresa servita. I dati archivistici finora riemersi, sembrerebbero inoltre confermare che la

presenza effettiva dell'architetto negli ultimi cantieri fiorentini da lui diretti fu alquanto esigua e dovette essere alternata a dei prolungati periodi di soggiorno a Roma (cfr. G. Trotta, in Bertani, Trotta 2001, p. 20).

Dal punto di vista stilistico, l'assetto della parete di fondo della Cappella Grazzi presenta delle stringenti analogie con il progetto approntato da Matteo Nigetti nel 1629 per Giovanni Battista del Sera: le similitudini tra l'architettura reale ed il disegno sono ravvisabili nell'orditura a trittico della parete, il cui ordine superiore appare modulato per ospitare i due dipinti di Jacopo Vignali raffiguranti i Santi Pietro e Paolo e la pala cinquecentesca del Maestro dei cassoni Campana, allogati rispettivamente nelle campiture laterali e nella grande incorniciatura al di sopra dell'altare; gli altri elementi che accomunano lo studio rimasto sulla carta e la parete della cappella, quali l'arcata a sesto fortemente ribassato della lunetta nell'attico e la presenza delle due porte ai lati dell'altare, hanno portato la Fabbri a supporre che il successivo intervento di Bernardino Radi abbia tenuto conto dell'irrealizzato progetto nigettiano; la studiosa ha perfino ipotizzato che i due architetti possano essersi incontrati all'interno della basilica servita (1990a, pp. 64-65), dove il Nigetti fin dal 1610 prestava servizio come architetto a titolo gratuito della fabbrica (Cresti 1990, p. 299, nota 25), e dove, nel 1643, si stava apprestando ad avviare il cantiere della Cappella Colloredo (cat. n. XV).

Anche se la tipologia dei due sepolcri Grazzi presenta alcune affinità con uno dei monumenti funebri illustrati nel volume intitolato *Varie inventioni per depositi*, che fu dato alle stampe da Bernardino Radi nel 1625, in particolare con il sepolcro inciso nel frontespizio, mi sembra che l'attribuzione all'architetto cortonese della sistemazione della Cappella Grazzi sia fondata su una tradizione letteraria oramai consolidata, piuttosto che su concrete prove documentarie. Una memoria anonima del convento servita che è contenuta in una filza secentesca rinvenuta dalla Fabbri alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1990a, pp. 65, 77, nota 65) restituisce il nome del maestro scalpellino Alessandro Malavisti quale artefice delle incrostazioni di marmi pregiati che ornano le pareti della cappella. L'attività di Malavisti, che viene ricordato anche dall'abate Domenico Moreni (1791, p. 44) come autore delle "incrostature" marmoree della Cappella Grazzi, risulta ben documentata nella riedificata chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano, dove egli lavorò quasi ininterrottamente dall'inizio del quarto decennio fino al 1680, anno della sua morte: al maestro originario di Settignano si deve l'esecuzione tra il 1631 ed il 1632 delle partiture architettoniche e degli stemmi in pietra serena che ornano le due Cappelle Bonsi situate nel transetto, quella dedicata alla Natività di Cristo posta nel braccio destro e quella intitolata alla Santa Croce nel braccio sinistro, e delle membrature in pietra serena che circondano i monumenti funebri dei vescovi e del cardinale Giovanni Bonsi, collocati nelle

testate del medesimo transetto (cfr. Chini 1984, pp. 120, 315, doc. n. 48G). Negli anni quaranta, Malavisti acquisì un ruolo sempre più importante nel cantiere teatino, fino a ricoprire il ruolo di coordinatore degli scultori e degli scalpellini che si occupavano dei lavori in pietra e in marmo per la decorazione delle sei cappelle della navata (ivi, pp. 54-55, 293-295, doc. nn. 31-32) che spettavano al patronato delle illustri famiglie fiorentine Martelli, Mazzei, Ardinghelli, Franceschi, Del Rosso e Tornaquinci (ivi, pp. 129-166). Alcuni elementi decorativi che contraddistinguono l'architettura delle Cappelle Martelli e Franceschi possono rievocare le soluzioni adottate nella Grazzi, ma in assenza di documenti probanti sull'operato di Malavisti all'Annunziata mi sembra che la posizione assunta a suo tempo e recentemente ribadita dalla Fabbri (1990a, p. 65; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131), che prevede l'assegnazione al maestro settignanese della messa in opera degli elementi architettonici della Cappella Grazzi, compresi i due monumenti funebri, vada forse considerata con maggiore cautela. Lo stesso Filippo Baldinucci, nel redigere una sintetica notizia biografica di Alessandro Malavisti, lo ricorda come uno degli allievi di Matteo Nigetti e cita solamente il suo operato ai Santi Michele e Gaetano (1681-1728, ed. 1845-1846, III, 1846, p. 676). Recentemente anche Paolo Bertoncini Sabatini (2014, p. 16) ha ribadito i nomi del Radi e del Malavisti per la progettazione e la realizzazione dell'architettura della Cappella Grazzi, ma, a mio avviso, le prove documentarie non sono sufficienti per redimere la questione. Dal punto di vista prettamente stilistico, il rivestimento di marmi policromi, accostati mediante specchiature geometriche, mi sembra si qualifichi come una componente tipicamente nigettiana.

La costante fortuna critica di cui ha goduto la Cappella Grazzi nel corso dei secoli fino ai nostri giorni è legata principalmente agli affreschi, coevi alla ristrutturazione del sacello del 1643-44, che il pittore Baldassarre Franceschini, comunemente noto come il Volterrano, dipinse nella volta, raffigurandovi la *Gloria di Santa Cecilia*, nella lunetta sopra l'altare e nelle due lunette laterali (sugli affreschi si veda da ultimo M. C. Fabbri, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, pp. 129-134, n. 21, con bibliografia), nelle quali compare uno stuolo di Angeli musicanti, rappresentati nell'atto di suonare quegli stessi strumenti a corda e a fiato che erano propri del mestiere del committente Paolo Grazzi, il quale per molti anni, dal 1587 al 1610 ed ancora dal 1618 al 1644, fu suonatore d'organo e di cornetto alla Santissima Annunziata (Kirkendale 1993, p. 287).

A differenza delle pitture, i due monumenti funebri hanno ricevuto poche menzioni da parte della letteratura periegetica e degli studi specialistici: se si eccettuano le succinte citazioni degli scrittori serviti Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 123-124) e Pellegrino Tonini (1876, p. 124), che descrivono le "due urne di marmo Portovenere, mezzo internate nel muro" e riportano la trascrizione delle epigrafi che corredano i sepolcri, l'unico esplicito riferimento in tutta la

bibliografia più recente viene fatto da Maria Cecilia Fabbri, alla quale spettano la loro pubblicazione (1990a, p. 61, figg. 3-4) e la proposta attributiva a favore del sopra citato Alessandro Malavisti (Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131).

I due sepolcri sono pressoché identici, sia nelle dimensioni che nella fattura, e si trovano, affrontati, nel registro inferiore delle pareti laterali, rispettivamente dalla parte del Vangelo il monumento di Giovanni Francesco, e dalla parte dell'Epistola quello del fratello Paolo.

Il monumento di Giovanni Francesco è costituito da un sarcofago realizzato a bassorilievo in marmo nero dalle venature dorate, comunemente chiamato marmo Portovenere o Portoro, come viene specificato da alcune delle fonti; la tipologia del sarcofago è alquanto austera: la cassa di forma trapezoidale è sorretta da due zampe leonine di marmo bianco e reca sulla sommità un teschio, anch'esso scolpito in marmo bianco statuario. Il sarcofago poggia sopra una duplice zoccolatura, costituita da due parallelepipedi sovrapposti di marmo bianco e di bardiglio; il deposito emerge dallo spessore della parete entro una campitura rivestita di breccia rossa. L'impaginazione della parete è particolarmente elaborata: nel registro inferiore, ai lati del deposito, due plinti marmorei ornati al centro da specchiature di marmo nero fungono da base al complesso sistema di cornici di marmi policromi del registro superiore, dove viene replicato fedelmente l'assetto della parete gemella tramite la finta finestrella con grate, illusionisticamente dipinta in modo da imitare la finestra reale che affaccia sul Chiostro Grande. Contravvenendo ad una prassi comune per le opere di destinazione sepolcrale, il deposito risulta privo di epigrafi e di stemmi, che sono invece collocati in cima alla parete, al di sopra della finta finestra, dove, al centro di un'elaborata cornice con volute ed intagliata in marmo bianco, un'epigrafe incisa a caratteri capitali riporta quanto segue:

IO: FRAN: DE GRAZZIS, DOMINICI FILIVS, PAVLI FR:
I·C· PROTHON APOSTOLICVS.
LAVRENTIANE BASILICE FLORENT: CANONICVS,
MATHIE AVSTRIACO ROMAN: IMPERATORI
MARIE MAGDALENE ARCHIDVCI,
FERDINANDO·II·MAGNO ETRVRIE DVCI,
DIVINORVM EXTITIT ADMINISTER.

Lo stemma di marmo bianco è collocato al culmine della parete, in corrispondenza del centro della lunetta con gli angeli musicanti dipinti dal Volterrano: l'intaglio riproduce, sopra lo scudo, il cappello a tesa larga terminante con dodici cordoni disposti in numero di sei per parte,

distintivo della carica di protonotario apostolico del Grazzi; al centro dello scudo è presente lo stemma familiare, che raffigura due mani che si congiungono sotto l'angolo di uno scaglione, ed una mezzaluna montante al di sopra dello scaglione. L'arme è dipinta con i colori della famiglia, con le figure rosse in campo azzurro.

Le notizie biografiche su Giovanni Francesco Grazzi sono molto scarne: le fonti ottocentesche (si vedano Cianfogni 1804, p. 235; Moreni 1816-1817, II, 1817, p. 330; Tonini 1876, p. 123) riferiscono che egli proveniva da una famiglia originaria di Foiano della Chiana, e che nel luglio del 1628 fu nominato canonico della basilica laurenziana e fu legato alla corte medicea, in quanto ricoprì l'importante ruolo di cappellano del granduca Ferdinando II, di sua madre, la granduchessa Maria Maddalena d'Austria e dell'imperatore Mattia. Giovanni Francesco morì l'11 agosto 1644, ma fece in tempo a dettare precise disposizioni testamentarie, secondo le quali veniva stabilito che il fratello Paolo avrebbe ereditato, insieme a tutti i beni del defunto, anche il diritto di patronato sulla cappella (Tonini 1876, p. 123; Fabbri 1990a, p. 63). Alla morte di Paolo, avvenuta nel 1652, la Cappella Grazzi passò per diritto di parentela alla famiglia Magi di Foiano (*ibidem*), che ne detenne il patronato fino al 1670 (Cianfogni 1804, p. 235), quando il sacello tornò nuovamente in possesso dei servi di Maria.

Bibliografia:

Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 123-124; Tonini 1876, p. 124; Fabbri 1990a, p. 61, fig. 3; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131.



Fig. XI.1 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Giovan Francesco Grazzi*, intero



Fig. XI.2 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Giovan Francesco Grazzi*, particolare del sarcofago

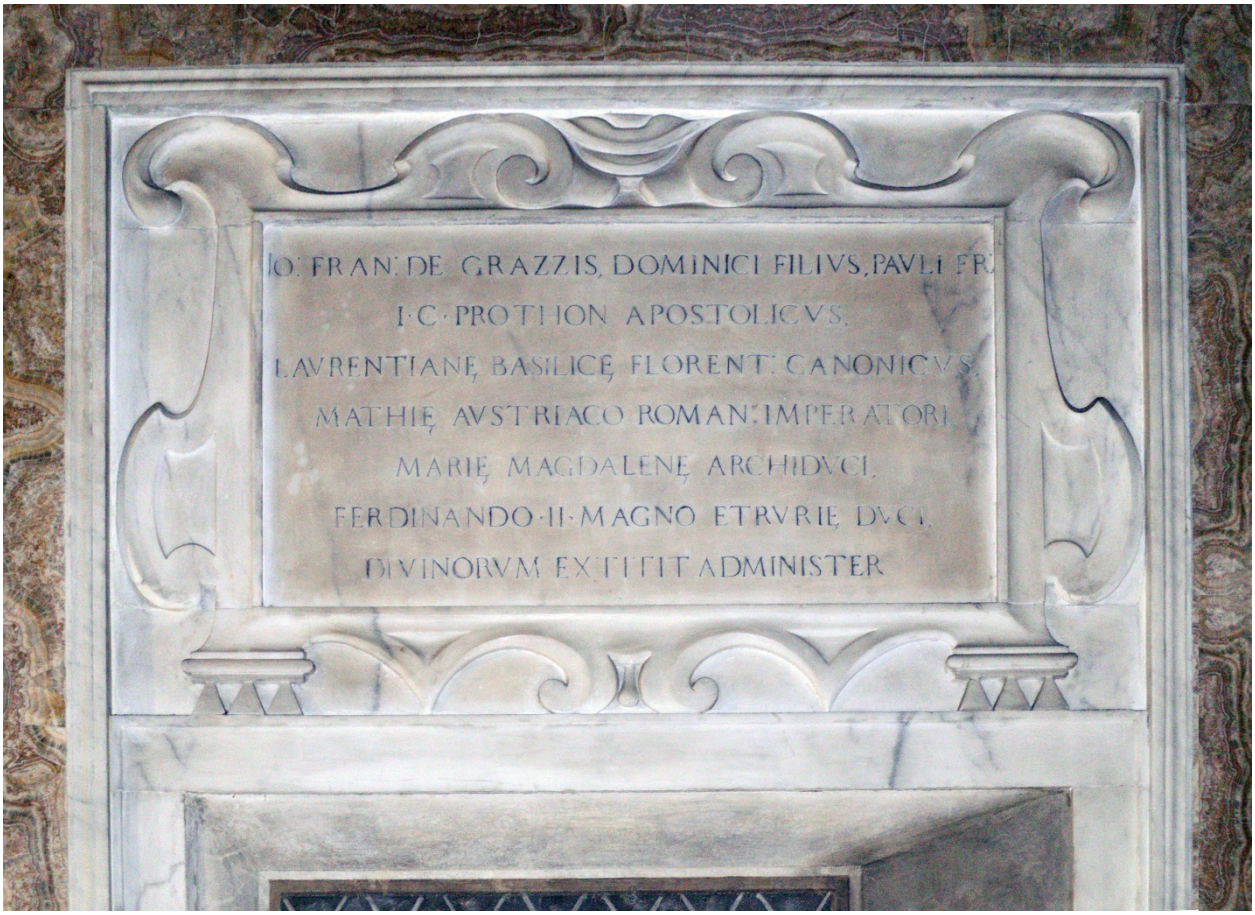


Fig. XI.3 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Giovan Francesco Grazzi*, particolare



Fig. XI.4 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Giovan Francesco Grazzi*, particolare

XII. Ignoto scalpellino su progetto di Matteo Nigetti (qui attribuito)

Monumento funebre di Paolo Grazzi

1644
marmo di Portoro, marmo bianco statuario e marmi policromi, 132 x 78 cm (sarcofago), 21 cm (altezza del teschio)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella Grazzi

Il monumento funebre del musicista Paolo Grazzi si trova murato, dalla parte dell'Epistola, nel registro inferiore della parete della cappella di famiglia (figg. XII.1-XII.4), che fu concessa dai frati serviti al Grazzi e a suo fratello Giovanni Francesco nel 1643. I nuovi patroni promossero la ristrutturazione del sacello che in poco più di un anno, tra il 1643 ed il 1644, venne completamente riedificato ed intitolato a Santa Cecilia (per le vicende relative alla cappella rimando alla scheda precedente, cat. n. XI), in ossequio alla professione del committente, che era stato uno strumentista apprezzato dai suoi contemporanei (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 159). Paolo Grazzi viene citato a partire dal 1590 e fino al 1635 nei registri della Guardaroba Medicea tra i musicisti stipendiati dalla corte granducale (Fabbri 1990a, p. 63), ed è altresì documentato l'incarico che egli ricoprì come suonatore d'organo e di cornetto alla Santissima Annunziata, dove fu attivo dal 1587 al 1610, ed ancora dal 1618 al 1644 (Kirkendale 1993, p. 287); il Grazzi viene ricordato nel diario del funzionario di corte Cesare Tinghi per aver collaborato, insieme al suo maestro Jacopo Peri, alla realizzazione del balletto svoltosi nell'ottobre 1616 in Piazza Santa Croce in onore del principe Federigo Ubaldo della Rovere di Urbino (Solerti 1905, pp. 115-119); egli compose madrigali e fu provetto insegnante di musica (Kirkendale 1993, p. 288) e fece parte di un gruppo di virtuosi noto con l'appellativo di "Franciosini", i quali erano soliti esibirsi in brani per strumenti a fiato e a corda (Fabbri 1990a, p. 63; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 130). Dopo la morte del fratello Giovanni Francesco, scomparso nell'agosto 1644, Paolo acquisì il diritto di patronato sulla cappella, ne portò a termine la decorazione e nel 1649 avanzò una richiesta per istituirvi una cappellania (Tonini 1876, p. 123; Fabbri 1990a, p. 63). Quando egli morì nel 1652, il sacello passò per diritto di parentela alla famiglia Magi di Foiano (*ibidem*), che ne detenne il patronato fino al 1670 (Cianfogni 1804, p. 235), per poi tornare ai servi di Maria.

La costante fortuna critica di cui ha goduto la Cappella Grazzi nel corso dei secoli fino ai nostri giorni è legata principalmente agli affreschi, coevi alla ristrutturazione del sacello del 1643-44,

in cui il pittore Baldassarre Franceschini, comunemente noto come il Volterrano, raffigurò la *Gloria di Santa Cecilia* nella volta, ed un concerto di Angeli musicanti nella lunetta sopra l'altare e nelle due lunette laterali (sugli affreschi si veda da ultimo M. C. Fabbri, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, pp. 129-134, n. 21, con bibliografia).

Al contrario delle pitture, i due monumenti funebri hanno ricevuto poche menzioni da parte della letteratura periegetica e degli studi specialistici: se si eccettuano le succinte citazioni degli scrittori serviti Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 123-124) e Pellegrino Tonini (1876, p. 124), che descrivono le "due urne di marmo Portovenere, mezzo internate nel muro" e riportano la trascrizione delle epigrafi che corredano i sepolcri, l'unico esplicito riferimento in tutta la bibliografia più recente viene fatto da Maria Cecilia Fabbri, alla quale spettano la loro pubblicazione (1990a, p. 61, figg. 3-4) e la proposta attributiva a favore del maestro scalpellino Alessandro Malavisti (Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131).

I due sepolcri sono pressoché identici, sia nelle dimensioni che nella fattura, e si trovano, affrontati, nel registro inferiore delle pareti laterali, rispettivamente dalla parte del Vangelo il monumento di Giovanni Francesco, e dalla parte dell'Epistola quello del fratello Paolo (fig. XII). Quest'ultimo è costituito da un sarcofago realizzato a bassorilievo in marmo di Portoro; la tipologia del sarcofago è alquanto austera: la cassa di forma trapezoidale è sorretta da due zampe leonine di marmo bianco e reca sulla sommità un teschio, anch'esso scolpito in marmo bianco statuario. Il sarcofago poggia sopra una duplice zoccolatura, costituita da due parallelepipedi sovrapposti di marmo bianco e di bardiglio; il deposito emerge dallo spessore della parete entro una campitura rivestita di breccia rossa. L'impaginazione della parete è particolarmente elaborata: nel registro inferiore, ai lati del deposito, due plinti marmorei ornati al centro da specchiature di marmo di Portoro fungono da base al complesso sistema di cornici di marmi policromi del registro superiore. Contravvenendo ad una prassi comune per le opere di destinazione sepolcrale, il deposito risulta privo di epigrafi e di stemmi, che sono invece collocati in cima alla parete, al di sopra della finestrella con grate che affaccia sul Chiostro Grande. Al centro di un'elaborata cornice intagliata in marmo bianco, un'epigrafe incisa a caratteri capitali riporta quanto segue:

PAVLVS DE GRAZZIS, DOMINICI FILIVS, IO: FRAN: FR:
SACRAR FIDIVM, ET HARMONICE BUCCINE MODERATOR
SERENISSIMIS ETRVRIE PRINCIPIBVS,
HVIC VERO MAGNE ANNVNCIATE MATRIS ÆDI,

VNO SVPRA DECEM LVSTRIS,
OBSEQVENTISSIMVS INSERVIVIT·

La parete è ornata, al suo culmine, dallo stemma familiare in marmo bianco, il quale presenta uno scudo racchiuso entro una cornice finemente intagliata, ornata da cartocci e da una valva di conchiglia sulla parte superiore; al centro dello scudo è presente lo stemma familiare, che raffigura due mani che si congiungono sotto l'angolo di uno scaglione, ed una mezzaluna montante al di sopra dello scaglione. L'arme è dipinta con i colori della famiglia, con le figure rosse in campo azzurro.

Come ho argomentato nella scheda precedente, mi sembra che la documentazione finora riemersa sulla riedificazione della Cappella Grazzi non sia sufficiente per stabilire che il progetto architettonico spetti effettivamente all'architetto cortonese Bernardino Radi e che la messa in opera vada ascritta allo scalpellino settignanese Alessandro Malavisti, anche se tale consuetudine attributiva, che è stata tramandata dalle fonti erudite e periegetiche, viene concordemente accolta dagli studi recenti (si vedano Fabbri 1990a, p. 65; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131; Bertoncini Sabatini 2014, p. 16).

Bibliografia:

Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 123-124; Tonini 1876, p. 124; Fabbri 1990a, p. 61, fig. 4; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 131.



Fig. XII.1 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Paolo Grazzi*, intero



Fig. XII.2 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Paolo Grazzi*, particolare

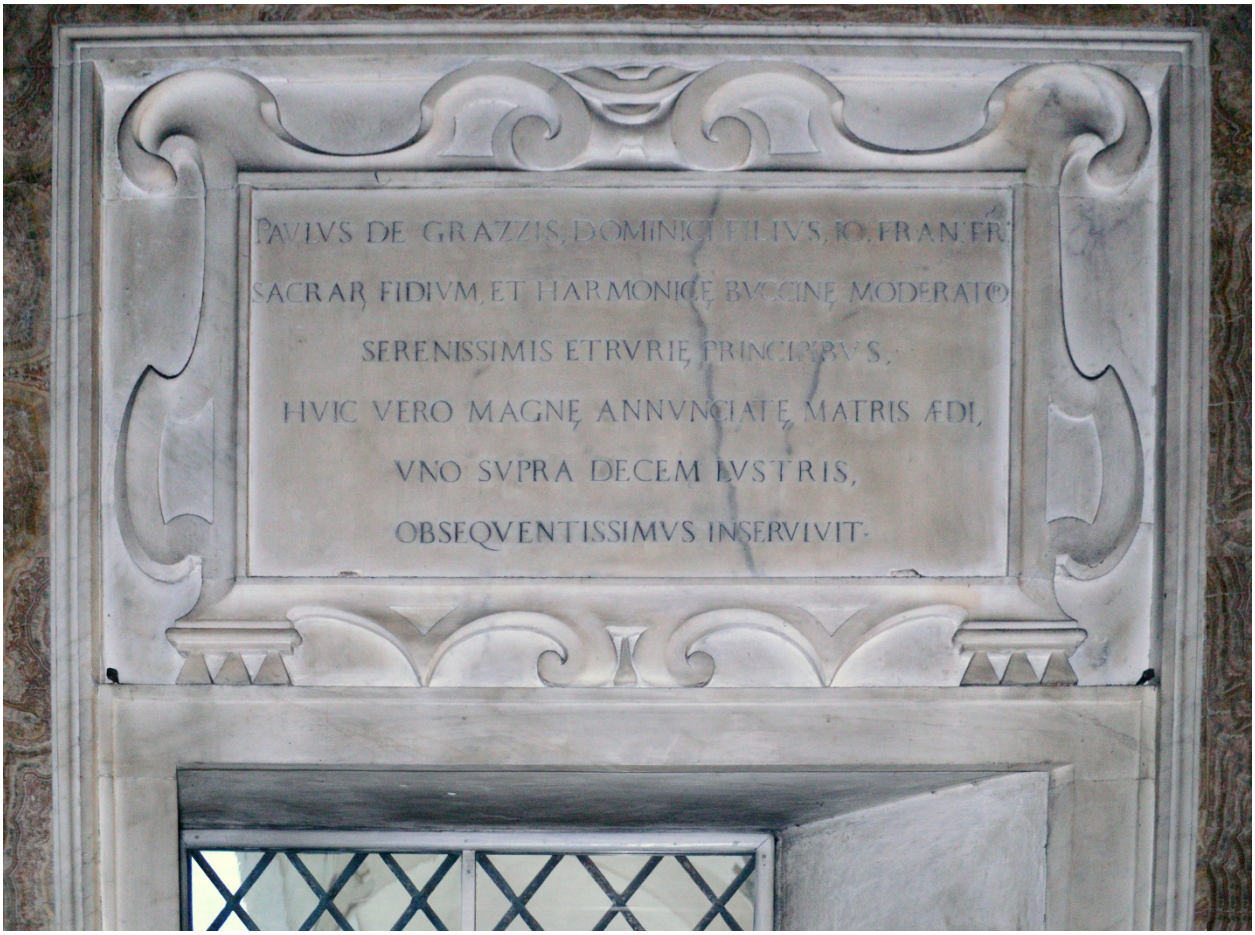


Fig. XII.3 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Paolo Grazzi*, particolare



Fig. XII.4 Ignoto scalpellino fiorentino, *Monumento funebre di Paolo Grazzi*, particolare

XIII. Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito)

Cenotafio di Alessandro de' Medici

1645
marmi bianchi e policromi, 200 x 142,5 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande

Il cenotafio di Alessandro de' Medici si trova murato nella parete sinistra dell'andito che dal portico antistante alla basilica servita immette nel Chiostro Grande (figg. XIII.1-XIII.4): l'erezione del monumento, che fu collocato nel 1645 alla sinistra del portale di accesso alla Sagrestia della Nunziata, precedette di un anno quella del cenotafio del padre Vitale (cat. n. XIV). Entrambi i sepolcri furono commissionati dal fratello maggiore di Alessandro, il medico Antonio de' Medici.

I cenotafi dei Medici padre e figlio appaiono menzionati per la prima volta nell'edizione ampliata da Giovanni Cinelli delle *Bellezze della città di Firenze* compilate da Francesco Bocchi (1677, p. 456): il Cinelli descrive i due sepolcri nella collocazione in cui si trovano ancora oggi ed assegna i busti di marmo di Alessandro e Vitale a uno scultore Mochi, ma senza specificarne il nome. I due ritratti sono quasi certamente identificabili con le "due statue" recanti "un elogio" dei figlioli di Vitale che Paolo Sebastiano Medici (1701, p. 61) descrive nel chiostro dell'Annunziata. L'autore dei ritratti viene identificato sia da Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 293) che da Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 61) con Orazio Mochi, il capostipite di quella che fu una famiglia di scultori fiorentini attivi oltre la metà del Seicento: i due eruditi ignoravano tuttavia che la morte di Orazio era avvenuta nel 1625 (cfr. Brook 1986a, p. 128), molti anni prima che i due monumenti fossero eretti. Ad eccezione di Domenico Moreni, il quale trascrive le epigrafi ivi apposte (1791, pp. 41-43), l'attenzione degli autori delle guide si è focalizzata sulla questione legata alla paternità dei busti. Ottavio Andreucci propone la generica attribuzione ad un non meglio specificato esponente della famiglia Mochi (1857, p. 147), mentre Pellegrino Tonini (1876, p. 228) assegna l'esecuzione dei due ritratti a Francesco, il figlio maggiore di Orazio. Alcune riserve nei confronti di tale proposta sono state avanzate dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 133), ma l'attribuzione a Francesco è stata accolta dalla critica più recente, a partire dalle voci biografiche a lui dedicate redatte da Claudio Pizzorusso (1986, p. 128) e da Silvia Blasio (1993, I, p. 52), e dalla sintetica scheda di catalogazione ministeriale compilata da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per

le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442246), fino alla voce biografica curata da Maria Giovanna Sarti nel 2011 (p. 170), e poi anche da Alessandro Grassi, al quale spetta la pubblicazione dei due sepolcri (2014a, p. 78, fig. 37). Lorenza Montanari ha citato i due busti facendo riferimento alle attribuzioni precedentemente avanzate in favore di Orazio e di Francesco Mochi (2014, pp. 198, 224) in un contributo in cui ha ripercorso le vicende legate alla realizzazione del ciborio d'argento dell'altare maggiore dell'Annunziata, opera che fu commissionata nel 1651 da Antonio de' Medici. La Montanari si è occupata più approfonditamente dei cenotafi in un articolo edito nel 2016 e dedicato ad un altro importante episodio legato alla committenza dei fratelli Antonio ed Alessandro de' Medici all'interno del convento della Santissima Annunziata, la costruzione della sagrestia, comunemente chiamata "della Madonna" o "della Nunziata", che fu compiuta tra il 1633 e il 1636 secondo il progetto dell'architetto Matteo Nigetti (Eadem 2016). La studiosa ha pubblicato un documento, riferibile al solo cenotafio di Alessandro, che reca la data del 1645, grazie al quale si evince che il 3 ottobre di quell'anno i frati serviti autorizzarono Antonio affinché egli "mettesse una testa di marmo con suo adornamento acanto alla porta della sagrestia nuova, fatta da detto" (ivi, pp. 87-88), ed ha inoltre attribuito su base stilistica il disegno delle edicole che adornano i cenotafi al Nigetti medesimo (ivi, p. 88). Le vicende che portarono alla realizzazione della sagrestia sono del resto imprescindibili per comprendere la genesi dei due sepolcri. I documenti rintracciati dalla Montanari nel fondo relativo al convento servita all'Archivio di Stato di Firenze attestano infatti che fu Alessandro de' Medici a promuovere nel 1632 la costruzione di una nuova sagrestia per la custodia dei paramenti liturgici riservati esclusivamente alla Cappella dell'Annunziata e a sottoporre ai frati l'approvazione del progetto esecutivo, che prevedeva l'affidamento dell'incarico a Matteo Nigetti (ivi, pp. 61-62). L'atto di beneficenza fu accompagnato da un dettagliato memoriale, pervenutoci in copia autografa, in cui il Medici richiedeva ai padri serviti la concessione di due ambienti già esistenti nel complesso conventuale e tra loro contigui, la stanza detta "dell'Opera", dal nome della deputazione istituita all'interno del convento nel 1445 che aveva sostanzialmente il compito di custodire gli ex-voto di maggior pregio (cfr. E. Casalini, in *Tesori d'arte* 1987, p. 99), e l'infermeria, stanze che sarebbero state opportunamente "adornate" ed adibite ad accogliere la nuova sagrestia conformemente "al disegno fatto dal signor Matteo Nigetti eminentissimo architetto". Alessandro dettava precise indicazioni circa la disposizione degli arredi interni e pretendeva che la porta di accesso venisse posta "dirimpetto al sepolcro del Quirini", ossia di fronte al monumento funebre di Biagio Curini; egli si impegnava a sostenere l'intera spesa, che stimava ascendere alla considerevole cifra di almeno quattromila scudi (il documento è stato pubblicato dalla Liscia Bemporad 2014, pp. 262-263, nota 79; una

seconda trascrizione, che reca alcune varianti, è fornita dalla Montanari 2016, pp. 64-65). L'autorizzazione a procedere con i lavori fu concessa dai membri del capitolo conventuale durante l'adunanza dell'8 aprile 1633 (ivi, p. 63); l'intervento del Nigetti previde l'accorpamento delle due stanze già esistenti in un unico ambiente, che assunse una pianta rettangolare e fu dotato di un soffitto a volta. Per soddisfare le caratteristiche di funzionalità dettate dalla nuova destinazione d'uso della sala, l'architetto predispose una serie di armadi lignei intagliati che andarono a rivestirne le pareti, alcuni dei quali ancora vi sono conservati (ivi, pp. 72-73, figg. 8-9) ed offrono una rara testimonianza dell'operato di Matteo nell'ambito della progettazione di questo genere di manufatti, un settore in cui egli aveva maturato una lunga esperienza a partire dall'apprendistato con il padre Dionigi (cfr. Berti 1950, pp. 158-159), che era stato un affermato maestro di legname e stretto collaboratore prima di Giorgio Vasari e poi di Bernardo Buontalenti (Aquino 2013). La decorazione della sagrestia fu completata con l'esecuzione della pala d'altare realizzata da Jacopo Vignali presumibilmente entro il 1635, raffigurante l'*Assunzione della Vergine con i Santi Stefano, Alessandro, Gregorio Taumaturgo, Valentino ed Agnese* (per la sua importanza nel percorso artistico del pittore si veda Pagliarulo 1994, pp. 184-187), e dell'affresco di Cecco Bravo che rappresenta *San Vitale con i figli Gervasio e Protasio in adorazione del Santissimo Sacramento*, con un esplicito riferimento celebrativo a Vitale de' Medici e ai suoi due figli e committenti dell'opera, ai quali alludono le figure dei figli del martire ravennate, che è dipinto nella parete a destra dell'altare, sopra un tabernacolo eucaristico marmoreo affiancato da due finestrelle con grate (sull'affresco e sulla sua cronologia, variamente dibattuta, si sono pronunciati da ultimo Grassi 2014a, p. 78; e Montanari 2016, pp. 79-82, con bibliografia precedente).

Il 30 marzo del 1636 la sagrestia fu consacrata: la data della benedizione è riportata in un documento contenuto in un libro di *Ricordanze* del convento servita, in cui in qualità di benefattori compaiono i nomi di entrambi i fratelli Medici, a testimonianza del fatto che Antonio dovette subentrare tardivamente nell'atto di beneficenza (ivi, p. 77). L'epigrafe incisa nel cartiglio posto al di sopra del portale di ingresso della sagrestia ribadisce che i committenti furono i due fratelli:

ANGELORVM · REGINÆ · SACRARIVM
DICARVNT·
ALEXANDER·ET·ANTONIVS·MEDICES·VITALIS·FILII·
A · DOMINI· MDCXXXV·

Negli anni immediatamente successivi, i fratelli Medici incrementarono le suppellettili preziose custodite nella sagrestia tramite la reiterata donazione di oggetti d'argento ed arredi liturgici, di cui si serba memoria nei libri di inventari del convento (ivi, pp. 77-78, 86-87). L'interesse da parte dei committenti nel rendere la sagrestia un polo devozionale rilevante all'interno della basilica servita è attestato dall'ottenimento di un "tesoro spirituale" emanato da Urbano VIII nel 1640, attraverso il quale erano previsti sette anni di indulgenze per i fedeli che vi avessero partecipato alle messe durante le festività legate al culto della Vergine (ivi, p. 89). Dopo la scomparsa di Alessandro, avvenuta nel 1642, spettò ad Antonio perpetuare il diritto di patronato sulla sagrestia che lui ed il fratello avevano di fatto acquisito essendo stati i finanziatori dell'impresa: come si evince grazie ai documenti pubblicati dalla Montanari, egli dispose nel suo testamento, rogato il 23 ottobre del 1653, che venisse istituita una cappellania per la quotidiana e perpetua celebrazione eucaristica sull'altare della sagrestia (ivi, pp. 90-91). Antonio morì nel 1656 e fu sepolto nella chiesa di San Salvatore in Ognissanti, dove si trova ancora oggi la sua lastra tombale. I fratelli Medici dovettero essere particolarmente legati a questa chiesa francescana osservante, che era anche il luogo in cui nel 1614 erano state inumate le spoglie del loro padre Vitale (cfr. Rosselli 1657, p. 1047; Razzoli 1898, p. 93). Antonio ed Alessandro furono infatti i committenti di una nuova facciata in pietra forte che nel 1637 andò a sostituire l'antica, la cui origine doveva risalire, almeno secondo quanto riferisce il frate Roberto Razzoli (1898, p. 13), al primitivo insediamento duecentesco dei frati umiliati, l'ordine di origine lombarda che intorno al 1251 aveva fondato la chiesa ed il convento di Ognissanti e che ne aveva detenuto il possesso fino al 1561, quando vi erano subentrati i frati minori di San Francesco (cfr. Batazzi 1992, pp. 5-9; Maiarelli 2016, pp. 139-143). Il progetto della nuova facciata venne affidato a Matteo Nigetti, che si rivela dunque l'autore di tutte le opere architettoniche e monumentali commissionate dai fratelli Medici tra il 1633 ed il 1637, dalla realizzazione della Sagrestia della Nunziata, a quella dei portici delle chiese di San Girolamo e di San Domenico a Fiesole (si vedano i contributi di Berti 1951-52, pp. 102-103; Cresti 1990, pp. 61-64; Gargiani 2010, p. 50; Rinaldi 2010a, p. 102). L'epigrafe ancora oggi visibile nel campo al di sotto del finestrone sinistro, nel secondo ordine della facciata di Ognissanti, ricorda i committenti e la data della messa in opera:

ALEX · ET · ANT·
MED · VITALIS · FF·
ANNO SALVTIS
MDC · XXXVII ·

L'iscrizione fu ricollocata dalle autorità cittadine nel secondo ordine della facciata, dove in origine si trovava (cfr. Richa 1754-1762, IV, 1756, p. 263), dopo il completo rifacimento cui essa fu sottoposta tra il 1871 ed il 1872 (Razzoli 1898, pp. 12-13; Giusti 1992, pp. 15-16): con una delibera comunale emanata nell'aprile del 1869, il Municipio fiorentino decretava l'imminente restauro dell'opera, dovuto allo stato oramai fatiscente in cui versava (Vaccaro 2000, p. 7). Il progetto di ricostruzione fu mantenuto conforme ai volumi e allo stile della facciata originale, che appare raffigurata nella tavola IX delle *Vedute di Firenze* contenenti le incisioni tratte dai disegni di Giuseppe Zocchi e pubblicate per conto del marchese Andrea Gerini nel 1744, ad eccezione del materiale impiegato dai restauratori ottocenteschi, i quali scelsero il travertino di Rapolano, una pietra estremamente resistente agli agenti atmosferici, ma completamente estranea alla tradizione architettonica locale. Il restauro si concluse con il ricollocamento sopra il portale di accesso della lunetta in terracotta invetriata raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* attribuita a Benedetto Buglioni (cfr. Giusti 1992, pp. 16-17) e con il posizionamento nell'attico, al centro del timpano ad arco, dello stemma del Comune di Firenze, l'istituzione che aveva finanziato per intero l'opera di rifacimento (Vaccaro 2000, pp. 7-8).

La sorte della facciata d'Ognissanti sembra accomunarla a quella della coeva facciata nigettiana di San Pier Maggiore, che fu realizzata da Matteo per Luca degli Albizzi (Rinaldi 2010a, p. 104) e che è andata quasi interamente distrutta in seguito all'abbattimento della chiesa avvenuto nel 1783.

Sebbene le fonti e la lastra tombale superstite attestino come la chiesa d'Ognissanti fu il luogo che gli esponenti maschili di questa famiglia di ebrei convertiti elessero per accogliere le proprie sepolture, nessuna notizia ci è pervenuta in merito all'ubicazione del sepolcro di Alessandro. Egli fu l'unico tra i quattro figli maschi del medico Vitale a rivestire l'abito religioso: da uno dei *Diari di etichetta* della corte medicea apprendiamo che nel luglio del 1603 Alessandro faceva parte di un ristretto numero di gentiluomini, tra cui figuravano il medico di corte Girolamo Mercuriale, il canonico Francesco Ronciani, il filosofo peripatetico Piero Rucellai, Giovanni Battista Adriani e il frate domenicano Vincenzo Civitella, ai quali il granduca Ferdinando I aveva affidato l'educazione del principe ed erede al trono Cosimo. Il documento, reso noto da Sergio Bertelli (2002, pp. 37-38, nota 79), ci informa anche che Alessandro di Vitale fu in seguito nominato piovano di Campi. La notizia documentaria viene suffragata dal testo epigrafico che accompagna il cenotafio. L'assetto di quest'ultimo è del tutto simile al sepolcro di Vitale ed è articolato in due parti, con il registro superiore costituito da un'edicola timpanata provvista di una nicchia ovale in cui è allogato il busto-ritratto di Alessandro, ed il registro

inferiore in cui è contenuta una lunga epigrafe commemorativa incisa in caratteri capitali, che recita:

D · O · M
ALEXANDRO MEDICES VITALIS EXIMII VIRI FILIO,
PLURIV̂ COGNITIONE LINGVARV̂, VTRIVSQ PHILOSPHIÆ
AC THEOLOGIÆ PERITIA, MORV̂, INNOCENTIA, AGENDI SVAVITA□
TE CONSPICVO, MISERICORDIA IN PAVPERES, PIETATE IN
CÆLITES ADMIRABILI. QVIA FERDI° ·I°· AD OPTIMAM
FILII MAGNI PRINCIPIS INSTITVTIONÊ ACCERSITVS IN AVLÂ
EFFORMATVS ADOPTIMA, SERENISSIMI BIBLIOTHECARIVS,
CARISSIMVS OMNIBVS, VIRTVTI FACTVS COSMV̂ MAGNV̂
DUCÊ MORIBVS AC LITERIS NOVENDECIM ANNOS
EXCOLVIT. ANTONIVS MEDICES FRATER
AD ÆTERNV̂ FRATERNÆ BENEVOLENTIÆ MONVMENTV̂
SVVM HIC ANIMV̂ INSCVLPSIT ANNO 1645
VIXIT AN 75 OBIIT ·I· 8BRIS 1642.

Sulla scorta delle notizie tramandate dall'epigrafe, la data di nascita di Alessandro può essere dunque posta nel 1567. Egli aveva all'incirca sedici anni quando si convertì al cristianesimo insieme al padre e al fratello: le fonti a stampa e i documenti archivistici rintracciati dagli storici confermano che i figli maschi di Vitale condivisero ed appoggiarono la sua scelta (si vedano Medici 1701, pp. 60-61; Dejob 1884, p. 84; Battistini 1929, pp. 442-445; Segre 1986, pp. 130-132, note 41-43), ed è quindi presumibile che, sebbene non vengano espressamente menzionati, Antonio ed Alessandro fossero presenti quando il padre ricevette nel 1583 il sacramento del battesimo a Roma da papa Gregorio XIII. Vitale ebbe come padrino al fonte battesimale l'allora cardinale Ferdinando de' Medici, il quale dimostrò anche in seguito, durante gli anni del suo regno sul trono di Toscana, un atteggiamento di benevolenza nei confronti del converso e dei suoi figli, verso i quali egli doveva nutrire dei sentimenti di autentica stima, tanto da insignire Alessandro di un incarico prestigioso, ma al tempo stesso di grande responsabilità, come quello di precettore del proprio figlio e futuro granduca Cosimo II.

Il raffinato e suntuoso cenotafio commissionato dal fratello Antonio e destinato a perpetuare la memoria di Alessandro si presenta oggi molto offuscato da uno spesso strato di polvere che ne compromette la visione, peraltro svantaggiata dalla collocazione in alto, e ne svilisce l'alto

valore qualitativo. Come avrò modo di argomentare per il monumento funebre di Vitale (cat. n. XIV), mi sembra che le componenti nigettiane che permeano la struttura architettonica del cenotafio di Alessandro siano talmente spiccate da rendere pienamente condivisibile l'opinione della Montanari: le affinità stilistiche riscontrabili tra il portale della Sagrestia della Nunziata, avente un doppio timpano spezzato con lo stemma Medici al centro, le due ghirlande floreali ai lati dell'arme e l'elemento decorativo della valva nella parte superiore, e la *facies* delle edicole che ornano i cenotafi Medici sono tali da far attribuire allo stesso architetto anche il progetto dei sepolcri.

Il registro superiore del cenotafio di Alessandro è costituito da un'edicola la cui struttura presenta un piano di appoggio liscio e profilato di marmo bianco, e ai lati due paraste prive di scanalatura che terminano con un lacerto di trabeazione e sorreggono un timpano spezzato. Le paraste sono di breccia giallastra venata, mentre i due "dadi" ed il timpano sono realizzati in marmo bianco. Il timpano è costituito da un cornicione finemente lavorato attraverso una complessa stratificazione di spessori marmorei e reca, al centro, lo stemma della famiglia Medici, costituito da uno scudo di pietra gialla con sei palle racchiuso entro una cornice a cartocci, la quale presenta nella parte apicale un elemento decorativo a conchiglia. Il motivo ornamentale della valva sovrasta anche l'emblema araldico posto al di sopra del portale della sagrestia e fu impiegato soventemente dal Nigetti in altri complessi monumentali fiorentini in cui egli operò: lo si ritrova, ad esempio, al di sotto degli stemmi medicei nella Cappella dei Principi in San Lorenzo (cfr. Berti 1950, p. 173) e nel portale di accesso che conduce alla farmacia nel Chiostro Grande di Santa Maria Novella (Idem 1951-52, pp. 94-95, fig. 1). Tornando alla descrizione del cenotafio, vediamo come ai lati dell'arme si dispongano simmetricamente due rigogliosi festoni vegetali scolpiti in marmo bianco, molto affini stilisticamente alle due ghirlande floreali che ornano il portale della sagrestia. Il marmo bianco statuario è impiegato anche per la realizzazione del busto-ritratto di Alessandro e dell'elegante incorniciatura della nicchia. Quest'ultima è caratterizzata da plastiche volute accartocciate, che si dispiegano nella parte superiore ed inferiore, e il cui modellato vagamente zoomorfico ne rivela, quasi allo scadere della metà del Seicento, la discendenza buontalentiana. Consono ad un gusto più effimero e teatrale, pienamente secentesco, sembra essere l'inserimento di due piccoli drappi lapidei, posti ai lati della nicchia ad imitazione di cortine che siano state annodate momentaneamente per svelare il busto, il cui candore risalta a contrasto con il verde intenso della breccia che riveste la nicchia. Il ritratto di Alessandro presenta una forte caratterizzazione: l'uomo è raffigurato in età matura, e il volto emaciato e l'intensità dello sguardo, con le orbite profondamente segnate, gli conferiscono un'aura ascetica che sembra corrispondere ai tratti del

suo carattere, quelli dello studioso mite e virtuoso, che vengono tanto ben delineati nelle righe epigrafiche.

Lo stile del busto si pone in continuità con la ritrattistica fiorentina di inizio secolo e denota ancora, a mio avviso, la dipendenza da modelli cacciniani. Nonostante risulti alquanto arduo, data l'assenza di prove documentarie, stabilire con certezza la paternità dell'opera, l'autore del ritratto andrà individuato nella cerchia dei collaboratori di Matteo Nigetti, di cui Francesco Mochi fu lo scultore più accreditato. Il Nigetti fu impegnato alle dipendenze di Antonio e Alessandro de' Medici tra il 1635 e il 1637 e realizzò per i due fratelli le opere che ho precedentemente rammentato. Duratura e continuativa fu anche l'attività professionale svolta da Matteo all'interno della fabbrica della Santissima Annunziata, della quale era stato nominato fin dal 1610 architetto a titolo gratuito (Cresti 1990, p. 299, nota 25): oltre ad aver fornito i disegni per importanti arredi liturgici destinati alla Cappella dell'Annunziata, come il tabernacolo d'argento in forma di gradino contenente il *Volto Santo* dipinto da Andrea del Sarto e un "fornimento" d'altare, costituito da una croce e due coppie di candelabri, donati rispettivamente da don Lorenzo de' Medici nel 1618 e da Cristina di Lorena nel 1632 (Liscia Bemporad 2014, pp. 244-247, con bibliografia precedente), nel 1631 Matteo aveva curato il riordino di tutti gli ex-voto presenti in chiesa (Eadem, in *Santissima Annunziata* 2005, pp. 50-51). All'interno della basilica servita si trova l'ultima opera del Nigetti, la Cappella Colloredo, che fu costruita su incarico del marchese Fabrizio Colloredo a partire dal 1643 e venne inaugurata nel 1652. Fino al 1649, anno della sua morte, Matteo ne seguì la realizzazione, fornendo i disegni degli elementi costruttivi e decorativi eseguiti con il fondamentale contributo di Francesco Mochi, al quale si deve la realizzazione dello stemma e delle virtuosistiche partiture decorative che ornano il monumento sepolcrale del Colloredo (la genesi della Cappella Colloredo è stata delineata grazie al materiale documentario pubblicato nel catalogo della mostra *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, dopo il quale si sono susseguiti gli interventi di Cresti 1990, pp. 66-76; Fabbri 1990b; Rinaldi 2010a, pp. 102-104).

Come ho già avuto modo di ricordare, la tradizionale attribuzione a Francesco Mochi dei due cenotafi Medici è stata accolta dalla critica più recente, ma va detto che essa non può essere suffragata dal confronto con altre sculture in marmo, in quanto, se si eccettua l'attività nei cantieri nigettiani ai Santi Michele e Gaetano (Chini 1984, p. 284) e alla Santissima Annunziata, le poche opere documentate riferibili allo scultore riguardano i modelli in cera forniti tra il 1639 e il 1646 alle botteghe granducali per essere tradotti in metalli e pietre dure, e dai quali furono realizzate le figure dell'*Onore* e della *Pena* che ornano lo stipo di Ferdinando II, attualmente nella Tribuna degli Uffizi, e le statuette di due *Evangelisti* e di un *Arcangelo* che erano destinate

all'altare della Cappella dei Principi e sono ora conservate al Museo degli Argenti (A. Giusti, in *La Cappella dei Principi* 1979, pp. 264, 289; Pizzorusso 1986, p. 127; C. Przyborowski, in *Splendori di pietre dure* 1988, p. 134, n. 25; A. Giusti, in *Ferdinando I* 2009, pp. 166-167, n. 41; R. Gennaioli, ivi, pp. 168-169, n. 43; C. Pizzorusso, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 200-201, n. 26). Nemmeno la succinta biografia che Filippo Baldinucci dedica allo scultore contiene alcun cenno nei riguardi dei sepolcri Medici, ma sono note le inesattezze ivi commesse dal biografo, il quale assegna a Francesco di Orazio Mochi i due monumenti equestri farnesiani di Piacenza (1681-1728, ed. 1845-1846, IV, 1846, pp. 424-425), che invece spettano al ben più celebre Francesco di Lorenzo Mochi. Baldinucci ricorda Francesco di Orazio per la sua grande maestria come intagliatore di marmi e come eccellente artefice nel commesso in pietre dure (*ibidem*), un genere in cui si erano cimentati anche il padre ed il fratello minore Stefano (cfr. C. Przyborowski, in *Splendori di pietre dure* 1988, p. 134, n. 25). Stefano viene citato insieme al fratello come esecutore del modello di uno dei sopracitati *Evangelisti*, e di lui si hanno notizie fino al 1664, quando viene ricordato con la qualifica di orefice in un inventario della Galleria (Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, II/1, p. 130). Lo stesso cenotafio offre un pregevole esempio della lavorazione a commesso, attraverso la calibrata giustapposizione di pietre colorate nei toni del verde, del rosso e del giallo.

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 456; Del Migliore 1684, p. 293; Medici 1701, p. 61; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 61; Moreni 1791, pp. 41-43; Andreucci 1857, p. 147; Tonini 1876, p. 228; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 133; Pizzorusso 1986, p. 128; Blasio 1993, I, p. 52; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442246; Sarti 2011, p. 170; Grassi 2014a, p. 78, fig. 37; Montanari 2014, pp. 198, 224; Eadem 2016, pp. 87-88.



Fig. XIII.1 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Alessandro de' Medici*, intero



Fig. XIII.2 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Alessandro de' Medici*, particolare



Fig. XIII.3 Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Ritratto di Alessandro de' Medici*



Fig. XIII.4 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Alessandro de' Medici*, particolare

XIV. Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito)

Cenotafio di Vitale de' Medici

1646
marmi bianchi e policromi, 200 x 142,5 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande

Il cenotafio di Vitale de' Medici si trova murato nella parete sinistra del lungo e stretto corridoio che dal portico antistante alla basilica servita immette nel Chiostro Grande (figg. XIV.1-XIV.5). Nell'andito si trova un numero considerevole di monumenti funebri parietali databili tra la fine del Cinquecento e la prima metà dell'Ottocento: il più antico della serie è costituito dal precedentemente citato sepolcro di Biagio Curini, realizzato da Giovanni Caccini nel 1585 (cfr. cat. n. II), e l'elenco include poi altre opere oggetto di questa trattazione, tra cui il cenotafio del figlio di Vitale, Alessandro, che reca la data del 1645 (cat. n. XIII). Vitale de' Medici era un ebreo che si convertì al cattolicesimo nel 1583 ed ebbe come padrino di battesimo l'allora cardinale Ferdinando de' Medici, il quale concesse al neofita il privilegio di adottare il nome del proprio casato (Saracco 2009, p. 178). Sebbene la figura di Vitale sia ad oggi nota soprattutto agli studiosi che si occupano di storia ebraica, egli raggiunse un notevole prestigio alla corte medicea grazie alla sua professione di medico. La rilevante posizione sociale fu consolidata nel corso della prima metà del Seicento dai maggiori dei suoi quattro figli maschi, Antonio ed Alessandro, i quali, come vedremo, si fecero promotori di importanti imprese mecenatizie tra gli anni trenta e cinquanta.

La prima menzione dei cenotafi dei Medici padre e figlio appare nell'edizione ampliata da Giovanni Cinelli delle *Bellezze della città di Firenze* compilate da Francesco Bocchi (1677, p. 456): il Cinelli descrive i due sepolcri nella collocazione in cui si trovano ancora oggi ed assegna i busti di marmo di Vitale e Alessandro al Mochi, ma senza specificare il nome dello scultore. I due ritratti sono quasi certamente identificabili con le due statue recanti "un elogio" dei figlioli di Vitale che Paolo Sebastiano Medici (1701, p. 61) descrive nel chiostro dell'Annunziata. Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 293) e Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 61) asseriscono che l'autore dei ritratti debba essere identificato con Orazio Mochi, il capostipite di una famiglia di scultori che tuttavia era scomparso già nel 1625 (cfr. Brook 1986a, p. 128), molti anni prima che i due monumenti venissero eretti. Le epigrafi ivi apposte vengono trascritte soltanto alla fine del Settecento da Domenico Moreni (1791, pp. 41-43), ma in seguito a

catalizzare l'attenzione degli autori delle guide è stata la questione legata alla paternità dei busti. Ottavio Andreucci propone la generica attribuzione ad un non meglio specificato esponente della famiglia Mochi (1857, p. 147), mentre Pellegrino Tonini (1876, p. 228) assegna l'esecuzione dei due ritratti a Francesco, il figlio maggiore di Orazio. I coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 133) hanno espresso alcune riserve nei confronti di tale proposta, la quale è stata invece accolta dalla critica più recente, a partire dalle voci biografiche dedicate a Francesco Mochi redatte da Claudio Pizzorusso (1986, p. 128) e da Silvia Blasio (1993, I, p. 52). L'attribuzione a Francesco viene ribadita nella sintetica scheda di catalogazione ministeriale compilata da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442247), nella voce biografica curata da Maria Giovanna Sarti nel 2011 (p. 170), e poi anche da Alessandro Grassi, al quale spetta la pubblicazione dei due sepolcri (2014a, p. 78, fig. 37). Nel contributo in cui ha analizzato le vicende legate alla realizzazione del ciborio d'argento dell'altare maggiore dell'Annunziata, opera che fu commissionata nel 1651 dal figlio maggiore di Vitale, Antonio de' Medici, Lorenza Montanari ha citato i due busti facendo riferimento alle attribuzioni precedentemente avanzate in favore di Orazio e di Francesco Mochi (2014, pp. 198, 224). La studiosa è tornata sui due cenotafi in maniera più approfondita in un articolo edito nel 2016 e dedicato ad un altro importante episodio legato alla committenza dei fratelli Antonio ed Alessandro de' Medici all'interno del convento della Santissima Annunziata, la costruzione della sagrestia, comunemente chiamata "della Madonna" o "della Nunziata", che fu compiuta tra il 1633 e il 1636 secondo il progetto dell'architetto Matteo Nigetti (Eadem 2016, pp. 59-103). La Montanari ha pubblicato un documento grazie al quale si evince che nell'ottobre del 1645 i frati serviti autorizzarono Antonio ad erigere il monumento in memoria del fratello (ivi, pp. 87-88), ed ha inoltre attribuito su base stilistica il disegno delle edicole che adornano i cenotafi al Nigetti (ivi, p. 88). Le vicende che portarono alla realizzazione della sagrestia sono del resto imprescindibili per comprendere la genesi dei due sepolcri. Essi sono collocati ai lati del portale di accesso alla sagrestia, rispettivamente a destra il cenotafio di Vitale e a sinistra quello di Alessandro, e furono commissionati da Antonio de' Medici: questa scelta rivela la volontà da parte di Antonio di sancire e perpetuare il legame tra la sua famiglia ed il luogo la cui costruzione era stata avviata dal fratello Alessandro circa tredici anni prima dell'erezione dei cenotafi (sulle vicende relative, rimando alla scheda precedente, cat. n. XIII).

A fronte di una cospicua documentazione relativa alle vicende legate alla realizzazione e alla decorazione della sagrestia, l'unico documento reperito sui cenotafi riguarda l'autorizzazione che i padri serviti concessero ad Antonio il 3 ottobre 1645 affinché egli "mettesse una testa di marmo

con suo adornamento acanto alla porta della sagrestia nuova, fatta da detto" (Montanari 2016, pp. 87-88). Nessuna allusione viene fatta agli artisti che vi lavorarono, ma concordo con la Montanari nel ritenere che il documento vada riferito al solo monumento di Alessandro, che è datato 1645 (cat. n. XIII); verosimilmente Antonio prese la decisione di erigere il sepolcro dedicato al padre mentre quello del fratello era in corso d'opera.

Il monumento si articola in due parti: il registro superiore è costituito da un'edicola timpanata provvista di una nicchia ovale in cui è allogato il busto del defunto. La struttura dell'edicola presenta un piano di appoggio liscio e profilato di marmo bianco, e ai lati due paraste prive di scanalatura che terminano con un lacerto di trabeazione e sorreggono un timpano spezzato. Le paraste sono di breccia giallastra venata, mentre i due "dadi" ed il timpano sono realizzati in marmo bianco. Il timpano è costituito da un cornicione finemente lavorato attraverso una complessa stratificazione di spessori marmorei, e reca, al centro, lo stemma della famiglia Medici, costituito da uno scudo di pietra gialla con sei palle racchiuso entro una cornice a cartocci, la quale presenta nella parte apicale un elemento decorativo a conchiglia. Il motivo ornamentale della valva sovrasta anche l'emblema araldico posto al di sopra del portale della sagrestia e fu impiegato soventemente dal Nigetti in altri complessi monumentali fiorentini in cui egli operò: lo si ritrova, ad esempio, al di sotto degli stemmi medicei nella Cappella dei Principi in San Lorenzo (Berti 1950, p. 173) e nel portale di accesso che conduce alla farmacia nel Chiostro Grande di Santa Maria Novella (Idem 1951-52, pp. 94-95, fig. 1). Tornando alla descrizione del cenotafio, vediamo come ai lati dell'arme si dispongano simmetricamente due rigogliosi festoni vegetali scolpiti in marmo bianco, molto affini stilisticamente alle due ghirlande floreali che ornano il portale della sagrestia. Il marmo bianco statuario è impiegato anche per la realizzazione del busto-ritratto di Vitale e dell'elegante incorniciatura della nicchia. Quest'ultima è caratterizzata da plastiche volute accartocciate, che si dispiegano nella parte superiore ed inferiore, e il cui modellato vagamente zoomorfico ne rivela, quasi allo scadere della metà del Seicento, la discendenza buontalentiana. Consono ad un gusto più effimero e teatrale, pienamente secentesco, sembra essere l'inserimento di due piccoli drappi lapidei, posti ai lati della nicchia ad imitazione di cortine che siano state annodate momentaneamente per svelare il busto, il cui candore risalta a contrasto con il verde intenso della breccia che riveste la nicchia. Il ritratto postumo del Medici, nonostante sia stato eseguito ben trentadue anni dopo la morte di Vitale, restituisce l'immagine di un uomo dal volto caratterizzato, dallo sguardo corrucciato e assorto, con le iridi profondamente incise e con l'epidermide segnata dalle rughe. Vitale è raffigurato in abiti contemporanei, con indosso una giubba dotata di ampie maniche e ricoperta da un mantello, dove acquista particolare risalto la resa mimetica della fodera di

pelliccia, del colletto e dei grossi bottoni sporgenti. Lo stile del busto si pone in continuità con la ritrattistica fiorentina di inizio secolo e denota ancora, a mio avviso, la dipendenza da modelli cacciniani. Nonostante risulti alquanto arduo, data l'assenza di prove documentarie, stabilire con certezza la paternità dell'opera, l'autore del ritratto andrà individuato nella cerchia dei collaboratori di Matteo Nigetti, di cui Francesco Mochi fu lo scultore più accreditato. Le componenti nigettiane che permeano la struttura architettonica del cenotafio sono talmente spiccate da rendere pienamente condivisibile l'opinione della Montanari: le affinità stilistiche riscontrabili tra il portale della sagrestia, avente un doppio timpano spezzato con lo stemma Medici al centro, le due ghirlande floreali ai lati dell'arme e l'elemento decorativo della valva nella parte superiore, e la *facies* delle edicole che ornano i cenotafi di Vitale e Alessandro sono tali da attribuire allo stesso architetto anche il progetto dei sepolcri. La tradizionale attribuzione a Francesco Mochi dei due cenotafi Medici è stata accolta dalla critica più recente, ma va detto che essa non può essere suffragata dal confronto con altre sculture in marmo, in quanto, se si eccettua l'attività nei cantieri nigettiani ai Santi Michele e Gaetano (Chini 1984, p. 284) e alla Santissima Annunziata, le poche opere documentate riferibili allo scultore riguardano i modelli in cera forniti tra il 1639 e il 1646 alle botteghe granducali per essere tradotti in metalli e pietre dure, e dai quali furono realizzate le figure dell'*Onore* e della *Pena* che ornano lo stipo di Ferdinando II, attualmente nella Tribuna degli Uffizi, e le statuette di due *Evangelisti* e di un *Arcangelo* che erano destinate all'altare della Cappella dei Principi e sono ora conservate al Museo degli Argenti (per i quali si veda da ultimo C. Pizzorusso, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 200-201, n. 26). Nemmeno la succinta biografia che Filippo Baldinucci dedica allo scultore contiene alcun cenno nei riguardi dei sepolcri Medici, ma sono note le inesattezze ivi commesse dal biografo, il quale assegna a Francesco di Orazio Mochi i due monumenti equestri farnesiani di Piacenza (1681-1728, ed. 1845-1846, IV, 1846, pp. 424-425), che invece spettano al ben più celebre Francesco di Lorenzo Mochi. Baldinucci ricorda Francesco di Orazio per la sua grande maestria come intagliatore di marmi e come eccellente artefice nel commesso in pietre dure (*ibidem*), un genere in cui si erano cimentati anche il padre ed il fratello minore Stefano (cfr. C. Przyborowski, in *Splendori di pietre dure* 1988, p. 134, n. 25).

Nel registro inferiore del cenotafio, posta al centro di due paraste terminanti con due mensole ricurve, ed incorniciata da marmi policromi, è contenuta una lunga epigrafe commemorativa incisa con caratteri capitali, che recita:

D O M

VITALI MEDICES PHYSICO. CELEBER.$^{M°}$, GRÆCARV̂ LITERARV̂

VARIARVMQ LINGVARÛ SCIENTISSIMO. QVI □ QVINQVAGINTA
QVATVOR ANNOS AB INOFFENSA MEDICINÆ EXERCITATIONE
CLARISSIMVS, FAMA MERITORVM ILLVSTRIS, AB ÆTRVRIÆ
REGIBVS ANNVO CENSV GRATIS AVCTVS QVIA GRATISSIMVS,
AD CVMVLÛ DOMESTICI GAVDII, ADORNAMENTÛ SVÆ VIRTV□
TIS, AD CORONIDEM PATERNÆ LAVDIS, TRIBVS EXORNATVS FILIIS
QVOS LAVREA DOCTORATVS INSIGNITOS VIDIT, PLENVS DIERÛ ET
GLORIÆ, PIETATE SENIOQ VENERABILIS, SANCTO FINE QVIEVIT.
ÆTATIS SVÆ ANNO SEPTVAGES.° SEX.° ANTONIVS MEDICES
OPTIMO PATRI MOERENS POSVIT ANNO 1646.

Le notizie desumibili dal testo epigrafico permettono di ricostruire con maggior precisione la biografia di Vitale e di emendare alcuni errori che persistono nella bibliografia sul personaggio. La data di morte del Medici ci è stata tramandata dal frate Roberto Razzoli (1898, p. 93), compilatore di un libro di memorie sulla chiesa e sul convento di San Salvatore in Ognissanti, ma essa viene riportata anche nel *Sepoltuario* di Stefano Rosselli (1657, p. 1047), in cui figura la descrizione della lastra terragna di Vitale che allora si trovava nel transetto destro della chiesa: la lapide recava lo stemma della famiglia Medici e un'epigrafe che descriveva Vitale come un erudito ed un virtuoso, celebre per la sua conoscenza delle lingue, della teologia, della medicina e della filosofia. L'iscrizione indicava altresì che erano stati i suoi figli Alessandro, Antonio e Francesco a far collocare nel 1614 la lapide ad ornamento del sepolcro del padre (*ibidem*). Non è possibile stabilire se la lastra tombale fu rimossa nel 1744 (Razzoli 1898, p. 11), quando il pavimento fu rifatto una prima volta, o più verosimilmente nel 1897, anno in cui l'impiantito venne nuovamente rinnovato (ivi, p. 13): nella moltitudine di lapidi presenti in chiesa, furono risparmiati soltanto una decina di esemplari, ancora esistenti nel presbiterio e nella navata, tra cui la lapide di Antonio de' Medici posta davanti al portale di ingresso. Razzoli non cita la fonte dalla quale aveva appreso la data di morte di Vitale, ma è ipotizzabile che egli abbia preso visione della lastra tombale prima della sua dispersione.

Dal momento che Vitale morì a settantasei anni, l'anno di nascita andrà anticipato al 1538, ben venti anni prima della data proposta da Lisa Saracco (2009, p. 178). A partire dalla fonte a stampa più antica di cui disponiamo, costituita dalla sintetica biografia redatta dal sacerdote Paolo Sebastiano Medici all'inizio del Settecento (1701, pp. 59-61), Vitale viene definito come "ebreo dottissimo", esperto conoscitore delle Sacre Scritture e di varie lingue, e ne vengono

tessute le lodi per la sua perizia nel campo della medicina e della filosofia. Egli nacque a Pesaro da un ebreo colto e benestante di nome Salomon, ma oscura rimane la fase giovanile della sua esistenza. La presenza di Vitale a Firenze è documentata fin dal 1582: egli vi si era trasferito con tutta la famiglia esercitando la professione di medico e l'attività di rabbino, e in questa città prese la decisione di convertirsi al cattolicesimo, probabilmente dopo aver assistito alle prediche dell'inquisitore Dionisio da Costacciaro (ivi, p. 60). Nel 1583 Vitale si recò a Roma su invito del pontefice Gregorio XIII per ricevere il battesimo ed ebbe come padrino al fonte battesimale il cardinale Ferdinando de' Medici (*ibidem*; l'andata a Roma è confermata dai documenti resi noti da Dejob 1884, p. 84; Battistini 1929, pp. 442-445). Al futuro granduca di Toscana, Vitale avrebbe in seguito dedicato un volume che fu stampato dai Giunti nel 1585 con il titolo *Omelie fatte alli ebrei di Firenze nella chiesa di Santa Croce*: l'opera contiene due orazioni recitate a Roma in occasione della conversione, due omelie pronunciate nella chiesa fiorentina di Santa Croce nel 1583 e cinque sermoni proferiti tra il 1584 e il 1585 nella Compagnia di San Benedetto Bianco, la confraternita fiorentina che aveva sede nel convento di Santa Maria Novella. Il volume assume un'importanza storica rilevante nell'ambito della cultura ebraica, in quanto costituisce la prima raccolta di prediche agli ebrei che sia stata stampata in Italia (si vedano Parente 1983, pp. 324-325; Furstenberg Levi 2012-13, pp. 167-183). Ritengo che vada sottolineato come il testo affronti problematiche spirituali connesse con il tema portante della conversione, ma, ad eccezione della dedica a Ferdinando de' Medici, esso sia totalmente privo di riferimenti biografici. Quello che dovette essere il difficile percorso di Vitale immediatamente successivo alla conversione riemerge grazie ad una serie di lettere pubblicate da Charles Dejob (1884, p. 84), dalle quali apprendiamo che il Medici fu oggetto di un attentato dovuto alla sua attività proselitistica e predicatoria e che il passaggio al cattolicesimo determinò una spaccatura all'interno della stessa famiglia, in quanto, a differenza dei figli maschi che seguirono da subito il padre, la moglie e le due figlie femmine si rifiutarono di abbandonare la vecchia religione (sulla conversione della famiglia si veda inoltre il contributo di Segre 1986, pp. 130-132, note 41-43). Nonostante i dissidi, la scelta di abbracciare il cristianesimo portò dei notevoli benefici, tra cui la possibilità per la famiglia di risiedere fuori dal ghetto (i Medici si stabilirono infatti nei pressi di San Michele Visdomini: Bigazzi 1887, p. 45), e si rivelò determinante per consolidare l'ascesa sociale di Vitale e dei figli Antonio ed Alessandro. Nel 1584 il Medici venne incarico di prestare alcune cure a suor Maria Maddalena de' Pazzi; nel 1587 fu inviato a Bologna in qualità di agente da Ferdinando I per trattare con i frati domenicani l'acquisto, poi fallito, di un prezioso manoscritto ebraico contenete il *Canon medicinae* di Avicenna (Sierra 1953, p. 238; Toaff 2002, p. 22), tuttora conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Nel luglio del 1596, divenne

cittadino fiorentino per decreto dei Duecento (Saracco 2009, p. 179; Montanari 2014, p. 195), ottenendo un riconoscimento che suggellò definitivamente la fama di colui che viene costantemente definito nei documenti come “fisico e cerusico in Fiorenza”.

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 456; Del Migliore 1684, p. 293; Medici 1701, p. 61; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 61; Moreni 1791, pp. 41-43; Andreucci 1857, p. 147; Tonini 1876, p. 228; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 133; Pizzorusso 1986, p. 128; Blasio 1993, I, p. 52; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442247; Sarti 2011, p. 170; Grassi 2014a, p. 78, fig. 37; Montanari 2014, pp. 198, 224; Eadem 2016, pp. 87-88.



Fig. XIV.1 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Vitale de' Medici*, intero



Fig. XIV.2 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Vitale de' Medici*, particolare



Fig. XIV.3 Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Ritratto di Vitale de' Medici*



Fig. XIV.4 Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Ritratto di Vitale de' Medici*



Fig. XIV.5 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi (attribuito), *Cenotafio di Vitale de' Medici*, particolare

XV. Matteo Nigetti, Francesco di Orazio Mochi

Monumento funebre di Fabrizio Colloredo

1652
marmo bianco statuario e marmi policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella Colloredo

Il monumento funebre del marchese Fabrizio Colloredo è addossato alla parete sinistra della cappella (figg. XV.1-XV.3), la terza dal lato destro della navata della Santissima Annunziata, della quale lo stesso Colloredo aveva ottenuto il patronato nel 1643, come tramandano Stefano Rosselli (1657, p. 1469) e gli scrittori serviti Ottavio Andreucci (1858, pp. 73-74) e Pellegrino Tonini (1846, p. 220). L'antica cappella intitolata a Santa Lucia era stata fondata dalla famiglia Cresci nella seconda metà del Trecento (ivi, p. 218) ed era rimasta di sua proprietà fino al maggio 1643, quando i discendenti la vendettero al Colloredo (si vedano Orefice 1981, p. 35; Fabbri 1990b, p. 81; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 135-136). Il nuovo patrono, che fin dal 1636 aveva dato prova della sua devozione nei confronti della Santissima Annunziata con il dono di due lampade votive d'argento (Orefice 1981, p. 35), promosse un radicale intervento di rinnovamento del sacello, e ne affidò il progetto all'architetto Matteo Nigetti, così come viene indicato in maniera univoca dalle fonti periegetiche ed erudite, a cominciare da Giovanni Cinelli (1677, pp. 452-453), seguito da Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 272), da Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 32), da Domenico Moreni (1791, p. 23), dalla guida di Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, p. 310), da Federigo Fantozzi (1842, p. 410), dall'Andreucci (1858, p. 74), dal Tonini (1876, p. 221), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, pp. 82, 100). Alcuni di questi scrittori assegnano ad uno dei componenti della famiglia Mochi l'esecuzione degli stemmi sovrastanti i due sepolcri, che sono collocati simmetricamente sulle pareti laterali della cappella: Cinelli (1677, pp. 452-453) riferisce il nome di un Mochi, ma senza specificare se si tratti dello scultore Orazio o di uno dei suoi due figli, Francesco e Stefano, mentre Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 425) assegna a Francesco Mochi "le poche figure di marmo che si veggono alle sepolture della Cappella Coloreda nella Nunziata". Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 32) e Pellegrino Tonini (1876, p. 221) propendono per Orazio: evidentemente entrambi ignoravano la data di morte del Mochi padre, che era scomparso nel 1625 (cfr. Brook 1986a, p. 128), circa un ventennio prima che fosse avviata la ristrutturazione della cappella.

La destinazione sepolcrale del sacello viene segnalata soltanto nelle guide di Domenico Moreni (1791, pp. 23-24) e di Follini e Rastrelli (1789-1802, III, 1791, p. 310), che riportano la trascrizione dell'epigrafe che correda il deposito del Colloredo. Nel 1875 l'erudito Giovanni Battista di Crollalanza pubblicò un volume genealogico sulla storia della famiglia Colloredo includendovi una biografia di Fabrizio (1875, pp. 216-222), nella quale cita il sepolcro alla Santissima Annunziata, lo illustra con un'incisione, e ne trascrive l'epigrafe (ivi, pp. 219-221). Anche Tonini (1876, p. 221) descrive il sepolcro e ne trascrive l'epigrafe, mentre i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, pp. 82, 100) assegnano in via ipotetica i sarcofagi con volute e gli stemmi figurati allo scalpello di Francesco Mochi. In un pionieristico studio monografico sul Nigetti, edito all'inizio degli anni cinquanta del Novecento, Luciano Berti ha preso in esame la Cappella Colloredo e rilevato come essa rientri tra le opere tarde dell'artefice (1951-1952, pp. 104-105); lo studioso ha per primo escluso, sulla base della data di morte, la partecipazione di Orazio Mochi al cantiere, ed ha ascritto la realizzazione degli ornati del sacello ai figli Francesco e Stefano (ivi, p. 104, nota 33). Nel 1981, grazie al ritrovamento alla Biblioteca Riccardiana di Firenze dei documenti relativi alla riedificazione secentesca del sacello e alla loro pubblicazione da parte di Carlo Cresti, Maria Falciani Prunai e Gabriella Orefice (in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, pp. 46-54), si è avuta la definitiva conferma che l'autore del progetto ed il responsabile del cantiere fu il Nigetti, e che gli esecutori dell'assetto della parete di fondo e delle pareti laterali, comprensive dei due depositi affrontati con i relativi stemmi, furono Francesco di Orazio Mochi e gli scalpellini fiesolani Giovanni Cappelli e Giovanni Francesco Bardi (ivi, p. 48, doc. n. 16). Il sepolcro di Fabrizio Colloredo è stato pubblicato a corredo del saggio di Cresti (ivi, p. 20), contenuto nel volumetto dedicato a quel significativo rinvenimento documentario; alcuni anni dopo, Maria Cecilia Fabbri ha dedicato uno studio monografico alla Cappella Colloredo (1990b), in cui ha reso nota una lettera rimasta fin allora inedita, che, insieme ai documenti già pubblicati nel 1981, conferma la data del 1647 per la messa in opera dei due depositi (ivi, p. 84, figg. 5-6, 9-10).

Un'analisi degli elementi architettonici, compresi i monumenti funerari, che caratterizzano la Cappella Colloredo, è stata affrontata nel 1998 da Rosamaria Martellacci (in Bini, Martellacci 1998, pp. 61-62, 77-79, figg. 50, 81), alla quale si deve anche la compilazione di un regesto documentario sulla stessa (ivi, pp. 122-123, 133-137). Recentemente, le vicende che determinarono il riallestimento secentesco del sacello sono state ripercorse da Alessandro Rinaldi (2010a, pp. 102-104, figg. 1, 3-4), e, a seguire, da Paolo Bertoncini Sabatini (2014, pp. 16-18) e da Alessandro Grassi (2014a, pp. 86-90, fig. 47). Costoro hanno brevemente descritto i depositi con gli stemmi scolpiti da Francesco Mochi.

Il nobile friulano Fabrizio Colloredo (1576-1645) discendeva dalla stirpe dei Waldsee Mels di Svevia e fin dalla giovane età aveva frequentato la corte medicea, con la quale suo padre Fabio era in stretti rapporti, in quanto aveva combattuto per Cosimo I durante la guerra tra Firenze e Siena (le notizie biografiche si desumono da Pardi Malanima 1982, pp. 78-80, con bibliografia precedente); nel 1587 Fabrizio fu accolto come paggio alla corte di Ferdinando I e nel 1592 divenne cameriere del gran-principe Cosimo. Nel 1595, fu insignito del titolo di cavaliere dell'ordine di Santo Stefano e nel 1607 si distinse per i meriti militari durante la battaglia di Bona, combattuta contro le milizie turche.

Negli anni seguenti, il Colloredo ricevette alte cariche nell'ordine stefaniano e svolse un'intesa attività diplomatica al servizio di Cosimo II: nel 1615 il granduca gli conferì il titolo di marchese di Santa Sofia, Cicognaia e Monterotondo, un feudo situato nella valle di Marecchia in Romagna, che il Colloredo, privo di eredi, cedette nel 1621 ai nipoti Fabio e Niccolò. Sempre nel 1621 il Colloredo divenne priore in Lunigiana e, dopo la morte di Cosimo II, fu nominato tra i tutori dell'erede al trono Ferdinando, incarico che abbandonò nel 1622 per divenire governatore di Siena. Nel 1627 Ferdinando II lo richiamò a Firenze per conferirgli il duplice incarico di maggiordomo maggiore e di consigliere di Stato. Prima della morte, avvenuta nel 1645, il Colloredo fece ristrutturare un suo possedimento nel Friuli, il Castello di Susans, che conserva ancora oggi la *facies* esemplata sul modello delle ville medicee (sul castello si veda Custoza 2003, pp. 165-172). Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 148) riferisce che il ritratto postumo di Fabrizio Colloredo fu inserito dal Volterrano nella scena ad affresco che raffigura *Il gran-principe Cosimo riceve a Pisa i vincitori della battaglia di Bona*, nel cortile della Villa della Petraia (sul ciclo della Petraia si veda da ultimo Riccardo Spinelli, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, pp. 83-104). Gli inventari della Guardaroba Medicea registrano un ritratto del Colloredo in divisa da generale (Fabbri, ivi, p. 160), che, ad oggi, non risulta rintracciato. L'effige senile del Colloredo, raffigurato con indosso l'armatura, appare in un'incisione che correda la prima biografia a stampa a lui dedicata, edita a Venezia da Galeazzo Gualdo Priorato nel 1659.

I rapporti tra il marchese Colloredo e Matteo Nigetti risalivano al 1640, quando l'architetto aveva realizzato su suo incarico il portico della chiesa di Santa Maria della Tosse fuori Porta San Gallo (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 52, doc. n. 35; sul loggiato della chiesa si veda Rinaldi 2010a, pp. 104-105, fig. 11). Gli stemmi in pietra serena dei Colloredo sono tuttora collocati agli angoli dei pilastri esterni.

Il 22 luglio 1643 fu stipulata una convenzione tra il Colloredo, Nigetti e le maestranze alle quali sarebbero stati affidati i lavori all'interno della cappella: il Nigetti, che aveva già

approntato un disegno per la parete di fondo, affidava a Francesco di Orazio Mochi il ruolo di maestro principale; questi si sarebbe avvalso della collaborazione degli scalpellini fiesolani Giovanni Cappelli e Giovan Francesco Bardi. Nel contratto veniva stabilito che il Mochi ed i suoi compagni avrebbero dovuto scrupolosamente attenersi alle indicazioni dell'architetto; una clausola riguardava inoltre l'elevata qualità dei marmi, sia bianchi che misti, che sarebbero stati impiegati, i quali, per espressa volontà del Nigetti, non avrebbero dovuto presentare macchie, peli, o difetti di taglio (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 47, doc. n. 14). Il foglio 3478 A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è stato identificato con il progetto per la parete di fondo della cappella (Berti 1951-1952, p. 105, nota 34; C. Cresti, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, pp. 59-63, n. 6; Fabbri 1990b, p. 80, fig. 1): esso presenta delle stringenti analogie con gli elementi strutturali e decorativi che caratterizzano l'assetto odierno della parete. Le uniche sostanziali differenze riscontrabili nel disegno sono le due lesene ai lati della pala d'altare, che vennero sostituite in fase di realizzazione da due colonne di ordine corinzio.

Circa un anno e mezzo dopo la stesura del primo contratto, nel novembre 1644, il Colloredo stipulava un accordo formale con Francesco Mochi ed i suoi due compagni: a quella data, la parete di fondo della cappella risultava ultimata, ed il committente richiedeva che fossero realizzate anche le due pareti laterali, secondo un disegno realizzato dal Nigetti, che era stato già approvato dal Colloredo. Il committente dettava precise indicazioni e richiedeva al maestro ed agli scalpellini che a ciascuna parete venissero eretti "un'arme, e sotto un deposito con sua cartella dinanzi per l'iscritione, e suo imbasamento dove posa il deposito, e tanto da un lato quanto dall'altro" (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 48, doc. n. 16). Il disegno che viene citato nel documento è stato identificato con il foglio 3477 A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Berti 1951-1952, p. 104, fig. 7; C. Cresti, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, pp. 59-61, n. 5; Fabbri 1990b, p. 83, fig. 3), che raffigura lo studio per una delle pareti laterali della cappella: esso presenta delle varianti rispetto alla realizzazione finale, rilevabili in alcuni elementi decorativi contemplati nel disegno, ma che furono eliminati in fase di realizzazione, quali il fregio con il motivo floreale e la testa alata di cherubino nella fascia mediana della parete, ed i due trofei posti ai lati dell'oculo nel registro superiore. Nel progetto, il grande stemma appare molto semplificato, se confrontato con l'esuberanza e la complessità della realizzazione finale. Il Nigetti doveva aver profuso una cura particolare nella fase progettuale dei lavori, come emerge dalla testimonianza di suo fratello Giovanni, che in una lettera inviata ai Colloredo nel luglio 1652 rammentava come Matteo avesse eseguito "molti disegni piccoli,

grandi, e fatto far cartoni coloriti, e modelli di legno e di cera" propedeutici alla realizzazione della cappella (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 52, doc. n. 35).

Un anno prima di morire, nel febbraio 1644, Fabrizio Colloredo dettò le sue volontà testamentarie e stabilì che i suoi eredi, i nipoti Fabio e Niccolò Colloredo, gli sarebbero subentrati nella cura del sacello (M. Falciani Prunai, ivi, pp. 46-47, doc. n. 12). I due fratelli, i quali risiedevano in Friuli, portarono a termine l'impresa decorativa coadiuvati dal procuratore Pancrazio Fabbroni: al Fabbroni spettò il compito di effettuare tutti i pagamenti che furono corrisposti al Nigetti, al Mochi, agli scalpellini ed ai muratori tra il 1643 e il 1646 (G. Orefice, ivi, p. 48, doc. n. 15). Dai documenti risulta che i due stemmi che sovrastano i depositi furono interamente scolpiti da Francesco Mochi e che il 27 aprile 1647 egli richiese ai Colloredo un supplemento rispetto alla somma che era stata precedentemente concordata proprio per la fattura delle due armi: secondo lo scultore, tale incremento dei costi veniva determinato dalla complessità dell'intaglio che egli era chiamato a realizzare (R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 136-137, doc. n. 32). Il 31 maggio 1647 le armi furono stimate dagli scultori Antonio Novelli e Giovan Francesco Susini per la somma di quattrocento scudi l'una: come risulta dalla perizia redatta dai due scultori, a quella data uno degli stemmi era stato messo in opera all'interno della cappella, mentre l'altro si trovava nella bottega del Mochi in attesa di essere ultimato (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 49, doc. n. 18). Il primo giugno dello stesso anno i fratelli Fabio e Niccolò Colloredo, attraverso il procuratore Fabbroni, sollecitavano il Mochi e lo scalpellino Giovanni Capelli a portare a termine alcuni elementi decorativi, tra i quali "l'arme e le imprese di dette, che una è in opera e l'altra sia da finire, con loro corone e figure" (ivi, p. 49, doc. n. 19). Da questa scrittura si evince che la parte inferiore dei depositi, comprensiva dei plinti e dei sarcofagi, doveva già essere terminata, come viene del resto dichiarato dallo stesso Pancrazio Fabbroni in una missiva che egli aveva inviato ai Colloredo alcuni mesi prima, il 23 marzo 1647 (Fabbri 1990b, p. 84). L'architettura della cappella, con il pavimento marmoreo realizzato dallo scalpellino Giovanni Tortoli e la cupola eretta, in sostituzione dell'antica volta trecentesca, dal muratore Bastiano Lombardi, fu completata entro l'agosto 1649, come risulta da un memoriale autografo del Nigetti (G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 53, doc. n. 36): in quell'occasione furono ultimate "le corone et le figurette e altro" (*ibidem*) che caratterizzano il complesso intaglio degli stemmi. Tra il 1650 ed il 1651 il pittore Baldassarre Franceschini eseguì l'affrescatura della cupola, dipingendovi la *Gloria di Santa Lucia*, e dei pennacchi, raffigurandovi le quattro Virtù che alludono a Lucia, *Fortezza*, *Purezza*, *Fede* e *Carità* (sulle pitture si veda da ultimo M. C. Fabbri, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013 pp. 160-164, n. 34). La pala d'altare con il *Martirio di*

Santa Lucia venne realizzata da Jacopo Vignali entro il 1649 (Eadem 1990b, p. 84); nel 1888 la tela fu trasferita nella Cappella Anforti nella tribuna e sostituita con il dipinto settecentesco di Niccolò Nannetti che raffigura la *Madonna porge l'abito ai Sette Santi Fondatori* (*ibidem*), che ancora oggi è collocato sull'altare della Cappella Colloredo. Quest'ultima fu ufficialmente scoperta il 24 agosto 1652 (M. Falciani Prunai, ivi, pp. 53-54, doc. n. 38), circa tre anni dopo la morte del Nigetti, avvenuta il 13 dicembre 1649 (cfr. C. Cresti, ivi, p. 31). La data d'inaugurazione del sacello coincide con quella che si legge nell'epigrafe che correda il sepolcro di Fabrizio Colloredo:

D. O. M
FABRICIVS DE COLLOREDO A WALSA SANCTAE
SOPHIAE MARCHIO TRES PRINCIPES INOFFENSO
CVRSV PER AVLAE LVBRICVM EMENSVS FIDE
ET OBSEQVIO CVM EORVM INDVLGENTIA
DECERTANS ET FLORENTISSIMA GRATIA
SEMPER BENE VSVS OMNIA BELLI PACISQVE
MVNIA ITA IMPLEVIT VT SEMPER MAIORIBVS
DIGNVS VISVS SIT CLASSIS LEGATVS
CATAPHRACTORVM DVCTOR SENENSIS
VRBIS GVBERNATOR SVMMVS AVLAE ET
CVBICVLI PRAEFECTVS IMPERIJQVE ARCANIS
ADMOTVS CVM SEX ET XXX LEGATIONIBVS
ETRVSCAM MAIESTATEM CIRCVMTVLISSET
EXTRVCTO DIVAE LVCIAE SACELLO HVNC
LOCVM EXVENDAE MORTALITATI DELEGIT
FABIVS ET FRATES PATRVO B.M.P. ANNO
M D C LII.

Elevato sopra un basso zoccolo marmoreo, decorato da specchiature geometriche di marmi scuri, e disposto su due livelli avanzanti nello spessore del muro, il deposito risulta aggettante rispetto al piano parietale. Il sarcofago, realizzato in marmo rosso dalle screziature violacee,

viene quasi occultato da un monumentale cartiglio, realizzato in marmo bianco statuario e disposto verticalmente sul fronte del deposito, per accogliere, al centro, la lunga epigrafe commemorativa. Il trattamento virtuosistico della superficie marmorea enfatizza l'aspetto realistico del cartiglio, che sembra distendersi ed accenna ad arricciarsi nel lembo inferiore, come se fosse trascinato verso il basso dal suo stesso peso. Agli angoli superiori del cartiglio si dipanano simmetricamente due grandi volute marmoree, dalle quali fuoriescono due racemi che lambiscono la parte superiore del monumento, dove è collocato il grandioso stemma. Esso riproduce la croce di Santo Stefano e l'arme dei Colloredo, costituita da uno scudo di marmo nero bandato di bianco al centro; l'incorniciatura dell'arme costituisce il fulcro visivo dell'intera composizione parietale: sopra virtuosistiche volute accartocciate, posano tre cimieri che alludono presumibilmente ai capostipiti dei tre rami della stirpe dei Waldsee Mels, cioè Enrico, Anzutto e Glizoio (Di Crollalanza 1875, p. 99). Le figure che sovrastano i cimieri rappresentano le imprese araldiche comunemente impiegate dalla famiglia, una fanciulla inginocchiata, il drago o un animale fantastico rampante, la corona alata, e sono collocate entro un inestricabile intreccio di lambrecchini. Tutti gli elementi che compongono l'incorniciatura dello stemma sono scolpiti in marmo bianco statuario, ad eccezione della corona marchionale, che è realizzata in marmo giallo di Siena, e che riprende nell'ala gli stessi colori, bianco e nero, dello scudo. Le partiture decorative del sepolcro Colloredo mostrano i vertici raggiunti da Francesco di Orazio Mochi nell'intaglio dei marmi, la specializzazione che lo aveva reso celebre presso i contemporanei (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 424-425). L'attività professionale del Mochi si svolse principalmente a fianco del Nigetti, con il quale iniziò a collaborare nell'ambito delle botteghe granducali a partire dalla seconda metà degli anni venti (A. Giusti, in *La Cappella dei Principi* 1979, pp. 264, 289), e nel cantiere teatino dei Santi Michele e Gaetano (Chini 1984, p. 284), di cui il Nigetti seguì la conduzione fino al 1630. In contemporanea con l'impresa della Cappella Colloredo, Francesco avrebbe realizzato, secondo alcune delle fonti, anche i busti che ornano i cenotafi di Alessandro e Vitale de' Medici (cat. nn. XIII-XIV), collocati nel corridoio di accesso al Chiostro Grande. Particolarmente esiguo è il numero delle sue opere documentate, che comprende i modelli in cera che egli fornì tra il 1639 e il 1646 alle botteghe granducali, e dai quali furono realizzate le figure dell'*Onore* e della *Pena* che ornano lo stipo di Ferdinando II, attualmente nella Tribuna degli Uffizi, e le statuette di due *Evangelisti* e di un *Arcangelo* che erano destinate all'altare della Cappella dei Principi e sono ora conservate al Museo degli Argenti (schedate da ultimo da C. Pizzorusso, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 200-201, n. 26). La Cappella Colloredo fu l'ultimo cantiere al quale il Mochi partecipò: egli morì nel marzo 1649 (Idem 1986, p. 128), alcuni mesi prima del suo mentore Matteo Nigetti.

Nella Cappella Colloredo, il Nigetti elabora delle soluzioni compositive quali l'altare addossato alla parete di fondo e provvisto di un'edicola terminate con il timpano spezzato, ed i due sepolcri affrontati e disposti nel settore centrale delle pareti laterali, che erano già state impiegate da Gherardo Silvani nella Cappella Usimbardi in Santa Trinita (cat. nn. LX-LXI), e che compaiono anche nella coeva Cappella Grazzi (cat. nn. XI-XII), situata all'interno della stessa basilica servita. La tipologia del monumento funebre Colloredo si discosta dai ben più tradizionali precedenti, che prevedono il sarcofago sormontato dal busto del defunto o dal *memento mori* del teschio: questi elementi vengono sostituiti dall'arme, che a sua volta carica la parte apicale del sepolcro di una pregnanza plastica e monumentale fino ad allora inusitata, e che non trova un termine di confronto in nessun altro monumento funebre fiorentino dell'epoca.

Il deposito gemello, che si trova sulla parete dal lato dell'Epistola, non ha mai assolto una concreta funzione funeraria. Nel 1891 vi fu apposta l'epigrafe:

D.O.M.
IN HOC SACELLVM
S. LVCIAE VIRGINI ET MARTYRI ANTEA DICATVM
VT IN POSTERVM SEPTEM PATRES FVNDATORES
QVOS DEIPARA IPSA
SINGVLARI SERVORVM SVORVM TITVLO
AVCTOS VOLVIT AN MCCXXXIII
ET LEO XIII PONT MAX
SANCTORVM COELITVM HONORIBVS
SANCTIMONIA ET PRODIGIIS INSIGNES
COLI JVSSIT AN MDCCCLXXXVIII
DEVOTIVS FIDELES VENERARENTVR
VISVM EST COENOBII PATRIBVS EX ALIO LOCO
IPSORVM IMAGINEM TRANSFERRE
ALTARI AC PAVIMENTO PROPRIO AERE REFECTIS
PATRONIS ANFORTI ET DE COLLOREDO
BENIGNE ANNVENTIBVS
ANNO MDCCCXCI.

Un aspetto stilistico tipicamente nigettiano è costituito dall'integrale foderatura marmorea del sacello: si deve infatti tenere presente che Matteo realizzò, insieme a don Antonio de' Medici, il progetto finale della Cappella dei Principi in San Lorenzo, e fino alla morte seguì la conduzione del cantiere. Nella Cappella Colloredo risalta l'accesa cromia delle due colonne di marmo rosso di Francia che sostengono il timpano di coronamento dell'edicola che sovrasta l'altare; altre due colonne, realizzate nel medesimo marmo, sono collocate dietro ai pilastri dell'arco d'ingresso, in prossimità delle aperture sui fianchi della cappella, che rendono possibile l'accesso ai vani contigui lungo i fianchi della navata.

Nella parete di fondo si distingue per la raffinatezza esecutiva e per il vigore plastico la cornice che cinge la finestra ovale al di sopra del timpano spezzato, anch'essa ascrivibile per via documentaria a Francesco Mochi con la collaborazione dei maestri scalpellini Cappelli e Bardi (cfr. G. Orefice, in *Un episodio del Seicento fiorentino* 1981, p. 47, doc. n. 14).

Bibliografia:

Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 425; Moreni 1791, pp. 23-24; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, p. 310; Di Crollalanza 1875, pp. 219-221; Tonini 1876, p. 221; Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 82, 100; Berti 1951-1952, pp. 104-105; Cresti 1981, p. 20; Fabbri 1990b, p. 84, figg. 5-6, 9-10; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 61-62, 77-79, figg. 50, 81; Rinaldi 2010a, pp. 102-104, figg. 1, 3-4; Bertoncini Sabatini 2014, p. 18; Grassi 2014a, p. 90, fig. 47.



Fig. XV.1 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi, *Monumento funebre di Francesco Colloredo*, intero



Fig. XV.2 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi, *Monumento funebre di Francesco Colloredo*, particolare



Fig. XV.3 Matteo Nigetti, Francesco d'Orazio Mochi, *Monumento funebre di Francesco Colloredo*, particolare

XVI. Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito)

Cenotafio di Cosimo Farsetti

1689
marmi bianchi e policromi, 200 x 142,5 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande

Il cenotafio del giureconsulto Cosimo Farsetti si trova murato nella parete destra dell'andito che dal portale sinistro del portico della Santissima Annunziata immette nel Chiostro Grande (figg. XVI.1-XVI.4). Il deposito, che risulta il sesto dei monumenti parietali visibili nel corridoio una volta varcato l'ingresso, viene ignorato dalle guide antiche e dagli studi contemporanei dedicati alla basilica servita: le sue citazioni e la trascrizione dell'epigrafe che lo correda si rintracciano nella biografia di Cosimo Farsetti edita nel 1778 (pp. 76-77) da Tommaso Giuseppe Farsetti, uno dei discendenti del ramo veneziano della famiglia, e nei volumi dedicati agli uomini illustri originari della Lunigiana compilati da Girolamo Tiraboschi (1781-1786, II, 1782, p. 255) e da Emanuelle Gerini (1829, I, p. 208). L'unico riferimento specialistico che mi è noto consiste nella scheda di catalogazione ministeriale redatta da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442220), in cui l'autrice ha assegnato l'esecuzione del sepolcro ad un generico ambito toscano.

Cosimo di Paolo di Giovanni Battista Farsetti nacque il 17 maggio 1619 a Massa, città dove la famiglia, originaria di Luni, si era stabilita fin dalla fine del Trecento (le notizie biografiche si desumono da Farsetti 1778, pp. 76-77, e sono poi riprese da Tiraboschi 1781-1786, II, 1782, pp. 254-256, e da Gerini 1829, I, pp. 206-208). Nel 1639 il Farsetti conseguì la laurea in diritto ecclesiastico all'Università di Pisa e divenne un fidato consigliere di Alberico II Cibo Malaspina, duca di Massa e di Carrara, dal quale fu inviato come ambasciatore a Venezia, Lucca, Milano e Firenze. In seguito a quest'ultima missione, Cosimo decise di stabilirsi nello Stato mediceo ed esercitò, su incarico del granduca Ferdinando II, l'attività di auditore della Rota senese; tra il 1667 e il 1682 ricoprì svariati incarichi a Firenze, tra i quali quello di giudice del Tribunale della Mercanzia, di auditore dei quartieri nel Tribunale di Rota, ed infine, durante il governo di Cosimo III, fu nominato auditore del Magistrato Supremo. Morì a Firenze nel marzo 1689 e fu seppellito nell'Oratorio di San Filippo Neri. Il cenotafio alla Santissima Annunziata venne eretto dai figli Paolo e Andrea, il primogenito ed il secondogenito dei nove che il Farsetti aveva avuto

dalla nobildonna Margherita Capassini. Andrea svolse una carriera esemplata su quella paterna, divenne uno stimato giurista e fu legato all'erudito Antonio Magliabechi; nel 1714, dopo la morte di quest'ultimo, divenne il protettore testamentario della biblioteca che il Magliabechi aveva destinato al pubblico (Paoli 1995).

Il lungo testo epigrafico che è inciso nella targa marmorea, collocata al centro del registro inferiore del cenotafio, costituisce la fonte primaria per la ricostruzione delle vicende biografiche del Farsetti. Nel testo sono riportati anche i nomi dei committenti del sepolcro:

D O M
COSMI FARSETTI. PAVLI I.C. FILII. MASSAE CARRARIAE. NOBILI FAMILIA
GENITI. PRAESTANTISSIMO INGENIO. DOCTRINA SINGVLARI. SVMMA□
QVE PROBITATE VIRI. AB ALBERICO II. CYBO. MASSAE ET CARRARIÆ
DVCE. SAEPIVS IN CONSILIVM ADHIBITI. DE REBVS GRAVISSIMIS AD
LVCENSEM REMPVBLICAM. MEDIOLANI PRAESIDEM. VENETVM
SENATVM. ET FERDINANDVM II. M. ETRVRIAE DVCEM LEGATI. AB
EODEM FERDINANDO. OB SPECTATAM FIDEM. PRVDENTIAM.ET SCIEN□
TIAM IVRIS CIVILIS. PRIMVM SENENSI. DEINDE FLORENTINAE RO□
TAE AVDITORIS ADSCITI. DEMVM A M. DVCE COSMO III. SVPREMAE
CVRIAE ADSESSORIS CREATI. HISCE ALIISQVE MVNERIBVS EGREGIE
FVNCTI. PLVRES HONORES. ET MAIORA ORNAMENTA PROME□
RITI. CAMILLVS. ET IOANNES NICOLAVS BERZIGHELLA. OFFICIVM.
QVOD PAVLVS. ET ANDREAS INCLYTI FILII STVDEBANT OPTI□
MO PATRI PRAESTARE ANTEVERTENTES. MEMORIAE EIVS DEVOTI.
MONVMENTVM EXTARE CVRARVNT. NATVS ANNO SAL.CI□.I□CXIX
IDIBVS MAII. OBIIT CI□.I□C.LXXX.VIIII. SEPTIMO CAL. MART.

La tipologia del monumento, ad edicola e provvista del busto-ritratto del defunto, appare mutuata, come già era accaduto per i cenotafi eretti nel 1645-46 in memoria di Alessandro e di Vitale de' Medici (cat. nn. XIII-XIV), dal sepolcro più antico presente nell'andito, quello appartenente a Biagio Curini, che fu realizzato da Giovanni Caccini nel 1585 (si vedano Schmidt 1971, pp. 144-145; Martin 2002, p. 731, fig. 12).

L'edicola è strutturata in due registri: il busto marmoreo del Farsetti è collocato nel registro superiore, entro una nicchia ovale, che risulta inscritta tra due lesene lisce che sorreggono il

timpano spezzato di coronamento. Il sobrio disegno della struttura architettonica viene stemperato dalle specchiature policrome che decorano le lesene, caratterizzate da una coloritura accesa in cui predominano i toni del giallo, e dagli inserti geometrici di marmo nero su fondo bianco che profilano la campitura centrale in cui è allogata la nicchia. All'interno di quest'ultima, che si presenta foderata di marmo grigio, è collocato il busto, scolpito in marmo bianco statuario: esso si erge sopra una piccola base di marmo bianco, che viene sostenuta da un peduccio del medesimo materiale. La foggia del peduccio, caratterizzata da due eleganti volute sovrapposte, presenta lo stesso modellato delle tre mensoline marmoree posizionate nella parte apicale, alla base del timpano. Lo stemma dei Farsetti, costituito da uno scudo troncato in banda, in cui sono raffigurati una mezzaluna crescente ed un riccio, con il motto EMINVS E COMINVS, è collocato al centro del timpano.

Il busto, di pregevole fattura, raffigura il Farsetti con indosso l'abbigliamento che era consono ad un giurista, ammantato in un'ampia toga e con un largo colletto che fuoriesce dalla giubba. Le caratteristiche esecutive dell'effigie ed il trattamento epidermico del marmo, il volto dall'espressione assorta e solenne, la lunga capigliatura realizzata con un meticoloso uso del trapano, tramite il quale l'ignoto autore del ritratto ha definito le ciocche dal moto ondoso, denotano, a mio avviso, una vicinanza alla tecnica scultorea di un notevole artista quale Giuseppe Piamontini. Un trattamento molto simile della superficie marmorea è ravvisabile nella serie di busti muliebri che il Piamontini realizzò nel 1689 per il gran-principe Ferdinando de' Medici, e che sono attualmente conservati a Palazzo Pitti (Bellesi 2008, pp. 20-23). La bellezza del busto-ritratto del Farsetti veniva decantata da Gerini (1829, I, p. 208), che lo ritiene degno di essere tradotto in incisione.

Nel registro inferiore del monumento, la lunga epigrafe a caratteri capitali è racchiusa entro una cornice realizzata a commesso in marmi policromi, ed ornata agli angoli inferiori da due volute piatte. La cornice e l'epigrafe poggiano sopra una mensola marmorea, ed il perimetro dell'edicola è profilato da una fascia di marmo nero.

Bibliografia:

Farsetti 1778, pp. 76-77; Tiraboschi 1781-1786, II, 1782, pp. 255-256; Gerini 1829, I, p. 208; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442220.



Fig. XVI.1 Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito), *Monumento funebre di Cosimo Farsetti*, intero

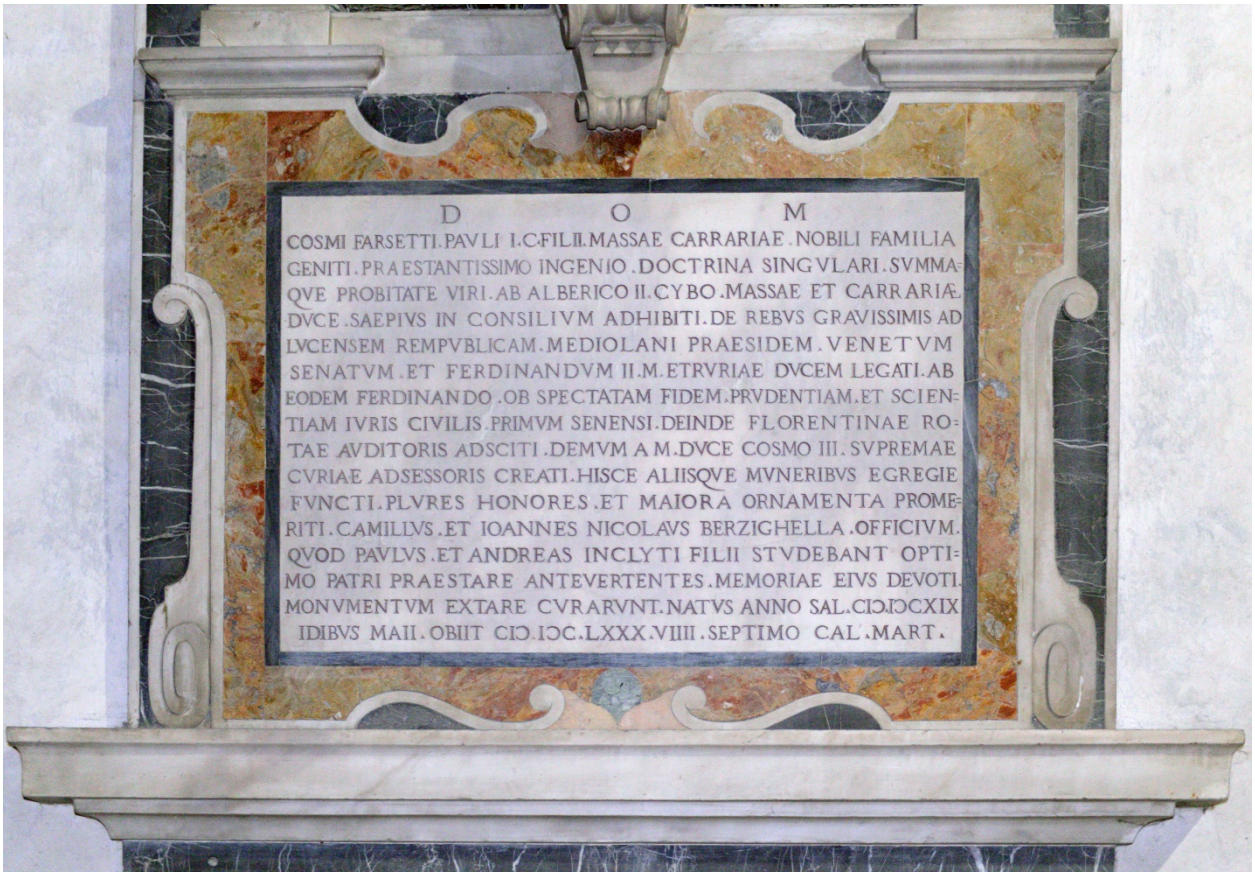


Fig. XVI.2 Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito), *Monumento funebre di Cosimo Farsetti*, particolare



Fig. XVI.3 Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito), *Ritratto di Cosimo Farsetti*



Fig. XVI.1 Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito), *Monumento funebre di Cosimo Farsetti*, particolare

XVII. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Francesco Venturini

1691
marmi bianchi e policromi, 200 x 142,5 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande

Il monumento funebre del giureconsulto Francesco Venturini si trova murato nella parete destra dell'andito che dal portale sinistro del portico della Santissima Annunziata immette nel Chiostro Grande (figg. XVII.1-XVII.4). Il deposito viene citato, nella collocazione in cui si trova tuttora, dallo scrittore servita Ottavio Andreucci (1857, p. 147); il monumento risulta ancora inedito e, ad eccezione della scheda di catalogazione ministeriale compilata da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442217), in cui l'autrice ne ha riferito l'esecuzione ad un generico ambito toscano, è stato praticamente ignorato dagli studi contemporanei dedicati alla basilica ed al convento dei Servi di Maria.

La tipologia del monumento, ad edicola provvista del busto-ritratto del defunto, appare mutuata, come già era accaduto per i cenotafi eretti nel 1645-46 in memoria di Alessandro e di Vitale de' Medici (cat. nn. XIII-XIV) e per il coevo deposito di Cosimo Farsetti (cat. n. XVI), dal sepolcro più antico presente nell'andito, quello appartenente a Biagio Curini, che fu realizzato da Giovanni Caccini nel 1585 (si vedano Schmidt 1971, pp. 144-145; Martin 2002, p. 731, fig. 12).

L'edicola è strutturata in due registri: il busto marmoreo del Venturini è collocato nel registro superiore, entro una nicchia ovale, che risulta inscritta tra due lesene lisce che sorreggono il timpano spezzato di coronamento. Il sobrio disegno dell'edicola viene vivacizzato dalle specchiature policrome che decorano le lesene e dagli inserti geometrici di marmo nero su fondo bianco che profilano la campitura centrale in cui è allogata la nicchia. All'interno di quest'ultima, che si presenta foderata di marmo grigio, è collocato il busto, scolpito in marmo bianco statuario: esso si erge sopra una piccola base di marmo bianco, che viene sostenuta da un peduccio del medesimo materiale. La foggia del peduccio, caratterizzata da due eleganti volute sovrapposte, presenta lo stesso modellato delle tre mensoline marmoree posizionate nella parte apicale, alla base del timpano. Nello stemma collocato al centro del timpano, è raffigurata una

figura femminile nuda dai lunghi capelli disciolti, astante sopra un monte a tre cime: essa stringe un drappo gonfiato dal vento, ed è presumibilmente identificabile in un'allegoria della Verità che si disvela.

Il busto, realizzato in marmo bianco statuario, raffigura il Venturini abbigliato secondo la consuetudine del tempo per la professione giuridica da lui esercitata, ammantato in un'ampia toga e con un largo colletto che fuoriesce dalla giubba. Il ritratto ci restituisce l'immagine di un uomo dal temperamento volitivo, con il volto dall'espressione corrucciata raggelato nella fissità dello sguardo. I lunghi capelli ondulati ed i baffetti si rifanno alle acconciature maschili dell'epoca: con una simile acconciatura appare ritratto anche il giureconsulto Cosimo Farsetti (cat. n. XVI).

Nel registro inferiore del monumento, racchiusa entro una cornice realizzata a commesso in marmi policromi e dotata di volute piatte nelle terminazioni laterali, è incisa una lunga epigrafe a caratteri capitali. Il testo costituisce la fonte primaria per la ricostruzione delle vicende biografiche del Venturini, e riporta quanto segue:

D . O . M .
MORTALES MORTI CEDVNT, AMORI MORS.
FRANCISCUS VENTURINI MARTI F., ASCANI N., PATRIT. PONTREMULENS.
AVI, PRĨSQ., JURISPRUD.AM ÆMULATUS, MAGNIS MAJORIB̃. NŌ MINOR J.C.
MAJORES FUERE IPSI VIRTUTUM EXEMPLUM, IPSE POSTERIS.
MERITIS MATURUS ETSI DONDUM ANNIS
FISC.IS, R. CIV. AUD.R GENUÆ, LUCÆ AUD.R ET PRÆTOR:
AB UTRAQ. REP. PRÆSENS IN AMORIB̃. HABITUS, ABSENS IN VOTIS.
PROBITATIS, PRUD.Æ, AC DOCT.NÆ FAMÂ GENTIUM UBIQ. NOTUS
A FERD. II. FLOR.M VOCATUS FLOR.NÆ R.TÆ X. ANNOS FUIT AUD.R, PROFISC.IS V.
PLURIUM MAGISTRATUUM ASSESSOR, ATQ. UNA CŪ ALIIS REFORMATOR,
PITILIANI SORANIQ. GL̃IS AUD.R, JUSSU COSMI III. R.TÆ CRIM. INSTITUTOR,
IN SIGNATURA LIBEL.RUM SUPPLICUM, GRATIÆ ET IUSTITIÆ P.S CONSILIARIUS
HIS ALIISQ. MUNERIBUS MAJOR
EXTERIS PRĨNPB̃., AC MAĞITB̃. RESPONSIS SUIS VISUS ORACULO PROPRIOR.
QUUM OĨA NEGOTIA PARI SOLERTIA, ANIMIQ. CONSTĀTIA TRANSEGERIT,
DIERUM GLORIÆQ. PLENUS APOPLEXIÂ TOLLITUR
DIE XX FEBR., ANNO ÆT. LXXIII, SAL. M.D.C.IXC.
MOERENS FILIORUM AMOR HANC PATRIS EREPTI SCULPSIT IMAGINEM,

ET PRO VITA, VITAM UT POTEST, GRATUS REPENDIT.

Bibliografia:

Andreucci 1857, p. 147; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442217.

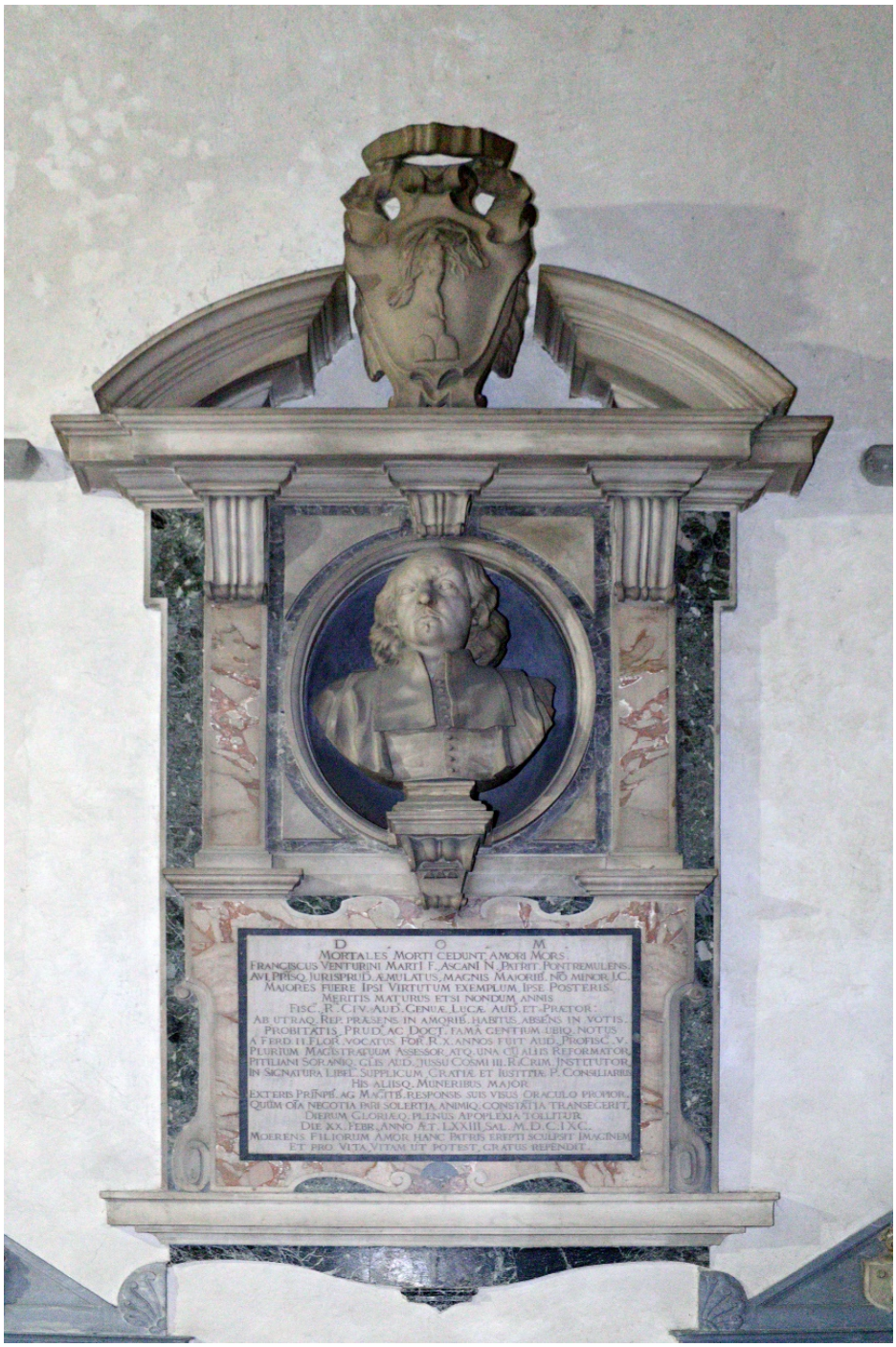


Fig. XVII.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Francesco Venturini*, intero



Fig. XVII.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Francesco Venturini*, particolare



Fig. XVII.3 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Francesco Venturini*, particolare



Fig. XVII.4 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Francesco Venturini*, particolare

XVIII. Giovanni Battista Foggini e collaboratori

Monumento funebre di Francesco Feroni

1692
marmo bianco statuario, marmo bianco e nero, marmo rosso di Francia, bronzo dorato, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella Feroni

Il monumento funebre del marchese Francesco Feroni è costituito da due depositi che si trovano addossati alla pareti laterali della prima cappella della navata a sinistra (figg. XVIII.1-XVIII.9). Il sacello è ubicato in posizione di preminenza all'interno della basilica servita, in quanto costituisce il vano contiguo alla Cappella della Vergine Annunziata, che custodisce la veneratissima immagine semiacheropita raffigurata sulla controfacciata. Il vano, che era stato fondato nel 1452 dalla famiglia dei Da Gagliano ed intitolato a San Giuliano, era pervenuto in eredità al marchese Giovanni Vincenzo Salviati, e da quest'ultimo venne restituito ai padri serviti il 23 giugno 1691 per il prezzo di 450 scudi (Visonà 1990a, p. 226). Il 28 giugno di quello stesso anno i frati stipularono con il Feroni un contratto per la cessione del patronato, in cui era contemplata anche la rimozione delle armi dei Da Gagliano, che erano allora collocate ai lati dell'altare (ivi, p. 227; R. Martellacci, in Bini, Martellacci, 1998, pp. 152-153, doc. nn. 49-50). Il nuovo patrono avviò immediatamente i lavori di abbellimento della cappella, che si presentava in uno stato piuttosto disadorno, con le pareti e la volta intonacate, e dotata di un unico dipinto di pregio, una pala di Francesco Curradi che raffigurava i cinque Santi che erano stati canonizzati da Gregorio XV, ossia Isidoro, Ignazio, Francesco Saverio, Filippo Neri e Teresa (il dipinto, ad oggi disperso, viene ricordato da Rosselli 1657, p. 1462; Cinelli 1677, p. 438; Del Migliore 1684, pp. 283-284; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 36; Biadi 1824, p. 82). La ristrutturazione del sacello, che venne scoperto il 21 marzo 1693 con la nuova intitolazione a San Giuseppe (si vedano Lankheit 1962, pp. 293-295, doc. nn. 421-422; Visonà 1990a, p. 223; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 153-154, doc. nn. 51-52), fu compiuta sotto la supervisione dello scultore ed architetto Giovanni Battista Foggini, che diresse l'operato di una decina di allievi e collaboratori: il nome del Foggini e quello degli scultori Giovanni Camillo Cateni e Carlo Marcellini, i rispettivi artefici delle statue di San Francesco e di San Domenico che sono collocate al di sopra dei due depositi, vengono tramandati da Francesco Saverio Baldinucci (1725-1730, ed. 1975, pp. 380-381), ed a seguire dagli storici e dai periegetici. Giuseppe Richa

attinse le notizie sulla cappella da un diario manoscritto del canonico Salvino Salvini (1754-1762, VIII, 1759, p. 35), in cui il fratello minore di Salvino, Anton Maria, viene ricordato come l'ideatore del programma iconografico delle sculture che adornano i due sepolcri. Lo storico gesuita attribuisce al Foggini il progetto della cappella (ivi, p. 36) ed assegna le statue di San Francesco e di San Domenico rispettivamente al Cateni e al Marcellini; le due figure allegoriche che siedono sul sarcofago del Feroni sono attribuite a Francesco Andreozzi, le altre due sculture che ornano il sarcofago della parete destra a Giuseppe Piamontini, i due medaglioni di bronzo dorato che corredano i sarcofagi a Massimiliano Soldani Benzi, e gli angeli che compaiono nella volta e nei peducci vengono assegnati alle mani di diversi scultori, tra i quali Paolo Tedesco, Lorenzo Merlini, Giovacchino Fortini e Andrea Vaccà (*ibidem*). I nomi degli stessi scultori compaiono anche nelle memorie manoscritte del convento compilate dal frate servita Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 114-115), in cui l'autore trascrive le epigrafi che sono apposte sui depositi, e ne riferisce la paternità ad Anton Maria Salvini; le medesime attribuzioni vengono mantenute nel volumetto di Domenico Moreni dedicato al santuario servita (1791, pp. 53-55) e nella coeva guida compilata da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, III, 1791, p. 333), in cui figurano le trascrizioni delle epigrafi che sono apposte sui depositi, e che sono nuovamente riferite ad Anton Maria Salvini (ivi, pp. 334-335). Luigi Biadi (1824, pp. 82-83) si limita a ricordare che il progetto architettonico e decorativo della cappella spetta al Foggini; Federigo Fantozzi (1842, p. 416) tramanda i nomi degli artisti che vi lavorarono.

Ottavio Andreucci (1858, pp. 53-55) redige una concisa ma attendibile storia della cappella, in quanto verificata sui documenti d'archivio, e ne segnala i passaggi di proprietà. Lo scrittore servita esprime un giudizio negativo sullo stile che ne caratterizza la decorazione, ma contribuisce a tramandare i nomi degli artefici delle sculture (ivi, p. 55); inoltre, segnala la riscoperta, avvenuta nel 1857, dell'affresco di Andrea del Castagno raffigurante San Giuliano, che fino ad allora risultava celato, come succede ancora ai nostri giorni, dietro la pala d'altare di Johann Carl Loth (*ibidem*). Tale scoperta viene ricordata anche da Pellegrino Tonini (1876, p. 104), il quale tiene conto delle notizie desunte dalle carte d'archivio per la successione del patronato della cappella, che all'epoca spettava alle tre figlie del marchese Alessandro Feroni (ivi, pp. 104-105). Tonini, sebbene giudichi negativamente lo stile del sacello, descrive minuziosamente le opere che lo adornano, ne attribuisce il progetto al Foggini ed ascrive l'ideazione del programma iconografico all'abate Anton Maria Salvini (ivi, p. 106): le sculture collocate alla parete dal lato del Vangelo vengono assegnate al Cateni, all'Andreozzi e ad Isidoro Franchi, mentre le statue dalla parte dell'Epistola sono attribuite al Marcellini e al Piamontini (*ibidem*). Massimiliano Soldani figura come l'autore dei medaglioni bronzei, e gli angeli della

cupola sono assegnati a Paolo Fiammingo, al Fortini, al Vaccà e al Merlini, con la partecipazione dello stuccatore Giovanni Battista Ciceri (ivi, pp. 106-107). Tonini trascrive le epigrafi che sono incise alla base dei depositi, ed afferma che esse furono composte dallo stesso Anton Maria Salvini (ivi, pp. 107-108).

Negli anni quaranta del Novecento, i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, pp. 111-112) ripercorrono le notizie tratte dalla letteratura periegetica e dalle fonti. Il primo organico contributo critico sulla cappella viene pubblicato da Klaus Lankheit nel pionieristico volume, edito nel 1962, che costituisce uno dei capisaldi degli studi sulla scultura tardo-barocca fiorentina. Lo studioso dedica alcune dense pagine alla Cappella Feroni (1962, pp. 86-89), pubblica i documenti relativi al suo scoprimento (ivi, pp. 293-295, doc. nn. 421-422), e correda lo scritto con le immagini del sacello, tra le quali compaiono le riprese dei depositi con i particolari delle statue che li adornano (ivi, figg. 29-35).

Alla Cappella Feroni sono stati dedicati numerosi contributi specialistici: le vicende storico-artistiche sono state ripercorse da Mara Visonà (1990a); gli architetti Carlo Cresti (1990, pp. 249-252) e Matteo Cosimo Cresti (1995) hanno affrontato gli aspetti propriamente legati all'architettura, dall'analisi dei rilievi, alla messa in opera degli elementi strutturali; Rosamaria Martellacci (in Bini, Martellacci 1998, pp. 152-154) ha redatto un esaustivo regesto documentario, e Ornella Casazza (1998) ha illustrato l'ultimo intervento di restauro a cui è stata sottoposta la cappella, quello effettuato a cura della Soprintendenza fiorentina e portato a termine nel 1998, che ha interessato principalmente la pulitura delle superfici marmoree e degli stucchi. I successivi interventi di Riccardo Spinelli (2003, pp. 86-90) e di Mara Visonà (in Bellesi, Visonà 2008, I, pp. 86-87; II, pp. 35-37, n. 1) hanno rispettivamente fornito alcune precisazioni sul ruolo del Foggini e sull'operato di Giovacchino Fortini nell'ambito del cantiere Feroni.

In tempi più recenti, il programma iconografico è stato oggetto di un'accurata rilettura da parte di Tommaso Galanti (2012; Idem 2014), e, infine, Tomaso Montanari (2012, n. 50) e Riccardo Spinelli (2014b, pp. 148-155) hanno ripercorso la genesi della cappella attraverso un resoconto delle voci bibliografiche pregresse.

Gli opulenti apparati scultorei e decorativi che caratterizzano l'esiguo spazio della cappella, tanto da farla apparire "ripiena talmente di statue d'ogni grandezza, che pare anzi una stanza di scultore che una sacra cappella" (Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 381), riflettono, come ha osservato Lankheit (1962, p. 87), la volontà del committente di affermare ed ostentare il raggiungimento del proprio *status*. L'erezione di un sacello destinato ad accogliere la sua sepoltura fu promossa dal settantanovenne Feroni quasi alla fine della sua vita, come conclusiva legittimazione dell'irresistibile ascesa sociale che lo aveva portato ai vertici

dell'amministrazione granducale. Originario di Empoli, dove era nato nel 1614 da una famiglia di tintori di modeste condizioni, Francesco si trasferì prima a Livorno e, intorno al 1640, ad Amsterdam (Benigni 1996, p. 377). Nella città olandese ebbe inizio la sua carriera di mercante: egli si dedicò in un primo momento al commercio dei cereali, per poi occuparsi del traffico degli schiavi africani destinati alle colonie spagnole del Nuovo Mondo (Cools 2006, pp. 355-359). Il crescente volume degli affari permise al Feroni di accumulare un ingente patrimonio e di consolidare la propria posizione sociale: tra il 1663 e il 1668 egli arrivò a possedere una flotta composta da quattro navi, la Prudenza, la Speranza, la Santa Caterina e la San Giovanni-San Cosimo, così chiamate in onore della moglie, delle figlie e del principe ereditario Cosimo de' Medici. Nel 1652 ricevette dalla Segreteria del Granduca di Toscana il primo incarico ufficiale, quando fu designato in veste di rappresentante e di consigliere politico agli Stati Generali delle Province Unite. La collaborazione tra il Feroni e la Segreteria granducale si protrasse ininterrottamente per circa un ventennio, fino al termine della sua permanenza in Olanda (Benigni 1996, pp. 378-380); nel dicembre 1667 il gran-principe Cosimo fece tappa ad Amsterdam in occasione del primo di due viaggi che effettuò nei Paesi Bassi, e fu ospitato nella casa del mercante empolese (Eadem 1998, pp. 12-13). In quella dimora, Cosimo soggiornò nuovamente, dal 28 giugno all'11 luglio 1669, durante il secondo viaggio olandese (Cools 2006, p. 361). Feroni maturò probabilmente allora la decisione di tornare in patria: sin dalla primavera del 1668, egli aveva intrapreso le trattative per acquistare la fattoria granducale di Bellavista in Valdinievole, che gli fu concessa con un compromesso nel 1671. Nel 1673 si stabilì definitivamente a Firenze e l'anno seguente gli fu conferito dal granduca Cosimo III l'incarico di depositario generale, che il Feroni mantenne fino alla morte, e che si sommò a numerose altre cariche: nel 1674 divenne senatore, dal 1675 al 1678 fu chiamato a far parte della Deputazione per la Riforma dei magistrati, nel 1678 fu membro della Congregazione delle Farine, e dopo il 1682 fu nominato soprintendente dello Scrittoio delle Possessioni e della Guardaroba Generale (Benigni 1996, pp. 379-380). La sua attività di alto funzionario si estrinsecò in iniziative finalizzate a risollevare le sorti delle attività manifatturiere fiorentine: sotto gli auspici del sovrano, cercò di rilanciare l'arte della seta e di arginare la crisi in cui da tempo versava l'arte della lana. Dalla corrispondenza che egli intrattenne in quegli anni con alcuni dei personaggi legati alla corte, quali Apollonio Bassetti, Filippo Corsini e Lorenzo Magalotti, emerge come tutta la sua dedizione ed il suo zelo fossero rivolti all'attuazione delle riforme utili a risollevare l'economia ed il sistema amministrativo dello Stato, e contestualmente come egli aspirasse a portare avanti un'azione moralizzatrice nei confronti della burocrazia corrotta (Eadem 1988, p. 514). Nel 1681 Cosimo III nominò il Feroni marchese di Bellavista, e nel 1695 lo stesso

granduca gli concesse il privilegio di estendere la dignità marchionale ai discendenti (Eadem 1996, p. 380). Francesco Feroni morì a Firenze il 17 gennaio 1696. Il giorno seguente furono celebrate le sue solenni esequie nella basilica della Santissima Annunziata, al cui interno, che si presentava rivestito con un paramento funebre a rasce bianche e nere, era stato allestito un catafalco progettato dal fiorentino Antonio Maria Ferri, l'architetto di fiducia del Feroni, al quale egli aveva affidato il restauro della Villa di Bellavista (sugli interventi promossi dai Feroni a Bellavista si veda M. Visonà, in Bellesi, Visonà 2008, I, pp. 85-89). Il cadavere del defunto fu esposto sopra il catafalco e, alla fine della funzione, venne inumato nella Cappella di San Giuseppe (si vedano Riederer Grohs 1978, n. 41; Galanti 2014, pp. 97-98).

Con questo epilogo venivano esaudite le volontà testamentarie del patrono, che lui stesso aveva esplicitato in una serie di testamenti che furono redatti a partire dal 1684 (Benigni 1985-1986, p. 115, nota 6): a questo proposito, va ricordato che il Feroni avrebbe voluto erigere la propria sepoltura nella Cappella Brancacci, all'interno della chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine, e che a tal fine aveva ottenuto il beneplacito dei frati carmelitani, i quali si erano dimostrati favorevoli alla distruzione del noto ciclo di affreschi di Masolino e di Masaccio. La riedificazione della Cappella Brancacci fu scongiurata soltanto grazie all'intervento della granduchessa madre, Vittoria della Rovere, che nelle veci di protettrice della Compagnia della Vergine del Carmine, e con l'appoggio degli Accademici delle Arti del Disegno, si oppose al progetto del Feroni, nonostante quest'ultimo avesse dichiarato di essere disposto a far segare il primo ordine delle pareti, per rimuovere le pitture più celebri e conservarle altrove (Procacci 1956, I, pp. 215-217).

La costituzione del primo nucleo di opere d'arte che andarono a far parte della collezione di famiglia si deve ancora all'intraprendenza di Francesco, ed agli acquisti da lui effettuati sulla piazza di Amsterdam (Benigni 1998, p. 11). Quello che rimane della notevole quadreria, che veniva celebrata dalle guide cittadine per il numero considerevole di dipinti di scuola olandese e fiamminga, è attualmente conservato nei depositi della Galleria degli Uffizi, dove è pervenuto nel 1865 in seguito al lascito testamentario del marchese Leopoldo Feroni (Caneva 1998, pp. 23-43).

L'impianto della Cappella Feroni non si discosta troppo dalla disposizione spaziale delle Cappelle Grazzi e Colloredo, che erano state realizzate circa cinquant'anni prima: l'altare è addossato alla parete di fondo e le pareti laterali conservano un'intelaiatura tripartita, con i due sepolcri collocati specularmente al loro centro. L'elemento di dirompente novità, rispetto alle stesse opere nigettiane all'interno della basilica servita, ma anche rispetto all'architettura delle cappelle gentilizie fiorentine coeve, consiste nell'allestimento degli apparati decorativi e plastici,

che costituisce una *summa* stilistica delle esperienze maturate fin allora dal Foggini: egli, come è noto, si era formato a Roma all'Accademia Medicea, l'istituzione fondata nel 1673 con il patrocinio di Cosimo III, che era destinata ad accogliere i giovani artisti fiorentini e toscani, i quali avevano modo di svolgere un vero e proprio corso di studi sotto la guida di Ciro Ferri e di Ercole Ferrata (Lankheit 1962, pp. 29-37; Visonà 2001a).

A partire dalle osservazioni del giovane Baldinucci sul significato delle figurazioni (1725-1730, ed. 1975, pp. 380-381), tutti i visitatori hanno riconosciuto come l'intero ciclo decorativo del sacello ruoti attorno al *Transito di San Giuseppe* che è raffigurato nella pala d'altare del pittore di origine monacense Johann Carl Loth. Il Loth fu attivo a Venezia e divenne uno degli artisti prediletti dal figlio primogenito di Cosimo III, il gran-principe Ferdinando de' Medici (Ewald 1965, pp. 14, 42-43). La partecipazione di quest'ultimo al progetto architettonico della Cappella Feroni e alla definizione del suo programma iconografico viene tramandata dal diarista Francesco Bonazzini (cfr. Lankheit 1962, pp. 294-295, doc. n. 422), anche se i documenti finora rintracciati non apportano conferme in merito. La parete di fondo diviene il fulcro della sacra rappresentazione: l'anima di San Giuseppe, il patrono della "buona morte", al quale Cosimo III era particolarmente devoto, tanto che lo elesse nel 1719 a protettore della Toscana (sul culto e sul suo riverbero in ambito figurativo si veda Berti 2003, pp. 164-183), ascende al cielo e viene accolta, nella visione paradisiaca che si materializza nella cupola, da una moltitudine di angeli. Nella messa in opera degli elementi architettonici il Foggini concepì una soluzione che deriva, come è stato rilevato (Visonà 1990a, p. 236; Spinelli 2003, p. 88), dalle opere berniniane della basilica di San Pietro in Vaticano: l'altare della Cappella Feroni riproduce su scala ridotta, e con l'ausilio degli stessi espedienti che erano stati precedentemente utilizzati da Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli (cfr. Montanari 2012, n. 50), l'immagine che Gian Lorenzo Bernini aveva creato nella crociera vaticana, dove la Cattedra petrina viene percepita attraverso la cornice del Baldacchino. L'altare marmoreo della Feroni è rialzato su tre larghi gradini sagomati e la mensa viene sostenuta da due plastici mensoloni. Le insegne araldiche ornano il paliotto e le facce esterne dei due piedistalli posti ai lati della mensa, sopra i quali s'innalzano le colonne tortili scanalate di marmo rosso di Francia. Le colonne fungono da sostegno ad un fastigio; quest'ultimo è adornato da una gloria di raggi di bronzo dorato e da teste di cherubini in stucco, ed ingloba la fonte luminosa della finestrella retrostante, sul cui vetro è dipinta l'immagine dello Spirito Santo.

L'imposta della cupola è popolata da figure angeliche, che sono collocate, a coppie, nei pennacchi: realizzati in marmo bianco, gli angeli sono ascrivibili a cinque degli scultori attivi nel cantiere. Andrea Vaccà e Lorenzo Merlini eseguirono gli angeli dei pennacchi prossimi alla

navata, rispettivamente dalla parte dell'Epistola e del Vangelo (cfr. Visonà 1990a, p. 245). Le figure angeliche nel pennacchio di destra, dal lato del Chiostro Grande, furono realizzate da Anton Francesco Andreozzi e da Isidoro Franchi (*ibidem*), mentre la coppia di sinistra si deve all'esordiente Giovacchino Fortini, all'epoca poco più che ventenne (Eadem, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 35-37, n. 1). Nel 1702 lo scultore lavorò anche per il figlio maggiore del Feroni, Fabio, che gli commissionò il proprio busto-ritratto, oggi al Royal Scottish Museum di Edimburgo (ivi, pp. 70-71, n. 24), insieme ai busti marmorei con le effigi postume di suo padre, attualmente al Museo Bardini di Firenze (ivi, pp. 76-77, n. 28), e della madre Prudenza Tensini Feroni, che è pervenuto a Leeds (ivi, pp. 78-80, n. 30).

La cupola è ornata dagli stucchi dorati realizzati dal comasco Giovanni Battista Ciceri (Eadem 1990a, p. 246): la decorazione, divisa in quattro segmenti corrispondenti alle finestre del tamburo, si articola in un insieme di motivi eterogenei e simmetrici, quali coppie di putti, festoni e tralci vegetali, nastri e conchiglie.

Per la composizione delle pareti laterali il Foggini dovette tener conto delle preesistenti aperture di passaggio con le cappelle contigue: tale condizione fu risolta con l'inserimento, ai lati dell'altare, di due finte porte di lavagna, che assolvono una funzione estetica, all'insegna del principio di simmetria, oltre che simbolica, in quanto alludono al concetto cristiano della transitorietà della morte. I pannelli in bronzo dorato che decorano le due finte porte furono fusi da Cosimo Merlini il Giovane, che tradusse in metallo i modelli approntati dal Foggini, i quali dal punto di vista stilistico, rivelano la loro discendenza dal paliotto bronzeo di Ciro Ferri nella Cappella di Santa Maria Maddalena dei Pazzi (ivi, p. 244).

Un cornicione aggettante di marmo bianco, posto al di sopra delle porte, divide le pareti in due registri: ciascuno dei registri inferiori è scandito da quattro lesene lisce dalla forma fortemente geometrizzata, i cui capitelli fungono da mensole di sostegno al cornicione. Le lesene, realizzate in marmo bianco statuario, incorniciano le porte e delimitano le campiture centrali delle pareti, dove sono collocate le epigrafi che alludono alle vicende biografiche del committente, e che furono composte dall'abate Anton Maria Salvini, come risulta anche dalle *Ricordanze* del convento (cfr. Galanti 2014, p. 106, nota 47). Nell'iscrizione dalla parte del Vangelo si legge:

D. O. M.
FRANCISCVS FERONIVS
SENATOR FLORENTINVS MARCHIO BELLAVISTAE
COSMO III MAGNO ETRVRIAE DVCI
OB FIDEM AC DILIGENTIAM

MAXIME PROBATVS
PRIVATO PRINCIPIS PATRIMONIO. GAZAE. VECTIGALIBVS
PVBLICO AERARIO
CAETERISQVE OMNIBVS REGIIS PROVENTIBVS ADMINISTRANDIS
PRAEFECTVS
VITAE SVAE CVRSVM
PERPETVIS PRO PVBLICA RE SVSCEPTIS LABORIBVS
HACTENVS FELICITER EMENSVS
HOC IN SACELLO A SE CONSTRVCTO EXORNATOQVE
SEPVLCRVM SIBI VIVENS
POSTERISQVE SVIS POSVIT
ANNO SAL. CI□ I□CLXXXXII
AET. SVAE LXXVIIII.

Nell'iscrizione dalla parte dell'Epistola:

D. O. M.
FRANCISCO FERONIO MENTIS ADSIDVO LABORE
ET FORTVNAE OBSECVNDANTIS OBSEQVIO IN
MARITIMA NEGOCIATIONE QVAM SVIS NAVIBVS
AD AFRICAM ET OCCIDVAM INDIAM MITTENDIS
AMSTELODAMI EXERCVIT AD NON MEDIOCRES
OPES EVECTO. VIX AMPLIORI FORTVNAE LOCVS
ESSE VIDEBATVR. QVVM EIVS FORTVNAE FASTIGIVM
COS. III. MAG. ETR. DVCIS EGREGIA BENEFICENTIA IPSVM
A SORTIS BLANDIENTIS SINV HONORIFICENTISSIME
EXTRACTVM ET IN PATRIAM REVOCATVM PRIMIS
IMPERII SVI MVNERIBVS OBEVNDIS INSIGNEM FECIT.
SENATORIA AVXIT DIGNITATE ET PRAECLARIS QVAM
PLVRIMIS TITVLIS CVMVLAVIT. HIC INTER EOS QVIBVS
CIRCVMFVSVS ERAT HONORES MORTALITATIS SVAE
MEMOR LOCVM HVNC QVEM VIDES HOSPES SIBI
PRAEPARAVIT IN QVO NAVIGATIONE SVA EXPLETA
PORTVM TENERET AETERNITATIS.

Nel registro superiore, il trattamento parietale diventa molto più articolato: i due sarcofagi di marmo bianco e nero, le statue allegoriche ed i medaglioni di bronzo che li adornano poggiano al centro del cornicione marmoreo, in posizione aggettante rispetto ai piani delle pareti retrostanti. Queste ultime sono concepite alla stregua di monumentali edicole, provviste di nicchie centinate e di timpani spezzati di coronamento: i prospetti laterali sono rivestiti con specchiature di marmi policromi, in cui risaltano gli inserti maculati di marmo rosso di Francia, mentre le nicchie sono foderate di marmo bianco e nero. Al centro della nicchia della parete sinistra è collocata la statua di San Francesco, scolpita da Giovanni Camillo Cateni (sullo scultore si vedano Lankheit 1962, p. 164; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 38-39): la figura, realizzata in marmo bianco, raffigura il santo omonimo del Feroni in atteggiamento estatico, con il volto rivolto all'empireo e le braccia spalancate in un gesto eloquente. Nella nicchia della parete destra, si trova il San Domenico, ammantato in un panneggio dalle superfici ampie e rappresentato nel gesto retorico di introdurre il visitatore all'interno del sacello. La scultura fu realizzata da Carlo Marcellini (su questo artefice si veda lo studio monografico della Visonà 1990b).

Le figure che ornano i timpani spezzati al di sopra delle nicchie sono ascrivibili, sulla base delle *Ricordanze* del convento servita, a due artefici diversi (Eadem 1990a, p. 245): ad Andrea Vaccà spettano i due angiolini di marmo che sorreggono lo stemma Feroni del timpano della parete destra, a Paolo Manacorb quelli del timpano di sinistra. Il Manacorb eseguì anche le teste di cherubino che adornano la finestra con l'apparizione dello Spirito Santo; egli è identificabile con quel Paolo Tedesco o Fiammingo che nel 1697 realizzò per il gran-principe Ferdinando il tavolo da parete attualmente conservato nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti (*ibidem*). Il Manacorb s'iscrisse nel 1693 alla Compagnia di Santa Barbara (Battistini 1931, p. 178) e morì nel 1720 a Firenze (Visonà 1990a, pp. 245, 248, nota 57).

La composizione delle pareti laterali della Cappella Feroni, che prevede la presenza dei due monumenti funebri affrontati, la accomuna ad altri sacelli fiorentini che furono ristrutturati nel corso del Seicento, ad esempio le Cappelle Pucci (cat. n. IV), Grazzi (cat. n. XI) e Colloredo (cat. n. XV), ubicate all'interno della stessa chiesa servita, o la Cappella Usimbardi di Santa Trinita (cat. n. LX); tuttavia, a differenza di quanto era avvenuto nei casi precedenti, i due depositi simmetrici della Feroni furono ideati per essere destinati allo stesso personaggio. Le sculture allegoriche a figura intera che siedono sopra i sarcofagi derivano, ancora a queste date, dalle tombe michelangiolesche della Sagrestia Nuova di San Lorenzo (cfr. R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, p. 82).

Il deposito vero e proprio del Feroni può essere considerato il sarcofago dalla parte del Vangelo, che è sormontato dal busto del defunto: il ritratto, particolarmente curato nella resa

della lunga capigliatura ricciuta e della veste senatoriale, è realizzato a bassorilievo in bronzo dorato e si deve alla maestria di Massimiliano Soldani Benzi, il quale offrì una trasposizione su scala monumentale della medaglia un cui esemplare è attualmente conservato al Museo del Bargello e che raffigura, nel diritto, il busto del Feroni, e nel rovescio una nave con la vela spiegata (K. Lankheit, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 140-141, n. 94). Come nella versione miniaturizzata, il medaglione con l'effigie del patrono che adorna il sarcofago di sinistra trova il suo complementare verso nell'ovato bronzeo posto sulla sommità del sarcofago della parete destra, in cui lo stesso Soldani traspose l'immagine di una galera. Il nastro di bronzo che viene tenuto in mano dalla personificazione della Fortuna reca il motto oraziano FORTITER OCCVPA, che il Feroni aveva adottato per la propria impresa: il motto è infatti inciso anche sul verso della medaglia del Bargello.

Le grandi statue di marmo bianco che siedono sopra il sarcofago di sinistra raffigurano la Fedeltà, la quale stringe una chiave nella mano destra ed ha un levriero accovacciato ai suoi piedi, e la Diligenza, raffigurata con la meridiana, e furono realizzate in collaborazione da Anton Francesco Andreozzi ed Isidoro Franchi (Matteoli 1986, pp. 2-3). Le figure allegoriche della Fortuna, contraddistinta da una cornucopia colma di conchiglie, perle e coralli, a ricordare l'origine delle ingenti ricchezze accumulate dal Feroni, e del Pensiero, rappresentato come un vegliardo dal volto corrucciato e meditabondo, con la gamba destra appoggiata sopra un libro aperto, sono assise sul sarcofago di destra e furono scolpite da Giuseppe Piamontini. Le due figure, in cui affiora un embrionale recupero stilistico neo-cinquecentesco (cfr. Bellesi 2008, pp. 27-31), furono considerate da Francesco Maria Niccolò Gabburri (citato in Lankheit 1962, pp. 165-167) tra le migliori opere dello scultore.

Bibliografia:

Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, pp. 380-381; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 36; Tozzi 1765, ed. 2010, pp. 114-115; Moreni 1791, pp. 53-55; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, pp. 333-335; Biadi 1824, pp. 82-83; Fantozzi 1842, p. 416; Andreucci 1858, pp. 53-55; Tonini 1876, pp. 106-108; Paatz 1940-1954, I, 1940, pp. 111-112; Lankheit 1962, pp. 86-89, figg. 32-35; Visonà 1990a, pp. 222-248, figg. 5-14; Cresti 1990, pp. 249-252; Cresti 1995; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 152-154; Casazza 1998; Spinelli 2003, pp. 86-90; M. Visonà, in Bellesi, Visonà 2008, I, pp. 86-87; II, pp. 35-37, n. 1; Galanti 2012, pp. 52-53; Idem 2014, pp. 107-117; Montanari 2012, n. 50; Spinelli 2014a, pp. 148-155, figg. 8-14.



Fig. XVIII.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Francesco Feroni*, parete sinistra



Fig. XVIII.2 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Francesco Feroni*, parete sinistra, registro inferiore



Fig. XVIII.3 Giovanni Camillo Cateni, Anton Francesco Andreozzi, Isidoro Franchi, Massimiliano Soldani Benzi, *Monumento funebre di Francesco Feroni*, parete sinistra, registro superiore



Fig. XVIII.4 Giovanni Camillo Cateni, Anton Francesco Andreozzi, Isidoro Franchi, Massimiliano Soldani Benzi, *Monumento funebre di Francesco Feroni*, parete sinistra, registro superiore



Fig. XVIII.5 Massimiliano Soldani Benzi, *Ritratto di Francesco Feroni*



Fig. XVIII.6 Carlo Marcellini, Giuseppe Piamontini, Massimiliano Soldani Benzi, *Monumento funebre di Francesco Feroni*, parete destra



Fig. XVIII.7 Massimiliano Soldani Benzi, *Allegoria della Navigazione*



Fig. XVIII.8 Giuseppe Piamontini, *Pensiero*



Fig. XVIII.9 Giuseppe Piamontini, *Fortuna*

XIX. Giovanni Battista Foggini e collaboratori

Monumento funebre di Donato dell'Antella

1702

marmo bianco, breccia rossa, pietra serena, misure non determinabili

Firenze, basilica della Santissima Annunziata, pilastro destro dell'arco di accesso alla tribuna

Il monumento funebre del senatore Donato dell'Antella si trova addossato sulla fronte del pilastro che, dal lato dell'Epistola, sorregge il monumentale arco di accesso alla tribuna (figg. XIX.1-XIX.3). Il deposito, sopra il quale è adagiata la figura semi-giacente del defunto, è rivolto verso la navata della basilica, in modo da costituire lo speculare *pendant* del sepolcro del vescovo Angelo Marzi Medici che si trova addossato al pilastro in *cornu Evangelii*, e che venne realizzato da Francesco da Sangallo nel 1546 (Pizzorusso 2013, pp. 226-228, con bibliografia).

Il monumento del Dell'Antella fu innalzato nel 1702, come si legge nell'epigrafe, sul sito che era anticamente occupato da un altare intitolato alla Deposizione della Croce, di patronato della famiglia Federighi (Rosselli 1657, p. 1479; Spinelli 2014a, pp. 158, 210, nota 63). Francesco Saverio Baldinucci, il primo biografo del Foggini, riferisce a Giovanni Battista l'esecuzione del deposito, ed osserva come esso fu concepito per accompagnare il sepolcro Marzi Medici di Francesco da Sangallo (1725-1730, ed. 1975, p. 381).

Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 42) assegna l'esecuzione del monumento alla scuola del Foggini e riporta una puntuale trascrizione dell'epigrafe che lo correda; Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, p. 7), Federigo Fantozzi (1842, p. 411), Pellegrino Tonini (1876, pp. 79-80) e i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 102) ritengono che la statua del defunto sia autografa del Foggini.

Klaus Lankheit, al quale si deve la pubblicazione del sepolcro (1962, p. 73, fig. 198), lo giudica invece eseguito dallo scultore insieme al fondamentale apporto dei suoi collaboratori.

Nell'ultimo contributo dedicato all'opera, Riccardo Spinelli (2014a, pp. 158-160) sottolinea come la composizione derivi dallo speculare sepolcro sangallesco e rimarca come certe debolezze esecutive, individuabili secondo lo studioso nella modesta vivacità espressiva del volto del senatore, vadano ascritte all'intervento della bottega. Il Foggini, com'è noto, era impedito nel fisico a causa del vaiolo di cui aveva sofferto da bambino (cfr. Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, pp. 386-387), e col passare degli anni, sistematicamente a partire dal cantiere

della Cappella Feroni (cat. n. XVIII), si avvalse dell'operato degli allievi e dei collaboratori per l'esecuzione di sculture di marmo di grandi dimensioni.

Gli scrittori serviti Filippo Tozzi (1765, ed. 2010, pp. 71, 79) e Ottavio Andreucci (1857, pp. 44-45) tramandano che Donato dell'Antella fu uno dei maggiori benefattori della basilica: nel proprio testamento, che fu rogato nel 1666, il senatore aveva destinato la considerevole somma di 24.000 scudi affinché il tamburo della cupola e gli archi esterni delle cappelle venissero adornati con stucchi, marmi e pitture. Le disposizioni testamentarie erano subordinate ad un'unica clausola, secondo la quale veniva stabilito che all'interno della tribuna fossero poste le armi dei Dell'Antella, a perpetuo ricordo dell'atto munifico. La famiglia dei Falconieri tentò allora di opporsi all'affissione degli stemmi, ed i frati, grazie al sostegno che aveva loro accordato il granduca Cosimo III, giunsero ad un compromesso: al posto delle armi della sua casata, in onore del testatore venne eretto il monumento sepolcrale (ivi, p. 45).

La vicenda, narrata dalle fonti sopra citate, viene confermata dall'epigrafe che si legge nella campitura centrale del deposito:

DONATO DE ANTELLA NICOLAI F. PHILIPPI N.
IN SACR. D. STEPHANI ORDINE PRIORI PISTORII
SENATORI DEMVM SACERDOTI
TEMPLI HVIVS AEDILI
EIVS IVSSV ET PATRIMONII CENSV
IN HONOREM B.M.V. ET B. MANETTI GENTILIS SVI
THOLO DEPICTO EXORNATOQVE
ET SEPTEM SACELLIS APPOSITIS ANTELLENSIVM INSIGNIBVS
PLASTICO OPERE PICTVRIS CRVSTAQVE MARMORIS EXTERIVS ORNATIS
CVRATORES HEREDITATIS EX TESTAMENTO POSVERVNT AN. M.DCCII
OBIIT PRID. IDVS IANVAR. MDCLXVI. ÆTA. SVÆ LXIX.

Donato di Niccolò di Filippo dell'Antella discendeva dalla nobile famiglia fiorentina le cui origini erano legate alla fondazione della Santissima Annunziata, in quanto egli poteva annoverare tra i suoi antenati il beato Manetto, uno dei sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria. Molto scarne sono le notizie biografiche su Donato: egli ricoprì le cariche di senatore e di luogotenente del Consiglio di Stato, e per anni fu eletto nel ruolo degli operai laici dell'Annunziata; tra il 1664 e il 1666 sovrintese alla messa in opera del soffitto ligneo della navata della basilica servita, e col suo lascito testamentario venne finanziata l'affrescatura della

cupola, che fu realizzata dal Volterrano tra il 1680 e il 1683 (Fabbri 1996, pp. 43-58; Eadem, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, p. 307). Come ricorda l'epigrafe, Donato di Niccolò morì nel gennaio 1666/67, e pertanto non può essere confuso, come recentemente è avvenuto (cfr. Spinelli 2014a, pp. 158-160), con l'omonimo prozio Donato di Bartolomeo di Filippo. Costui era nato nel 1540 e morì nel 1617, un anno dopo essere stato nominato da Cosimo II priore commendatario dell'ordine di Santo Stefano per la città di Pistoia (si veda Vivoli 1989). Al pari del suo successore, Donato dell'Antella *senior* si distinse per il suo mecenatismo all'Annunziata e nel 1602 fece restaurare la cappella di famiglia nella tribuna: il sacello venne dotato di una nuova pala d'altare, raffigurante la *Natività della Vergine* dipinta da Alessandro Allori, e fu decorato con un ciclo pittorico dedicato alle gesta del beato Manetto, che venne realizzato da Cristofano Allori, Domenico Passignano e Jacopo Ligozzi (Grassi 2014a, p. 54, con bibliografia).

Il sepolcro di Donato di Niccolò dell'Antella, anche lui priore stefaninano di Pistoia, è elevato sopra un alto zoccolo di pietra serena; la presenza di quest'ultimo denota un abbassamento del piano del pavimento, e deve essere ricondotta ai lavori di rifacimento dell'impiantito della basilica, che furono effettuati tra il 1783 e il 1795 (Tonini 1876, p. 81). Il deposito, interamente realizzato in marmo bianco, ha abbandonato le forme più o meno sinuose che si riscontrano abitualmente nella casistica dei sarcofagi, per assumere l'aspetto di un parallelepipedo, sulla cui fronte campeggia l'epigrafe commemorativa; nelle campiture laterali, le quali assolvono alla funzione di contrafforti, sono apposti due grandi stemmi crociati all'insegna stefaniana che recano lo scaglione rosso in campo bianco, l'arme dei Dell'Antella. La profilatura superiore del sepolcro è piana per consentire l'allogamento della figura marmorea intera: essa si erge sopra il deposito come se fosse viva, e la posa semi-distesa, reclinata sopra il braccio sinistro e con il busto rivolto verso la navata, è mutuata da quella del vescovo Marzi Medici del Sangallo, e si inserisce nel raro filone del *gisant "au vif"* che ebbe tra i suoi interpreti anche Bartolomeo Ammannati, il quale la adottò alla metà del Cinquecento per le tombe della famiglia Del Monte in San Pietro in Montorio a Roma (si veda Loffredo 2011, pp. 120, 123).

Dal punto di vista tipologico, il monumento di Donato dell'Antella riprende tali illustri modelli, ma richiama altresì la figura giacente che orna il sepolcro del cardinale Giovan Francesco Guidi di Bagno, scolpita da Domenico Guidi tra il 1654 ed il 1660 per la basilica romana dei Santi Bonifacio ed Alessio (Giometti 2010, pp. 147-149, n. 5.S.). L'effigie del Dell'Antella si discosta dai modelli sopra citati per la variante maggiormente vitalistica del braccio destro alzato; la raffigurazione del personaggio appare stilisticamente coerente con le opere realizzate dal Foggini tra la fine del Seicento e l'inizio del decennio successivo: in particolare, come osserva Spinelli (2014a, p. 160), la conduzione a fitte pieghe del panneggio che fascia le gambe del senatore è

confrontabile con quello che ammanta la scultura a figura intera del cardinale Leopoldo de' Medici, eseguita nel 1697 ed attualmente nel Corridoio Vasariano degli Uffizi.

Bibliografia:

Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 381; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 42; Tozzi 1765, ed. 2010, p. 7; Fantozzi 1842, p. 411; Tonini 1876, pp. 79-80; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 102; Lankheit 1962, p. 73, fig. 198; Spinelli 2014a, pp. 158-160, figg. 20-21.



Fig. XIX.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Donato dell'Antella*, intero



Fig. XIX.2 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Donato dell'Antella*, particolare



Fig. XIX.3 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Donato dell'Antella*, particolare

XX. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Ferdinando Marzi Medici

1736
marmi bianchi e policromi, 270 x 200 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Chiostro Grande

Il monumento funebre di Ferdinando Marzi Medici si trova murato nella parete orientale del Chiostro Grande (figg. XX.1-XX.2), sotto alla lunetta, affrescata da Bernardino Poccetti nel 1609, in cui è raffigurata la scena con il *Beato Manetto dell'Antella che si ritira a Montesenario* (Hoffmann 2013, pp. 354-355). In questa collocazione il sepolcro viene ricordato dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 116). L'esecuzione del deposito, che è stato ignorato dalle guide antiche e dagli studi contemporanei sulla basilica servita, è stato assegnata ad un generico ambito toscano da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442268).

Dal punto di vista tipologico, il monumento costituisce una versione alquanto destrutturata dell'edicola sormontata dal busto-ritratto del defunto: il timpano spezzato, ridotto nelle dimensioni, assume l'aspetto di un coronamento alato, e anche la cornice che racchiude la targa epigrafica sottostante perde qualsiasi funzione strutturale per divenire un elemento di plastico decoro, adornato da festoni vegetali che si dipanano ai lati, da volute che si accartocciano e da una grande valva inserita nella parte inferiore. Particolarmente elaborata, tramite una sovrapposizione di spessori, appare la lavorazione del peduccio di marmo che sostiene il busto; quest'ultimo versa in un cattivo stato conservativo, in quanto presenta uno spesso strato di sporco che ne ricopre l'intera superficie. Il Marzi Medici è raffigurato con indosso una voluminosa parrucca, e con lo sguardo rivolto verso il lato settentrionale del chiostro. L'effigie, interamente scolpita in marmo bianco, sebbene risulti difficilmente giudicabile a causa delle condizioni a cui accennavo sopra, presenta alcuni particolari degni di essere segnalati, come il panneggio che dalla spalla destra scende fino a lambire il torso, ed il mascheroncino mostruoso, di buontalentiana memoria, che è apposto sopra la corazza e dal quale pende la catena con la croce di Santo Stefano, l'ordine cavalleresco al quale il gentiluomo apparteneva. Il maestro di campo e generale Ferdinando Marzi Medici discendeva da una linea della famiglia che aveva annoverato tra i suoi più insigni esponenti il vescovo di Assisi, Angelo, al quale Cosimo I aveva

concesso il privilegio di fregiarsi del cognome dei Medici, come riconoscimento della fedeltà che il Marzi gli aveva tributato (Arrighi 2008). Il monumento funebre del vescovo di Assisi, realizzato da Francesco da Sangallo, fu eretto nel 1546, in prossimità del presbiterio della basilica servita (cfr. cat. n. XIX).

Una serie di documenti archivistici che riguardano Ferdinando, figlio del senatore Vincenzo Marzi Medici e di Maria Strozzi, sono conservati nel fondo Marzi Medici Tempi Vettori all'Archivio di Stato di Firenze; questa documentazione, che mi risulta ancora inedita, è descritta nell'inventario del fondo omonimo redatto da Orsola Gori e da Carlo Vivoli (1997, pp. 27-31). Nell'attesa di effettuare le opportune verifiche, molte notizie sulla vita del personaggio ci vengono restituite dal lungo testo epigrafico che è inciso nella targa al centro del monumento, in cui si legge che i committenti del sepolcro furono il fratello ed i nipoti di Ferdinando, il senatore Amerigo ed i cavalieri Vincenzo e Luigi Marzi Medici:

D. O. M
FERDINANDO MARZI MEDICI VINCENTII SENAT. EQVIT. ET MARIÆ STROZZÆ FILIO
NOB. PATRICIO FLORENT. DIVI STEPHANI EQVITI
M. D. ETRVR. ET CLAVIS AVREÆ ELECTORIS PALATINI A CVBICVLIS
EISQVE ACCEPTISSIMO QVI SVB ALOYSIO BADENSI PRINCIPE
GERMANICA ARMA SECVTVS AVSPICE SEREN. VILHELMO PALAT. ELECT.
DECEM ET OCTO ANNORVM SPATIO STRENVE MILITAVIT
PRÆSERTIM IN VNA ET ALTERA LANDAVII INSVLÆQ. OBSIDIONE AC NOUIOMAGI PRÆLIO
VIRTVTE AC MERITIS PER GRADVS AD TRIBVNATVM EVECTVS
BELLI CAPTIVUS A GALLIS QVATVOR DUCUM COMPENSATA LIBERTATE DIMISSVS
A R.C.M^{I}.D.^{I}S COSMI III.EVOCATVS VETERI LIBVRNENSI ARCI PRÆFVIT
MOX INTER SVMMOS ETRVSCÆ MILITIÆ PRÆFECTOS ADSCRIPTVS
PITILIANI PRIMVM DEIN LVNIENSIS PROVINCIÆ REM CIVILEM ET BELLICAM ADMINISTRAVIT
OBIIT FIVIZANI VI. KAL. NOUEMB. MDCCXXXI. ÆT. LX.
R.C.M.D.ET SER. ELECT. PALAT. ANNÆ AB ETRVR. ALIORVMQ. PRINCIPVM LAUDE AC BENEUOLENTIA

RARA PIETATE MILITARIS ARTIS LINGVARVMQ. SCIENTIA CLARI VIRTVTE CLARISS.
SENATOR EQVES AMERICVS M.D. A CVBICVLIS FRATRI BENEMERENTI
EQVITES VINCENTIVS ET ALOYSIVS PATRVO OPTIMO MOESTISS. PP.
MDCCXXXVI.

Bibliografia:

Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 116; D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442268.



Fig. XX.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Ferdinando Marzi Medici*, intero



Fig. XX.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Ferdinando Marzi Medici*, particolare

XXI. Pompilio Giuseppe Ticciati

Monumento funebre di Domenico Girolamo Venuti

1747 (documentazione)
marmi bianchi e policromi, 200 x 142,5 cm (dimensione complessiva)
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, andito di accesso al Chiostro Grande

Il monumento funebre dell'auditore fiscale Domenico Girolamo Venuti fa parte della serie di sepolcri parietali collocati nell'andito che dal portale sinistro del portico della Santissima Annunziata immette nel Chiostro Grande (figg. XXI.1-XX.3). Ignorato dalle guide antiche sulla basilica servita, il deposito è stato assegnato ad un generico ambito toscano da Donatella Pegazzano nel 1995 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00442221); nel 2007, Susanna Buricchi lo ha pubblicato (p. 239, fig. 289) ed ha reso contestualmente noto un documento conservato alla Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, grazie al quale si evince che nel 1747 lo scultore Pompilio Giuseppe Ticciati venne ricompensato per l'esecuzione del deposito da colui che ne era stato il committente, il nobile cortonese Marcello Venuti (ivi, p. 240, nota 67).

La tipologia del monumento, ad edicola e provvista del busto-ritratto del defunto, appare mutuata letteralmente, come già era accaduto per i cenotafi eretti nel 1645-46 in memoria di Alessandro e di Vitale de' Medici (cat. nn. XIII-XIV), e per i sepolcri di Cosimo Farsetti e di Francesco Venturini (cat. nn. XVI- XVII), dal sepolcro più antico presente nell'andito, quello appartenente a Biagio Curini, che fu realizzato da Giovanni Caccini nel 1585 (si vedano Schmidt 1971, pp. 144-145; Martin 2002, p. 731, fig. 12).

L'edicola è strutturata in due registri: il busto marmoreo del Venuti è collocato nel registro superiore, entro una nicchia ovale, che risulta inscritta tra due lesene lisce che sorreggono il timpano spezzato di coronamento. Il sobrio disegno della struttura architettonica viene stemperato dalle specchiature policrome che decorano le lesene, caratterizzate da una coloritura accesa in cui predominano i toni del giallo, e dagli inserti geometrici di marmo nero su fondo bianco che profilano la campitura centrale in cui è allogata la nicchia. All'interno di quest'ultima, che si presenta foderata di marmo grigio, è collocato il busto, scolpito in marmo bianco statuario: esso si erge sopra una piccola base di marmo bianco, che viene sostenuta da un peduccio del medesimo materiale. La foggia del peduccio, caratterizzata da due eleganti volute sovrapposte, presenta lo stesso modellato delle tre mensoline marmoree posizionate nella parte

apicale, alla base del timpano. Lo stemma dei Venuti, costituito da due mazze incrociate, è collocato al centro del timpano.

Il busto, di pregevole fattura, raffigura il Venuti con indosso una voluminosa parrucca. L'opera è ascrivibile all'esiguo catalogo di Pompilio Giuseppe Ticciati, il figlio del noto scultore fiorentino Girolamo, col quale svolse l'apprendistato: l'inizio dell'attività autonoma di Pompilio, coincide con i tardi anni quaranta del Settecento (cfr. Blasio 1993, I, p. 63), e quindi il busto del nobile cortonese può essere considerato una delle sue sculture più antiche. Trattandosi di un ritratto postumo (il Venuti era scomparso nel 1729), Ticciati dovette servirsi di qualche effigie del defunto che era in possesso della famiglia. Un ritratto su tela di Domenico Girolamo Venuti è giunto fino a noi, ed è attualmente in collezione privata (cfr. Gialluca 2007, p. 155, fig. 184).

Nel registro inferiore del monumento, la lunga epigrafe a caratteri capitali è racchiusa entro una cornice realizzata a commesso in marmi policromi, ed ornata agli angoli inferiori da due volute piatte. Il testo epigrafico riporta le seguenti notizie:

PIIS: MANIBVS:
DOMINICI HIERONIMI·DE·VENUTIS·
VIRI.CLARISSIMI·
HIERONIMI·IN·BELLO·CRETICO·TRIB·MIL·
FILII·POSTVMI·
NICOLAI·EQ·D·STEPHANI·NEPOTIS·
REGII·ETRVRIAE·QVAESTORIS·
ET·FISCO·PRAEFECTI·
PATRICII·CORTONENSIS·
N·MARCELLVS·IOSEPHI·EQ·D·ST·F·
SPLENDIDISS·ORDINIS·EIVSDEM·
CONSERVATOR·GENERALIS·
PATRVO·SVO·DE·SE·BENEMERENTISSIMO·
MOESTISSIMVS·P·
V·A·PL·MIN·LXII·OB·CI□·I□·CC· XXIX·
H·S·E·

Bibliografia:

D. Pegazzano, 1995, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00442221; Buricchi 2007, p. 239, fig. 289.

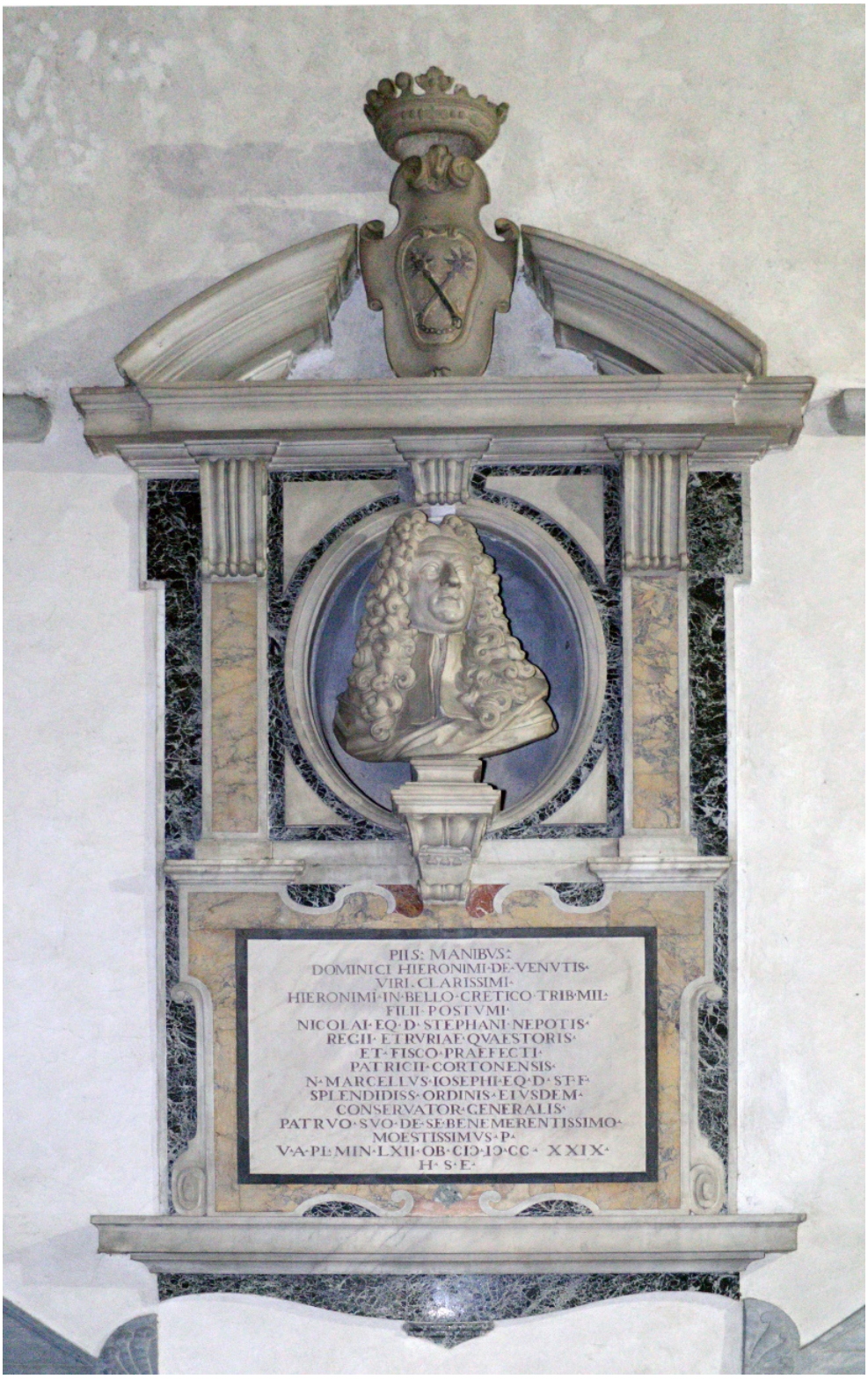


Fig. XXI.1 Pompilio Giuseppe Ticciati, *Monumento funebre di Domenico Girolamo Venuti*, intero



Fig. XXI.2 Pompilio Giuseppe Ticciati, *Monumento funebre di Domenico Girolamo Venuti*, particolare



Fig. XXI.3 Pompilio Giuseppe Ticciati, *Ritratto di Domenico Girolamo Venuti*

XXII. Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Francesco Buonarroti

Cenotafio di Francesco Buonarroti

1632
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, navata destra

Il cenotafio del cavaliere gerosolimitano Francesco Buonarroti si trova murato di fianco al portale laterale che immette nella navata destra della basilica francescana di Santa Croce. Il sepolcro, che è costituito da una targa epigrafica di marmo bianco inserita in una cornice di marmo screziato dal tono grigiastro, è racchiuso ai lati entro due mensole marmoree terminanti in volute piatte, e, tramite queste, risulta unito al monumento funerario sottostante (figg. XXII.1-XX.2), dedicato al senatore Filippo Buonarroti e risalente al 1733 (cat. XXVI).

Il profilo biografico di Francesco, figlio ultimogenito di Leonardo Buonarroti e di Cassandra Ridolfi, e fratello minore del noto letterato ed erudito Michelangelo il Giovane, è stato ricostruito su base documentaria da Ludovica Sebregondi Fiorentini nel 1986 (pp. 49-86): la studiosa ha pubblicato il sepolcro (ivi, pp. 80-81, fig. 13), che venne innalzato da Michelangelo il Giovane un anno dopo la morte del fratello, avvenuta a Malta il 3 ottobre del 1631 (ivi, p. 81, nota 171). Francesco, nato nel gennaio del 1573/74, ricevette un'educazione improntata allo studio della matematica, della prospettiva e del disegno architettonico; fin dalla giovane età, aveva espresso il desiderio di entrare nell'ordine gerosolimitano, e a tal fine rinunciò all'eredità paterna. Nel 1598 s'imbarcò a Livorno alla volta di Malta, e l'anno successivo ricevette nell'isola la solenne vestizione dell'abito dei cavalieri di San Giovanni (ivi, pp. 49-50). Francesco alternò la vita a Malta con alcuni soggiorni fiorentini, e rimase costantemente in contatto epistolare col fratello maggiore, al quale era legato dai comuni interessi letterari e poetici, e dalle comuni frequentazioni: nelle lettere che il cavaliere inviò a Michelangelo, e che sono ancora oggi conservate nel fondo Buonarroti alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, ricorrono i nomi di alcuni eruditi e scienziati fiorentini, Marcello Adriani, Carlo di Tommaso Strozzi, Jacopo Soldani, Galileo Galilei, ma anche quelli di artisti come Ludovico Cigoli, Domenico Passignano, Cosimo Gamberucci (ivi, pp. 50-52), gli stessi pittori ai quali Michelangelo il Giovane affidò parte dei dipinti destinati alla sua celebre Galleria (Vliegenthart 1976, pp. 8, 71-79). L'interesse di Francesco per l'ambiente artistico fiorentino si concretizzò con la sua adesione all'Accademia delle Arti del Disegno, nelle cui fila il Buonarroti svolse una documentata permanenza dal 1608

al 1624 (Sebregondi Fiorentini 1986, pp. 52-53, nota 30). Fin dal 1596 egli si era dedicato alla redazione di alcuni progetti architettonici: le notizie archivistiche attestano che entro il 1602 il cavaliere fornì i disegni per due portali che sono ancora oggi visibili all'interno dell'oratorio fiorentino di San Niccolò di Bari detto del Ceppo (ivi, pp. 53-55); la Sebregondi ha ricondotto il disegno 5421 A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi al progetto per uno dei portali (ivi, p. 55, fig. 3), ed ha identificato il foglio 5372 A con il disegno relativo ad un altro progetto coevo, quello in cui il Buonarroti delineò il prospetto del portale di uno dei palazzi di Piazza Santa Croce, un immobile che all'inizio del Seicento apparteneva al cognato Tommaso Corsi (ivi, pp. 55-57, fig. 5). Dalle carte d'archivio emergono una serie di progetti fiorentini ai quali Francesco attese in quegli anni (ivi, pp. 57-65), ma l'impresa più rilevante risale al biennio 1608-09, quando il Buonarroti fu incaricato dai fratelli Rodolfo e Niccolò Gianni di redigere il progetto di rinnovamento della cappella di famiglia in San Niccolò Oltrarno (ivi, pp. 66-69; sulla Cappella Gianni si veda la scheda LXII contenuta in questo catalogo). Francesco continuò a praticare l'attività di architetto dilettante almeno fino alla seconda metà degli anni venti, e collaborò alla sistemazione della Galleria che venne allestita dal fratello all'interno della dimora di famiglia (ivi, pp. 69-71). All'inizio del 1630 il suo stato di salute cominciò a peggiorare, fino a quando, il 3 ottobre 1631, egli si spense a Malta. Come si evince dalle memorie autografe, la volontà di erigere la propria tomba all'interno della chiesa patria di Santa Croce, il luogo in cui riposavano i suoi antenati, aveva accompagnato Francesco per tutta la vita. Il sobrio disegno della targa epigrafica è riconducibile alla sua ideazione (ivi, p. 80), mentre il fratello Michelangelo compose l'epitaffio che vi è inciso (ivi, p. 81, note 170-171), ed in cui si legge:

D O M
FR· FRANCISCO BONARROTIO LEONARDI F
EQ·HIEROS·S·IOAN·IN FONTE COMMEND·
FR·ANTONII DE PAVLA M M·PRO LINGVA ITAL·A SECR·
PRVDENTIA FIDE ANIMI CANDORE
INSTITVTORVM AC RER·GEST·SVI ORDINIS
EXIMIA COGNITIONE PRAECELLENTI
MICHAELANGELVS B·VT PENES OSSA MAIORVM
VEL NOMINI LOCVS ESSET FRATRI SVAVISS·P
OBIIT MELITAE IIII NON·OCT·
ANN·SAL·MDCXXXII AETATIS SVAE LVIII.

Il testo epigrafico è inciso, a caratteri capitali, al centro di una lapide di marmo bianco di formato rettangolare. La lastra è collocata entro una cornice di marmo grigiastro dotata di una semplice modanatura, ed ornata da un intaglio a forma di valva sulla parte apicale. Al di sopra della conchiglia è posizionato lo stemma dei Buonarroti, realizzato in marmo bianco e contraddistinto da un cimiero, che allude alla militanza del defunto nell'ordine cavalleresco.

La tomba del cavaliere viene ricordata nella letteratura periegetica. Salvino Salvini riferisce a Michelangelo il Giovane l'erezione del deposito, e trascrive l'epigrafe (1717, pp. 346-347). Anche Giuseppe Richa offre una trascrizione dell'epitaffio, e cita il deposito nelle vicinanze della tomba dell'avo Michelangelo (1754-1762, I, 1754, pp. 94-95). Federigo Fantozzi (1842, p. 196) e i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 549) ne registrano la collocazione nel medesimo punto della navata, dove il sepolcro si trova tuttora.

Bibliografia:

Salvini 1717, pp. 346-347; Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 94-95; Fantozzi 1842, p. 196; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 549; Sebregondi Fiorentini 1986, pp. 80-81, fig. 13.



Fig. XXII.1 Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Francesco Buonarroti, *Cenotafio di Francesco Buonarroti*



Fig. XXII.2 Veduta del cenotafio di Francesco Buonarroti e del sottostante sepolcro settecentesco di Filippo Buonarroti

XXIII. Giovanni Antonio Dosio, Giovanni Gargiolli

Monumento funebre di Francesco Niccolini

1583-86 (sarcofago); 1664 (targa epigrafica)
marmo africano verde, pietra di paragone, 202 x 100 cm (sarcofago)
Firenze, basilica di Santa Croce, Cappella Niccolini

Il monumento funebre di Francesco Niccolini si trova murato al centro del registro inferiore della parete contrapposta all'altare (figg. XXIII.1-XXIII.2), all'interno della Cappella Niccolini. Il sacello, situato all'estremità del braccio sinistro del transetto della basilica francescana di Santa Croce, tra le Cappelle Bardi di Vernio e Bardi, fu fondato dal padre di Francesco, il senatore Giovanni di Agnolo Niccolini, e venne edificato a partire dal 1581 secondo il progetto dell'architetto Giovanni Antonio Dosio (sulla genesi e sulle vicende costruttive della cappella si vedano i fondamentali contributi di Spinelli 1990; Idem 1993; Idem 2011b). Il complesso programma decorativo ed iconografico della cappella, dedicata alla Vergine Assunta, venne messo a punto dal Dosio in accordo con il suo committente, come testimonia il corposo gruppo di missive intercorse dal 1579 tra l'architetto, allora residente a Roma, ed il Niccolini; sulla base di questa documentazione, che è stata rintracciata nell'archivio privato Niccolini di Camugliano di Firenze ed integralmente pubblicata da Riccardo Spinelli (1992, pp. 199-296), è possibile stabilire come il progetto definitivo per il sacello fosse stato approntato entro il luglio 1581 (Idem 1990, p. 103). La configurazione spaziale della cappella, a pianta rettangolare, prevedeva la disposizione di due monumenti funebri al centro delle pareti laterali, la presenza di nicchie adornate da statue ai lati dei depositi, e la sistemazione di due tavole dipinte, di cui una sarebbe stata collocata sulla parete di testa, al di sopra dell'altare, e l'altra sulla parete di fronte ad esso (Idem 1993, pp. 90, 128). Secondo la volontà del senatore Giovanni, i due monumenti sepolcrali furono dedicati a suo padre Agnolo, che era stato il primo governatore di Siena per conto dei Medici, e, una volta rimasto vedovo, aveva ottenuto la porpora cardinalizia nel 1565, due anni prima di morire (Passerini 1870, pp. 53-58), e all'antenato Giovanni di Ottone. Costui, nato nel 1449, divenne arcivescovo di Amalfi e vescovo di Verdun, patriarca di Atene e governatore di Viterbo, città nella quale morì nel 1504 (ivi, pp. 40-41). Nelle intenzioni del committente, il ciclo decorativo avrebbe dovuto celebrare gli avi ed al contempo avrebbe dovuto esaltare, attraverso raffinati richiami allegorici, il legame simbolico tra la propria famiglia e la Vergine, alla quale era devoto: a tale scopo, il Niccolini volle adornare i sepolcri del cardinale Agnolo e

dell'arcivescovo Giovanni rispettivamente con le statue di Mosè e di Aronne, i soggetti che erano stati scelti per alludere alle doti virtuose dimostrate in vita dai due uomini, mentre le nicchie parietali avrebbero accolto le raffigurazioni scultoree delle virtù mariane per antonomasia, rappresentate dalle figure della Verginità, della Prudenza e dell'Umiltà. Il Niccolini commissionò le cinque sculture a Pietro Francavilla, che le scolpì tra il 1585 e il 1592 (Spinelli 1990, pp. 110-111; Idem 1993, pp. 128-129). I lavori alla fabbrica procedettero speditamente nel quinquennio 1583-88, quando avvenne la messa in opera degli elementi strutturali, plastici e decorativi che caratterizzano il sacello: l'altare fu completato tra il dicembre 1584 e il marzo 1585; nel 1586 i sarcofagi vennero fissati alle pareti, e l'anno seguente tutti i rilievi marmorei furono sistemati nell'ordine superiore, tra i capitelli (ivi, p. 135). La disposizione delle sepolture fu dunque stabilita durante questa fase dei lavori: il sarcofago del cardinale Agnolo, sormontato dalla statua di Mosè, fu posto dalla parte del Vangelo, mentre dalla parte dell'Epistola venne collocato il deposito dell'arcivescovo Giovanni, sormontato dalla figura di Aronne; le lapidi epigrafiche di marmo nero che corredano i due monumenti vi furono poste nel 1588 (*ibidem*). Anche il terzo sarcofago, quello privo di elementi scultorei, che si trova alla parete contrapposta all'altare, di fianco al varco di ingresso della cappella, venne realizzato e messo in opera entro il 1586 (*ibidem*). Soltanto nel 1664, il marchese Filippo, il figlio secondogenito del senatore Giovanni, volle onorare la memoria del fratello maggiore Francesco facendo apporre una memoria epigrafica al di sotto del sarcofago (Idem 1990, pp. 125, 134, nota 120), che fin allora era rimasto senza un destinatario. Vale infatti la pena di ricordare che nonostante i lavori strutturali alla cappella fossero pressoché terminati nel 1588, quando il senatore Giovanni si trasferì a Roma in qualità di ambasciatore mediceo presso la Santa Sede (Passerini 1870, p. 59), la decorazione pittorica del sacello subì un drastico arresto dopo la partenza da Firenze del committente: fin dalle disposizioni volute da Giovanni, erano previste le due tavole raffiguranti l'*Assunzione della Vergine* e l'*Incoronazione di Maria*, la cui commissione era stata assegnata fin dal 1581 al pittore Alessandro Allori, ma esse vennero terminate dal figlio Cristofano circa vent'anni più tardi (Spinelli 1993, pp. 132-134).

Il senatore Giovanni fece ritorno a Firenze nel 1610 e morì l'anno successivo; il suo corpo venne tumulato nella cappella di Santa Croce, al di sotto del deposito di suo padre Agnolo (cfr. Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 120-121). Nonostante che prima della scomparsa Giovanni avesse dettato precise disposizioni testamentarie sul completamento della cappella, il suo successore, il primogenito Francesco, si dimostrò inadempiente (Spinelli 1990, p. 111). Francesco, nato nel 1584 dal matrimonio tra Giovanni e Caterina Salviati, rivestì fin dal 1621 l'incarico di ambasciatore residente dei Medici presso la corte papale. Dopo il rientro in patria, nel 1643

divenne marchese di Campiglia, e fu maestro di camera della granduchessa Vittoria della Rovere e gran-cancelliere dell'Ordine di Santo Stefano. Francesco, che non aveva avuto figli, morì nel luglio del 1650 (Passerini 1870, pp. 58-61), ed il fratello minore Filippo entrò allora in possesso del consiste patrimonio familiare. Nato nel 1586, Filippo fu un fedelissimo servitore della corte medicea: nel 1610 fu nominato gentiluomo di camera del granduca Cosimo II; tra il 1617 e il 1628 sono documentate alcune missioni diplomatiche che egli effettuò presso le corti di Mantova, di Urbino e di Parma; nel 1628, fece parte del seguito che accompagnò Ferdinando de' Medici nel viaggio che egli volle compiere in Italia e in Europa prima di succedere, in quello stesso anno, al trono granducale (ivi, p. 64; Volpini 2013). Nel 1622, le reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria nominarono il Niccolini "ajo", ossia precettore, dell'allora undicenne principe Giovan Carlo de' Medici (*ibidem*). Il rapporto che s'instaurò tra i due, contraddistinto da una profonda fiducia ed affinità intellettuale, e dalla condivisione di comuni interessi artistici (Mamone 2003, pp. XXIV, LXIV; Spinelli 2010), sarebbe durato per tutta la vita. Nel 1630, il Medici nominò Filippo suo primo maestro di camera, soprintendente e provveditore, cariche che vennero confermate anche negli anni a venire (Volpini 2013). Nel 1637 il Niccolini acquistò dallo Scrittoio delle Possessioni medicee la Villa di Camugliano presso Ponsacco, una dimora già appartenuta al granduca Ferdinando II (R. Romanelli, in *Le Ville della Valdera* 1995, pp. 41-49), ed acquisì contestualmente anche il titolo del Marchesato di Ponsacco e Camugliano. Nel 1645, Filippo fece parte del seguito che accompagnò a Roma il principe Giovan Carlo, quando questi ricevette da Innocenzo X il cappello cardinalizio (Barocchi, Gaeta Bertelà 2007, I, pp. 34-35, 399).

Dopo la morte del fratello, Filippo avviò immediatamente la ripresa dei lavori alla cappella di famiglia, e ne affidò la decorazione pittorica al principale frescante fiorentino del periodo, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano. Il pittore era stato scelto dal Niccolini per il suo stile aggiornato sulle contemporanee tendenze della pittura romana, basato sullo studio delle opere fiorentine di Pietro da Cortona, e sulla conoscenza diretta dei capolavori presenti nell'Urbe, che furono ammirati dal Volterrano durante un soggiorno nella Città Eterna (M. C. Fabbri, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, pp. 49-59). Filippo si avvalse del Franceschini anche per il palazzo di famiglia in Via dei Servi, dove sono ancora visibili i due affreschi allegorici eseguiti dal pittore tra il 1651 ed il 1652, e che raffigurano *La Virtù sconfigge l'Ozio* e *Il Tempo lacera la Bellezza* (R. Spinelli, ivi, pp. 169-172, nn. 39-40).

La travagliata decorazione pittorica della cappella si concluse nel 1661, quando furono scoperti gli affreschi della cupola e dei pennacchi, raffiguranti rispettivamente l'*Incoronazione della Vergine e Santi* e le *Sibille*; il Volterrano venne saldato nel settembre 1661, e nell'ottobre dello

stesso anno Filippo acquistò a Pisa due colonne di marmo rosso di Francia ed altri materiali lapidei con i quali lo scalpellino Domenico Frasconi realizzò il maestoso portale all'ingresso del sacello (Idem 1990, p. 125). Il portale fu terminato nel settembre 1664; nel luglio di quell'anno il Niccolini si rivolse allo scalpellino Giovanni Gargiolli affinché questi realizzasse la memoria epigrafica dedicata al fratello Francesco (*ibidem*). La targa, per la quale il Gargiolli fu ricompensato nel settembre 1664 (ivi, p. 134, nota 120), venne murata al di sotto del sarcofago tardo-cinquecentesco. Alla morte di Filippo, avvenuta il 21 giugno 1666, la cappella era quasi completata: il suo erede, Lorenzo di Matteo, portò a termine entro il 1668 la muratura del pavimento e la collocazione degli stemmi marmorei sopra le tombe di Agnolo e di Giovanni (ivi, p. 125; Idem 1993, p. 142).

Il sepolcro di Francesco Niccolini viene citato da Giovanni Cinelli (1677, p. 333) e da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, pp. 120, 122), il quale osserva come l'epitaffio, di cui fornisce una puntuale trascrizione, fu collocato nel 1664 al di sotto del deposito dal marchese Filippo per commemorare il fratello.

Il sepolcro, che è stato riprodotto da Riccardo Spinelli (1993, p. 135, fig. 8) e più recentemente da Gabriele Morolli (2011, p. 37, fig. 12), è costituito da un sarcofago di marmo africano. La provenienza romana dei marmi mischi con i quali vennero realizzati i tre depositi della cappella è attestata dai documenti in cui sono riportati gli acquisti che furono effettuati dal Dosio a Roma per conto di Giovanni Niccolini (Spinelli 1990, p. 131, note 18-24). Il disegno e la struttura del sarcofago, che è realizzato in uno spessore molto ridotto ed è inserito alla base della raffinata composizione parietale, appaiono stilisticamente congruenti con la concezione dosiana che sovrintende alle sepolture della Cappella Gaddi. Il deposito del Niccolini differisce da quello di Emilia Ridolfi Gaddi, che è murato nel registro inferiore della parete di fondo dell'omonima cappella in Santa Maria Novella, soltanto per alcune varianti del coperchio a volute contrapposte.

Al centro della lapide di pietra di paragone è inciso l'epitaffio:

FRANCISCVS NICOLINIVS IOA. F. SEN. CAMPILIÆ MARCHIO
FERD. II. M. D. ETR. AD VRBANVM VIII XXII ANNOS ORATOR
VISV ET AVDITV IVXTA VENERABILIS IRASCI ET SIMVLARE NESCIVS
ROMÆ VBI MAGNA VIX EMINENT EMICVIT
FACILE PRVDENTEM ET INTEGRVM MAGNVM LIBENTER CREDIDISSES
MELIOR EST SAPIENS VIRO FORTI ET SVI DOMINATOR VRBIVM EXPVGNATORE
PHILIPPVS NICCOLINIVS MARCHIO PONTIS SACCI FR. POSVIT MDCLXIV.

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 333; Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 120, 122; Spinelli 1990, pp. 125, 134, nota 120; Idem 1993, p. 135, fig. 8; Morolli 2011, p. 37, fig. 12.

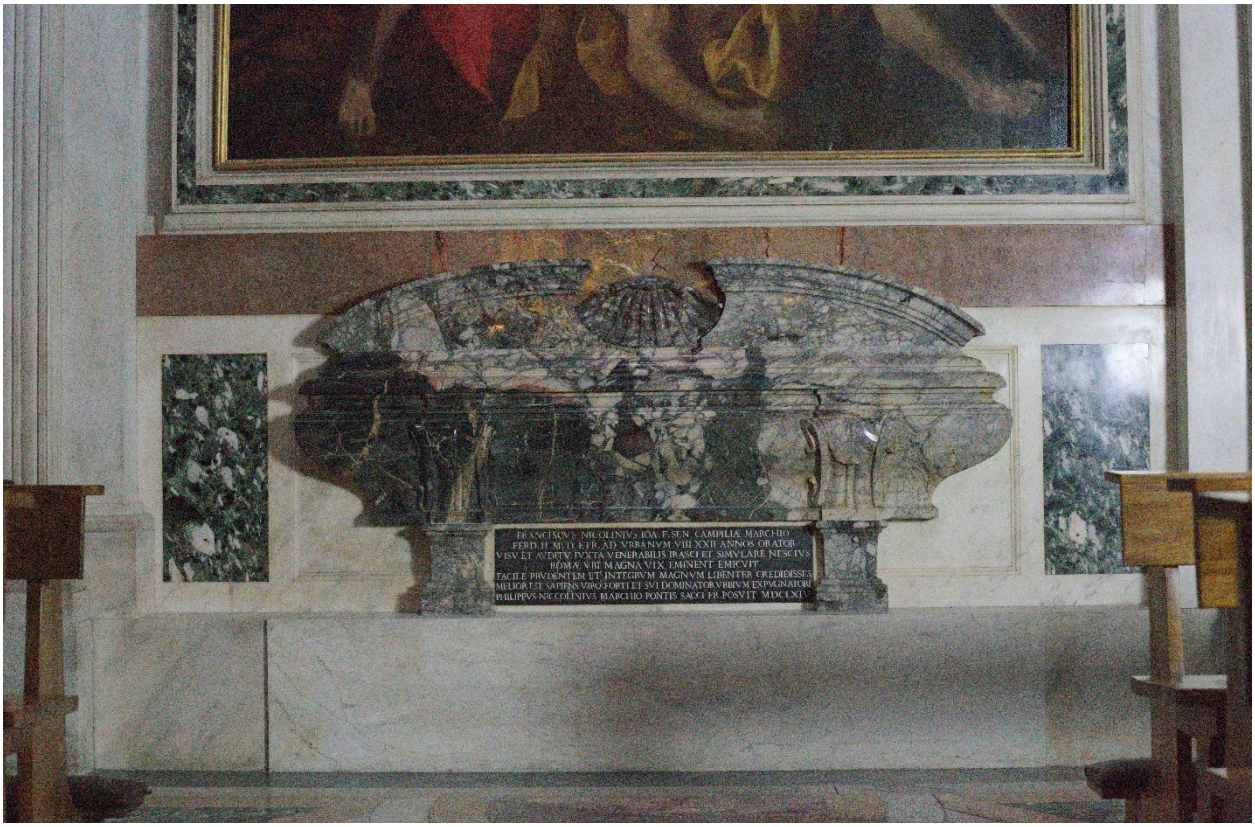


Fig. XXIII.1 Giovanni Antonio Dosio, Giovanni Gargiolli, *Monumento funebre di Francesco Niccolini*, intero

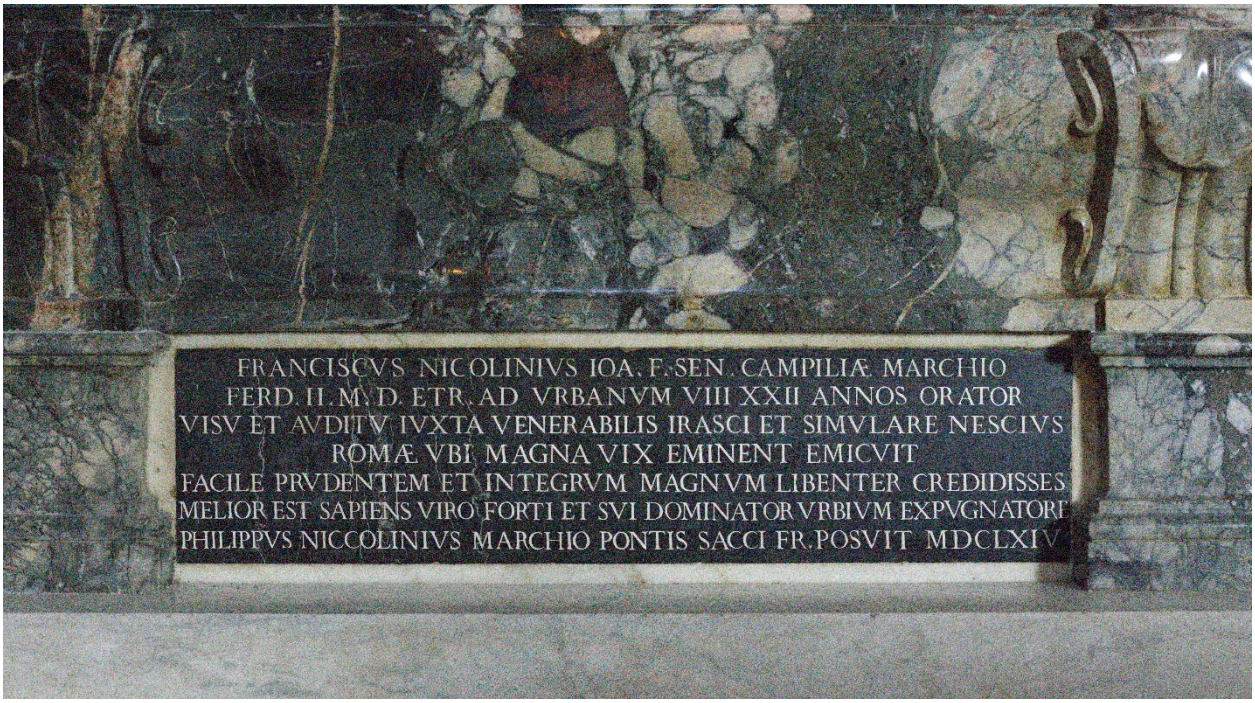


Fig. XXIII.2 Giovanni Gargiolli, *Epigrafe di Francesco Niccolini*

XXIV. Ignoti artisti fiorentini

Primo monumento funebre di Galileo Galilei

1674
gesso policromo, tempera su intonaco, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, stanza contigua alla Cappella del Noviziato

Il primo monumento funebre di Galileo Galilei è stato ricavato all'interno dell'angusto stanzino che è contiguo alla michelozziana Cappella del Noviziato. In questo luogo appartato della basilica francescana di Santa Croce, ubicato lungo il lato orientale del complesso conventuale, erano state inumate le spoglie del grande scienziato: poiché Galileo era morto nella delicata condizione di condannato per sospetto d'eresia, le sue disposizioni testamentarie non furono rispettate, ed il suo cadavere non venne deposto nella sepoltura di famiglia all'interno della basilica. Il giorno successivo al decesso, avvenuto l'8 gennaio del 1642, un piccolo seguito di parenti ed allievi, tra i quali figuravano Vincenzo Viviani ed Evangelista Torricelli, accompagnò la salma fino al piccolo vano, dove essa fu sotterrata senza alcuna cerimonia religiosa (Galluzzi 1993, pp. 145-146, con bibliografia). Dalle cronache e dai documenti si evince che nonostante il granduca Ferdinando II de' Medici avesse manifestato l'intenzione di erigere un sepolcro monumentale a Galileo proprio nella navata sinistra di Santa Croce, dirimpetto al deposito di Michelangelo, la pressione esercitata dalle massime autorità ecclesiastiche dell'epoca, a partire dallo stesso Urbano VIII, fece naufragare tale progetto (ivi, pp. 146-147).

Vincenzo Viviani, il più giovane dei discepoli di Galileo, dedicò gran parte della sua esistenza al riscatto della figura del maestro ed alla riabilitazione della sua eredità scientifica e letteraria: egli si impegnò fino alla fine della sua vita per condurre a compimento il progetto del monumento in Santa Croce, in quanto era consapevole che l'erezione del sepolcro in un luogo consacrato avrebbe contribuito a togliere efficacia alla criminalizzazione del Galileo eretico (ivi, p. 150).

Nel settembre del 1674 Viviani si adoperò per rendere più decoroso lo stanzino in cui erano state deposte le spoglie del maestro: grazie alla complicità di un frate del convento, Gabriele Pierozzi, fece apporre alla parete un busto di gesso con l'effigie di Galileo, e fece dipingere il prospetto come se questo fosse un'edicola (ivi, p. 153). L'epitaffio che correda la cartella al centro della composizione riporta il solo nome del Pierozzi quale dedicatore del sepolcro, ma il testo non fu scritto dal frate francescano, come ritengono alcuni autori (Nelli 1793, II, p. 854); la

redazione dell'epitaffio va ascritta allo stesso Viviani (Galluzzi 1993, p. 153). Egli era forse consapevole che non sarebbe vissuto abbastanza da vedere realizzato il progetto della sepoltura monumentale: nel dicembre del 1688 dettò il testamento e stabilì che il suo cadavere avrebbe dovuto essere sepolto nella stanza attigua alla Cappella del Noviziato, sotto "alla statua e memoria del gran Galileo"; inoltre, egli impegnò gli eredi a portare a compimento il monumento funebre nella navata della chiesa, e stabilì che esso avrebbe dovuto essere innalzato di fronte a quello del Buonarroti. Viviani si dedicò al progetto esecutivo del sepolcro monumentale, definì che esso venisse esemplato anche stilisticamente sul deposito di Michelangelo, e che fosse provvisto di tre statue allegoriche, raffiguranti rispettivamente l'Astronomia, la Geometria e la Filosofia (*ibidem*). L'erudito coinvolse Giovanni Battista Foggini, e gli affidò la redazione del progetto e l'esecuzione di un busto marmoreo che sarebbe stato destinato all'erigendo sepolcro. Viviani morì nel settembre del 1703, e le sue spoglie furono inumate vicino a quelle del maestro, nella stanza contigua alla Cappella del Noviziato (ivi, p. 178). Il progetto a cui egli tanto teneva rimase inattuato, e soltanto nel 1737, durante il regno di Gian Gastone de' Medici, Galileo ricevette una degna sepoltura nella navata della chiesa. Allora furono riesumate anche le spoglie del Viviani e vennero collocate insieme a quelle del suo venerato maestro ai piedi nel nuovo monumento funebre (si veda cat. XXIX).

Il primo sepolcro di Galileo è costituito dal busto-ritratto dello scienziato, realizzato in gesso e parzialmente dipinto ad imitazione della terracotta, che è posizionato sopra una mensola in stucco ed incorniciato da una finta edicola; il prospetto architettonico è dipinto a tempera direttamente sulla parete, e riproduce l'assetto di una struttura dotata di uno zoccolo squadrato, di una cartella centrale sagomata e di una nicchia apicale a forma di valva; la pittura è alquanto modesta e compendiaria, e risulta ulteriormente impoverita dalla perdita di velature di colore, che è rilevabile in corrispondenza della base e della zona centrale, mentre la conchiglia risulta meglio conservata. Le notizie pervenuteci non consentono di identificare l'autore dell'effigie, né di stabilire il momento in cui essa venne effettivamente modellata: sappiamo che Viviani commissionò una serie di ritratti di Galileo; fece realizzare da Antonio Novelli un busto di terra derivato dalla maschera mortuaria che lo stesso Novelli aveva eseguito nel 1642 immediatamente dopo la morte dello scienziato; in seguito, incaricò Ludovico Salvetti di gettare un busto di bronzo tratto dall'effigie marmorea, oggi perduta, che Giovanni Caccini aveva scolpito dal vero intorno al 1612 (Büttner 1976, pp. 104-107).

Il monumento è contraddistinto da una serie di iscrizioni, che furono trascritte da Giovanni Battista Clemente Nelli (1793, II, pp. 852-854) e da Filippo Moisè (1845, pp. 165-167); alla base della mensola si legge:

GALILEO
GALILÆI
FLORENTINO
PHILOSOPHO
ET GEOMETRÆ
VERE LINCEO
NATVRÆ
OEDIPO.

Nella cartella, a sinistra:

MIRABILIV̄ SEMP INVENTORVM MACHINATORI
QVI INCONCESSA ADHVC MORTALIB GLORIA
COELORVM PROVINCIAS AVXIT
ET VNIVERSO DEDIT INCREMENTVM
NON ENIM VITREOS SPHAERARVM ORBES FRAGILESQVE STELLAS CONFLAVIT
SED ÆTERNA MVNDI CORPORA MEDICEÆ BENEFICENTIÆ DEDICAVIT
CVIVS INEXTINCTA GLORIÆ CVPIDITAS
VT OCVLOS NATIONVM SECVLORVMQVE OMNIVM VIDERE DOCERET
PROPRIOS IMPENDIT OCVLOS
CVM IAM NIL AMPLIVS HABERET NATVRA QVOD IPSE VIDERET;

Nella cartella, a destra:

CVIVS INVENTA
VIX INTRA RERVM LIMITES COMPREHENSA
FIRMAMENTVM IPSVM NON SOLVM CONTINET
SED ETIAM RECIPIT
QVI RELICTIS TOT SCIENTIARVM MONIMENTIS
PLVRA SECVM TVLIT QVAM RELIQVIT
GRAVI ENIM SED NONDVM EFFOETA SENECTVTE
NOVIS CONTEMPLATIONIBVS MAIOREM GLORIAM EFFECTANS
INEXFLEBILEM SAPIENTIA ANIMAM IMMATVRO NOBIS OBITV
EXHALAVIT

IN ARCETRI SVBVRBANO·ANNO M·DCXLII
MENSE IANVARII DIE IX ÆTATIS SVE
LXXVIII.

Al centro della cartella, in basso:

FRATER GABRIEL PIEROZZI NOVITI
ORVM RECTOR ET MAGISTER TANTI HEROIS ADMIRATOR VIRTVTVM POSVIT
KALENDIS SEPTEMBRIS MDCLXXIIII.

In corrispondenza dello zoccolo è apposta l'iscrizione che risale al 1736/37, e che fu composta dall'accademico colombario Bindo Simone Peruzzi per ricordare la traslazione dei corpi di Galileo e di Viviani (cfr. Galluzzi 1993, p. 177):

TANTI VIRI CORPVS
CVIVS ANIMI PRÆCLARA MONIMENTA VBIQVE MORTALES SVSPICIVNT
TOTO FERE SECVLO
HIC JACERE SINE HONORE NON SINE LACRYMIS CONSPEXERVNT
ERVDITI CIVES ET HOSPITES QVOTQVOT FLORENTIÆ FVERE
ANNO DENIQVE CIↃDCCXXXVI IV IDVS MARTIIVS
VESPERE HINC TRASLATVM DECENTIORI LOCO TVMVLANDVM
BONI OMNES GRATVLATI SVNT.

Bibliografia:

Nelli 1793, II, pp. 852-854; Moisè 1845, pp. 165-167; Büttner 1976, p. 104; Gregori 1982, pp. 113-118; Galluzzi 1993, pp. 152-153, figg. 1, 3-4, 17.



Fig. XXIV.1 Ignoti artisti fiorentini, *Primo monumento funebre di Galileo Galilei*, intero



Fig. XXIV.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Galileo Galilei*

XXV. Giuseppe Piamontini

Monumento funebre di Vincenzo da Filicaia

1707/08
marmi bianchi e policromi, bronzo dorato, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, navata sinistra

Il monumento funebre del senatore Vincenzo da Filicaia si trova murato vicino alla controfacciata di Santa Croce, di fianco al portale laterale che immette nella navata sinistra della basilica francescana (figg. XXV.1-XXV.2). Il sepolcro si trovava originariamente addossato ad una delle pareti laterali della cappella di famiglia, ubicata nella navata sinistra della chiesa benedettina di San Pier Maggiore: in quella sede il monumento fu visto da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, p. 142), che ne elogiò l'elaborata struttura, composta dall'epitaffio e dal "medaglione" di bronzo dorato recante l'effigie del Da Filicaia. Lo storico gesuita era al corrente che il busto-ritratto fosse opera del Piamontini (*ibidem*), e trascrisse puntualmente l'epigrafe che correda il deposito (ivi, pp. 148-149). Grazie all'accurata descrizione del Richa (ivi, pp. 147-148) apprendiamo che all'interno della cappella si trovava anche una lastra terragna al di sotto della quale, nel 1739, era stato seppellito Scipione, il figlio di Vincenzo e colui che aveva commissionato il monumento funerario del padre. Nel 1785, quando la Cappella Da Filicaia venne distrutta in concomitanza con l'abbattimento della chiesa benedettina, il deposito di Vincenzo fu trasportato a Santa Croce e collocato di fianco all'ingresso laterale sinistro (Fantozzi 1842, p. 219; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 582), dove tuttora si trova.

Nel 2007, Francesco Freddolini ha ricostruito, sulla base di mirate ricerche documentarie tra le filze della famiglia Da Filicaia conservate all'Archivio di Stato di Firenze e alla Biblioteca Medicea Laurenziana, le vicende relative alla commissione del sepolcro (pp. 95-96, 104-105, tav. 65). Il 12 ottobre 1707 lo scultore Girolamo Ticciati veniva ricompensato da Scipione da Filicaia per aver eseguito la maschera mortuaria del padre Vincenzo (ivi, p. 104, nota 33), che era scomparso da pochi giorni; nei mesi seguenti Scipione commissionò alcuni ritratti postumi del genitore ai pittori Giovanni Camillo Ciabilli e Tommaso Redi, e ricompensò l'incisore Cosimo Mogalli per un'effigie intagliata in rame (ivi, pp. 104-105, nota 34). Scipione ottenne poi dai parenti Niccolò e Averardo da Filicaia il permesso di poter collocare la memoria sepolcrale del padre all'interno della cappella di famiglia in San Pier Maggiore (ivi, p. 105, nota 35). Tra il marzo ed il luglio 1708 lo scultore Giuseppe Piamontini ricevette una serie di

pagamenti da parte del Da Filicaia “a conto del deposito di marmo e ritratto di bronzo dorato” (ivi, p. 105, nota 36); l’epitaffio fu composto da Benedetto Averani (ivi, p. 104, nota 32), il noto letterato con il quale il senatore Vincenzo era legato da un’antica amicizia.

Nel 1785 il sepolcro venne preservato dalla distruzione grazie all’interessamento dell’antiquario Giovanni Battista Dei, che scelse Santa Croce quale luogo di destinazione e curò personalmente il rimontaggio del monumento: Dei non ne alterò le forme primitive, ma si limitò ad aggiungere l’alto zoccolo composito (ivi, p. 96), costituito da lastre sovrapposte di differenti altezze, realizzate in pietra serena, bardiglio e marmo bianco e nero; sulla sommità della zoccolatura fu inserita una lapide marmorea che reca la seguente iscrizione:

CENOTAPHIVM HOC
E RVINIS DIRVTAE INSIGNIS ECCLESIAE DIVI PETRI MAIORIS
VBI IN GENTILITIO FILICAIO SACELLO POSITVM FVERAT
NE PEREAT SED DIVTIVS SERVETVR
IN HOC VENERABILE TEMPLVM TRANSLATVM EST
A.D.CIↃIↃCCLXXXV.

L’ordine superiore del sepolcro, che corrisponde, come si è accennato, alla composizione originaria, si configura come un’edicola terminante con un frontone ad arco ribassato; ai lati e alla base, la struttura, realizzata in bardiglio, presenta delle profilature a forma di volute. Le volute laterali sorreggono due fiaccole lapidee, che fanno da accompagnamento al busto-ritratto del defunto. Il Da Filicaia è raffigurato in una posa frontale vagamente ieratica, con indosso gli abiti senatoriali, la toga, un ampio colletto, e una voluminosa e fluente parrucca. L’effigie è realizzata a rilievo, in bronzo dorato, ed è racchiusa in un medaglione lapideo di formato ovale. L’impiego di un materiale tanto prezioso per un busto di destinazione funebre rievoca il medaglione che orna il deposito di Francesco Feroni (cat. XVIII), l’unica tomba fiorentina tardo-secentesca che prevede l’accostamento del bronzo ai marmi policromi. Il cantiere della Cappella Feroni aveva visto impegnato anche il giovane Giuseppe Piamontini, il quale dovette desumere dall’allestimento fogginiano del sepolcro Feroni l’idea del ritratto bronzeo. L’effigie del Feroni, la cui fusione spetta a Massimiliano Soldani Benzi, sembra anche il primo esemplare fiorentino di ritratto a rilievo del defunto inserito entro un medaglione. Questo tipo aveva avuto una genesi romana, era stato introdotto da Gian Lorenzo Bernini nei monumenti Valtrini e Merenda, e si era definitivamente imposto alla fine del Seicento, quando aveva soppiantato la tomba con il defunto in atteggiamento di devozione (Wittkower 1972, p. 388).

Al centro dell'edicola, entro una lapide di marmo bianco, è inciso l'epitaffio:

D. O. M
VINCENTIO A FILICAIA SENATORI FLORENTINO. SENATORIS BRACCII FI
LIO. QVI NON VVLGAREM GENERIS CLARITATEM VICIT INGENII LAV
DE ET ELEGANTIA CARMINVM CVM LATINORVM TVM ETRVSCO
RVM. QVA TOTAM REMPVBLICAM LITERARIAM GLORIA HONESTAVIT
CHRISTINAE SVECORVM REGINAE AMICITIA CLARVS IOANNIS SARMATA
RVM REGIS ET LEOPOLDI CAESARIS AVGVSTI ADMIRATIONE ET LITERIS
CELEBRATVS. INGENII LAVDEM VOLATERRANA PISANAQVE PRAETVRA
PRAECLARE GESTA ALIISQVE PVBLICIS SENATORIISQVE MVNERIBVS EGRE
GIE OBITIS. INNOCENTIA. VITAE. PRVDENTIA. MODESTIA. RELIGIONE. CON
TINENTIA. HVMANITATE SVPERAVIT. SCIPIO FILIVS EQVES D.STEPHA
NI. PARENTI OPTIMO. QVI OMNIBVS INGENS DESIDERIVM SVI RELIQVIT.
LVGENS ET MOERORE AFFLICTVS POSVIT.
OBIIT AN.SAL.CIↃIↃVII.AETAT LXV.OCT.KAL.OCTOBR.

Nell'epitaffio vengono ricordate le doti virtuose del Da Filicaia, e l'attestazione di stima che gli venne deputata da parte della regina Cristina di Svezia, del re di Polonia Giovanni III Sobieski e dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo. Fin dal 1683, Vincenzo aveva infatti stretto un sodalizio culturale con Cristina, la quale sostenne materialmente il senatore e la sua famiglia. A Giovanni Sobieski e a Leopoldo I il Da Filicaia indirizzò nel 1684 una serie di lettere dedicatorie che vennero composte insieme alle rime per l'assedio di Vienna e la sua liberazione dai Turchi. Nel 1695 il granduca Cosimo III de' Medici conferì a Vincenzo l'incarico di prefetto di Volterra, e tra il 1699 e il 1701 egli fu nominato commissario di Pisa. Gli incarichi amministrativi si susseguirono negli ultimi anni di vita, dopo un'intesa attività intellettuale che aveva visto impegnato il Da Filicaia all'Accademia della Crusca e all'Arcadia (il profilo biografico è delineato da Paoli 1997).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 142, 148-149; Fantozzi 1842, p. 219; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 582; Freddolini 2007, pp. 95-96, 104-105, tav. 65.



Fig. XXV.1 Giuseppe Piamontini, *Monumento funebre di Vincenzo da Filicaia*, intero



Fig. XXV.2 Giuseppe Piamontini, *Ritratto di Vincenzo da Filicaia*

XXVI. Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Antonio Montauti (qui attribuito)

Monumento funebre di Filippo Buonarroti

1733
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, navata destra

Il monumento funebre del senatore Filippo Buonarroti si trova murato di fianco al portale laterale che immette nella navata destra della basilica francescana di Santa Croce (figg. XXVI.1-XXVI.2). Il sepolcro è collocato al di sotto del cenotafio del cavaliere gerosolimitano Francesco Buonarroti (cat. XXII), ed è raccordato alla targa epigrafica secentesca tramite un'incorniciatura laterale, che è costituita da due mensole marmoree terminanti in volute piatte.

La collocazione del sepolcro risulta quella originaria: esso viene menzionato nel luogo in cui ancora oggi si trova, a pochi metri di distanza dal grandioso monumento dell'avo Michelangelo, da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, p. 95), il quale, nel trascrivere l'epitaffio, ne riferisce la paternità alla penna dell'erudito Anton Francesco Gori; Federigo Fantozzi (1842, p. 196) descrive il singolare aspetto del monumento di Filippo, con il ritratto del defunto interposto tra la lapide sepolcrale del cavalier Francesco e quella settecentesca che commemora il senatore. I coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 549) citano il deposito nel punto della navata in cui esso si trova tuttora.

Il monumento è stato riprodotto nel 1986 da Daniela Gallo (p. 40, fig. 8); nel 2007, il sepolcro è stato oggetto di un riesame da parte di Francesco Freddolini (pp. 101, 107-108, tav. 76), che ha formulato una proposta attributiva in favore di Giovacchino Fortini per il busto marmoreo del Buonarroti; l'effigie, scolpita a rilievo entro un medaglione ovale, è collocata al di sopra della lapide commemorativa. Freddolini ha inoltre rintracciato, all'interno di uno dei manoscritti della Biblioteca Marucelliana di Firenze, alcune redazioni dell'epitaffio contraddistinte dalla data del 1734 e riconducibili alla grafia del Gori (ivi, pp. 107-108, nota 78). Tale rinvenimento apporta un'ulteriore conferma alla notizia riferita a suo tempo dal Richa, ma a mio avviso la proposta attributiva in favore del Fortini risulta irricevibile. L'autografia del maestro settignanese è stata rifiutata anche da Sandro Bellesi (in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 151, nota 41), che giudica il ritratto di Filippo Buonarroti come un'opera di modesta qualità, e ne assegna l'esecuzione ad un artista prossimo ai modi di Giovacchino (*ibidem*). L'effigie, scolpita ad altorilievo in marmo bianco statuario, è racchiusa entro un medaglione di formato ovale, e si inserisce nella serie di

tombe tardo-secentesche e settecentesche che prevedono tale particolare soluzione per quanto riguarda l'allestimento dei ritratti. Tra gli esemplari fiorentini appartenenti a questa categoria, il deposito del Buonarroti costituisce uno dei più tardi. La forte caratterizzazione del volto di Filippo, la conduzione del panneggio, realizzato tramite l'accostamento di pieghe che ricadono a piombo, la definizione della parrucca, le cui ciocche sono delineate ad una ad una, rivelano la mano di un ignoto scultore che propongo di avvicinare ad Antonio Montauti. I busti-ritratto che ci sono pervenuti del Montauti sono votati ad una forte caratterizzazione fisionomica, che a volte rasenta il grottesco, ed alla cura lenticolare delle capigliature (si veda la serie di busti marmorei che sono riprodotti da Sandro Bellesi, in *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, II, figg. 342-343, 346-347), elementi che contraddistinguono anche l'effigie del Buonarroti. Al Montauti spetta la realizzazione di una medaglia celebrativa di Filippo, un cui esemplare è conservato nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, e che fu commissionata nel 1631 da Francesco Vettori e da Filippo Venuti (A. Tosi, in *Filippo Buonarroti* 1986, p. 48, n. 8). Venuti era stato uno dei fondatori nel 1728 dell'istituzione cortonese, della quale lo stesso Buonarroti era stato designato primo lucumone e presidente perpetuo (Gallo 1986, p. 19).

Il sepolcro venne innalzato dalla moglie del Buonarroti, Fausta Malavolti, e dal figlio Leonardo. Il testo epigrafico, inciso a caratteri capitali al centro della targa marmorea, riporta i nomi dei committenti e tesse l'elogio del defunto:

PHILIPPO BONARROTIO SENATORI FLOR.
MAIESTATIS ETRVSCORVM REGVM ADSERTORI
IVSTO SAGACI PRVDENTI
SVMMO ANTIQVITATIS INTERPRETI IVRIS SCIENTIA
NATVRAE ATQ.HISTORIAE COGNITIONE INGENII MONVMENTIS
SINGVLARIS MODESTIAE PROBITATISQVE EXEMPLIS CONSPICVO
FAVSTA MALVOLTIA VXOR ET LEONARDVS FILIVS
MAERENTES P. VIX.A.LXXII.D.XX.
OBIIT VI. EID.DEC.A.CIↃ.IↃ.CCXXXIII.

Il senatore Filippo Buonarroti fu una delle personalità più note della Firenze dei granduchi Cosimo III e Gian Gastone de' Medici. Pronipote di Michelangelo il Giovane, nacque nel 1661 e fu avviato alla carriera giuridica. Alla fine degli anni settanta del Seicento compì un periodo di formazione a Roma, dove entrò in contatto con i circoli intellettuali che gravitavano attorno alla

regina Cristina di Svezia, e con gli eruditi ed antiquari della cerchia di monsignor Giovanni Giustino Ciampini e del cardinale Gaspare Carpegna. Nel 1690 fu tra i primi nobiluomini ad aderire alla neo-istituita Accademia dell'Arcadia; nel 1698 diede alle stampe le *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, che costituisce l'edizione illustrata della collezione numismatica del cardinal Carpegna, per il quale il Buonarroti aveva svolto il ruolo di bibliotecario sin dal 1684. Nel 1699 il granduca Cosimo III richiamò Filippo a Firenze per affidargli l'incarico di segretario delle Riformagioni. L'anno seguente egli fu nominato senatore, ma gli impegni istituzionali e familiari non gli impedirono di dedicarsi agli studi storici, antiquari e filologici. Filippo aveva nel frattempo ereditato la casa di famiglia di Via Ghibellina, con la biblioteca ed il museo dove erano conservati i cimeli dei celebri avi, Michelangelo e Michelangelo il Giovane, ed in questa sede era solito accogliere gli eruditi ed i letterati, fiorentini e stranieri, i quali erano richiamati dalla sua fama di antiquario. Fin dal 1699 aderì all'Accademia della Crusca, e nel 1718 fece parte della Società Botanica Fiorentina. Morì nel dicembre 1733, e fu sepolto accanto al monumento di Michelangelo (il profilo biografico è esaustivamente delineato dalla Gallo, ivi, pp. 9-31). Durante le esequie, la comunità accademica cittadina gli rese omaggio: il socio colombario Bindo Simone Peruzzi introdusse la cerimonia, e Giulio Rucellai recitò l'orazione funebre (ivi, pp. 19, 30, note 137-138).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, I, 1754, p. 95; Fantozzi 1842, p. 196; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 549; Gallo 1986, p. 40, fig. 8; Freddolini 2007, pp. 101, 107-108, tav. 76; S. Bellesi, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 151, nota 41.



Fig. XXVI.1 Scultore fiorentino dell'ambito di Antonio Montauti (qui attribuito), *Monumento funebre di Filippo Buonarroti*, intero



Fig. XXVI.2 Scultore fiorentino dell'ambito di Antonio Montauti (qui attribuito), *Ritratto di Filippo Buonarroti*

XXVII. Girolamo Ticciati, Carlo Socci

Cenotafio di Pietro Antonio Micheli

1737-39
marmo bianco e mischio, bardiglio, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, navata destra

Il cenotafio del botanico Pietro Antonio Micheli si trova murato alla sinistra del sepolcro spinazziano di Niccolò Machiavelli, nella quinta campata della navata destra di Santa Croce (figg. XXVII.1-XXVII.3). La collocazione odierna del cenotafio non corrisponde a quella originaria: Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, p. 95) descrive il monumento accanto al sepolcro di Filippo Buonarroti (cat. XXVI); Federigo Fantozzi (1842, p. 201) ricorda che il deposito del Micheli subì alcuni spostamenti all'interno della basilica, prima di essere sistemato dove ancora oggi si trova. Le vicende che portarono all'erezione del cenotafio vengono narrate da Giovanni Targioni Tozzetti nella biografia da lui dedicata al celebre scienziato di cui era stato allievo (1858, pp. 322-324): il principale committente del deposito fu Giuseppe Bonaiuti, il cognato del Micheli; nelle intenzioni del Bonaiuti, il monumento avrebbe dovuto accogliere definitivamente le spoglie del botanico, che, al momento della morte, avvenuta all'inizio di gennaio del 1737, erano state inumate nella chiesa fiorentina di Santa Maria degli Alberighi (ivi, pp. 322-323); la traslazione del cadavere del Micheli a Santa Croce non venne mai attuata, in quanto l'ubicazione della sepoltura andò perduta nel 1769, in seguito alla soppressione di Santa Maria degli Alberighi (si veda la documentazione resa nota da Martelli 1884, p. 333; Dorini 1936, p. 78).

Sebbene il nome di Girolamo Ticciati quale autore del busto in marmo del Micheli fosse stato tramandato dal Targioni Tozzetti (1858, p. 324), lo spoglio dei manoscritti conservati all'Archivio dell'Accademia Colombaria ha consentito a Roberta Roani Villani nel 1984 di fugare qualsiasi dubbio sulla paternità del ritratto e di apportare delle precisazioni sulla genesi del monumento, alla quale contribuirono, oltre al citato Giuseppe Bonaiuti, alcune personalità affiliate alla stessa Società Colombaria (pp. 70-71): nel luglio 1738, durante una delle sedute accademiche, il socio Andrea da Verrazzano presentò un'opera del Ticciati, un modello in terracotta propedeutico per il busto-ritratto marmoreo destinato all'erigendo deposito del Micheli in Santa Croce (ivi, pp. 70, 73, nota 12). Nel gennaio successivo il monumento risultava già messo in opera, in quanto lo scultore Vincenzo Foggini veniva incaricato dagli Accademici del

Disegno di eseguire una perizia sulla struttura architettonica, la cui esecuzione era stata affidata allo scalpellino fiorentino Carlo Socci (ivi, pp. 71, 74, note 13-14). Alla Roani spettano la pubblicazione del cenotafio ed il merito di aver ricondotto il busto nel novero delle opere tarde del Ticciati (ivi, p. 71, figg. 59, 61; Eadem 2017, p. 130).

La partecipazione dello scultore alle attività istituzionali della Colombaria è stata oggetto di un saggio di Alessandra Giannotti edito nel 1995, in cui la studiosa ha ripercorso criticamente le tappe salienti della carriera del Ticciati (pp. 105-122): Girolamo fin dal suo ingresso tra le fila della Società, alla quale aveva aderito nel dicembre 1737 adottando il nome accademico di "Sicuro" (ivi, p. 112), aveva consolidato la propria amicizia con uno dei soci fondatori, Andrea da Verrazzano detto il "Tarpato" (ivi, p. 115). I rapporti tra lo scultore e i componenti della famiglia Da Verrazzano risalivano al secondo decennio del Settecento (ivi, pp. 106-107), ma in particolare nella collezione del "Tarpato" risultano documentati alcuni busti marmorei con i relativi modelli in terracotta che erano stati eseguiti da Girolamo (*ibidem*). Il "Tarpato" rivestì un ruolo determinante anche nella commissione del cenotafio del Micheli, in quanto ne fu uno dei principali promotori all'interno della Colombaria (Roani 1984, p. 70; Giannotti 1995, p. 115). Ticciati donò al suo mentore il modello in terracotta del busto del Micheli (Roani 1984, p. 70), ed il "Tarpato" rese l'ultimo omaggio allo scultore, quando, l'indomani della sua scomparsa, nel marzo 1744, ne pronunciò in sede accademica l'elogio funebre (Giannotti 1995, p. 115, nota 48).

Il cenotafio è costituito da una lapide marmorea dotata di una semplice incorniciatura modanata ed inserita entro un cartella liscia e sagomata realizzata in bardiglio. Alla base della cartella è posto lo stemma marmoreo, mentre alla sommità, elevato sopra un peduccio marmoreo, è collocato il busto: esso è dotato di una piccola base di marmo mischio, e raffigura il Micheli con indosso una voluminosa parrucca. La resa plastica del volto, caratterizzato dal lungo naso adunco, e la lavorazione ad ampie superfici della giubba sbottonata sul petto e del panneggio tagliato all'altezza delle spalle, ed avviluppato alla base del torso, sono improntate alla ricerca di quella semplificazione formale e di quella astrazione del dato fisionomico che contraddistingue la ritrattistica del Ticciati. Le medesime caratteristiche stilistiche sono riscontrabili nei coevi busti di Giacomo Conti (cat. XLI) e di Alessandro Galilei (cat. XXVIII), che furono scolpiti da Girolamo per i rispettivi depositi di Santa Felicita e Santa Croce, e che presentano un trattamento molto simile della superficie marmorea, anche per la conduzione a riccioli inanellati delle parrucche dei rispettivi personaggi.

La *facies* odierna del cenotafio appare, nel complesso, talmente sobria da farmi ritenere che una parte della struttura decorativa, presumibilmente un'incorniciatura attorno alla lapide epigrafica, possa essere andata perduta in seguito ai documentati spostamenti del deposito. Tale ipotesi non

può essere supportata da confronti stilistici stringenti, dal momento che nessuna opera del poco noto scalpellino Carlo Socci è pervenuta fino a noi (cfr. Roani Villani 1984, p. 74, nota 14). Grazie alle testimonianze del Richa (1754-1762, I, 1754, p. 95) e del Targioni Tozzetti (1858, p. 324), apprendiamo che l'epitaffio inciso, in caratteri capitali, al centro della targa corrisponde al testo epigrafico originario. Secondo il Targioni (*ibidem*), l'epitaffio fu composto dal medico Antonio Cocchi, al quale si deve anche la pubblicazione a stampa di un *Elogio* del Micheli, edito a Firenze nel 1762. L'epigrafe riporta quanto segue:

PETRVS ANTONIVS MICHELIVS
VIXIT ANNOS LVII DIES XXII IN TENVIRE
BEATVS OMNIS HISTORIAE NATVRALIS
PERITISSIMVS MAGNORVM ETRVRIAE
DVCVM HERBARIVS INVENTIS ET SCRIPTIS
VBIQVE NOTVS AC PROPTER SAPIENTIAM
SVAVITATEM PVDOREM OPTIMIS
QVIBVSQVE AETATIS SVAE EGREGIE CARVS
OBIIT IV NONAS IANVARIAS MDCCXXXVII
AMICI AERE CONLATO TITVLVM POSVERE.

Pietro Antonio Micheli godette in vita di una fama che gli fu riconosciuta dalle massime autorità scientifiche italiane ed europee. Nato nel 1679 da una famiglia di modeste origini, si dedicò fin da ragazzo allo studio della botanica ed entrò in contatto con alcuni monaci vallombrosani periti nella scienza dei semplici, i quali introdussero il giovane nell'ambiente culturale e scientifico fiorentino. I primi protettori del Micheli furono il medico Giuseppe del Papa (per il quale si veda cat. LII), il senatore Filippo Buonarroti (cat. n. XXVI), l'erudito Anton Maria Salvini, e Lorenzo Magalotti, il quale presentò il Micheli al granduca Cosimo III. Per conto di Cosimo, il Micheli compì una serie di viaggi tra il 1703 ed il 1710; nel 1716 si fece promotore della Società Botanica Fiorentina, e due anni più tardi, con *motu proprio* di Cosimo III, gli fu affidata la gestione del Giardino dei Semplici di San Marco. Dopo l'ascesa al trono di Gian Gastone, intraprese dei nuovi viaggi al fine di assicurare il mantenimento e l'ampliamento del Giardino dei Semplici. Nel 1729 diede alle stampe il suo trattato più noto, intitolato *Nova plantarum genera*, che costituì un'autentica svolta nel campo delle indagini sulla generazione delle crittogame. L'opera suscitò dei pareri contrastati da parte della comunità scientifica, in quanto il testo affrontava delle tematiche, come quella della generazione dei viventi, cruciali per

la storia naturale e per la riflessione filosofica e teologica. Micheli si spense il 2 gennaio 1737. Egli lasciò una consistente raccolta di opere manoscritte, che sono conservate nella biblioteca del dipartimento di Botanica dell'Università di Firenze (si veda Ottaviani 2010).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, I, 1754, p. 95; Fantozzi 1842, p. 201; Targioni Tozzetti 1858, p. 324; Martelli 1884, p. 333; Dorini 1936, p. 78; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 551; Roani Villani 1984, pp. 70-74, figg. 59, 61; Giannotti 1995, pp. 109, 115, fig. 5b; Roani 2017, p. 130.

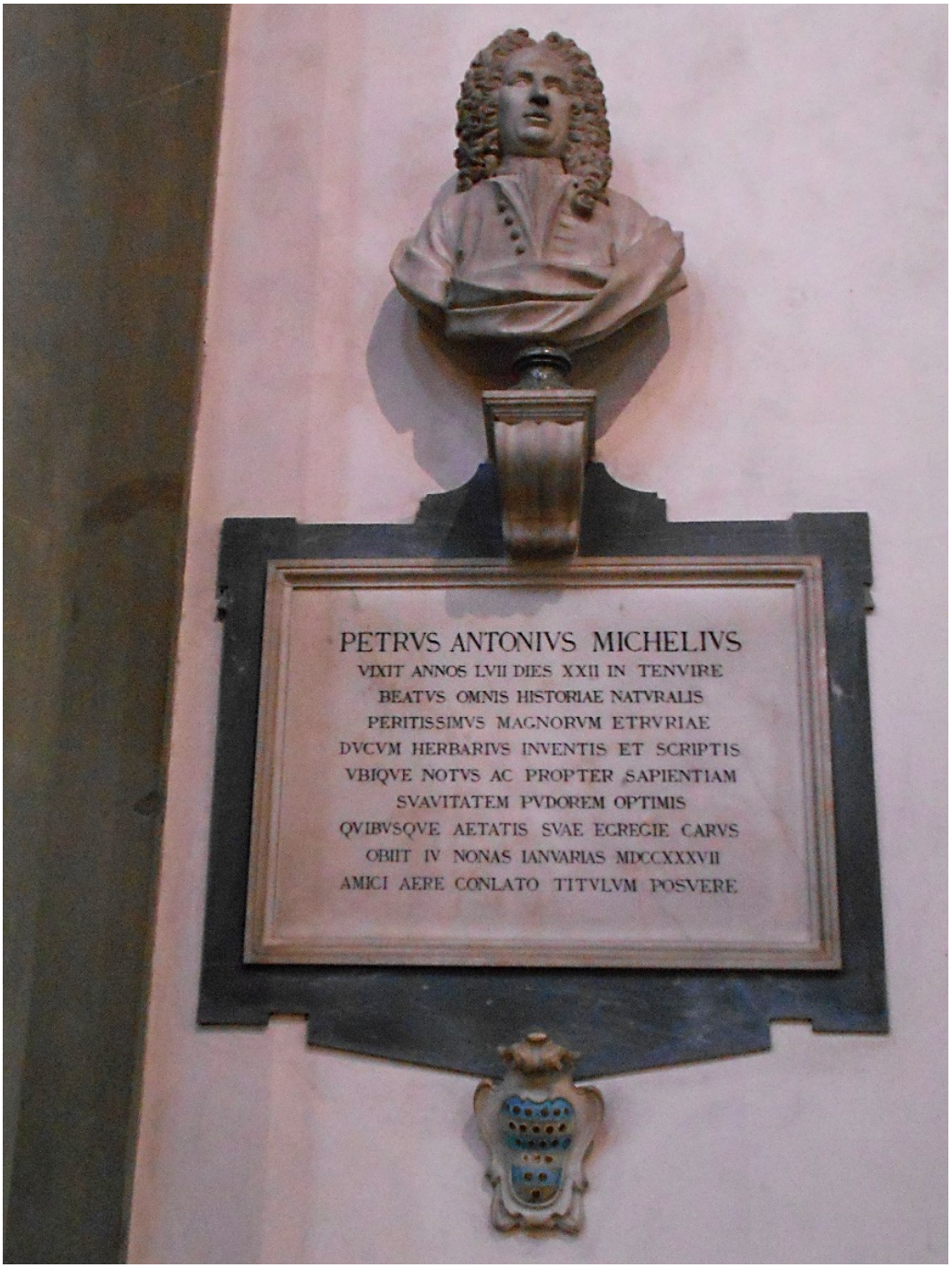


Fig. XXVII.1 Girolamo Ticciati, Carlo Socci, *Cenotafio di Pietro Antonio Micheli*, intero

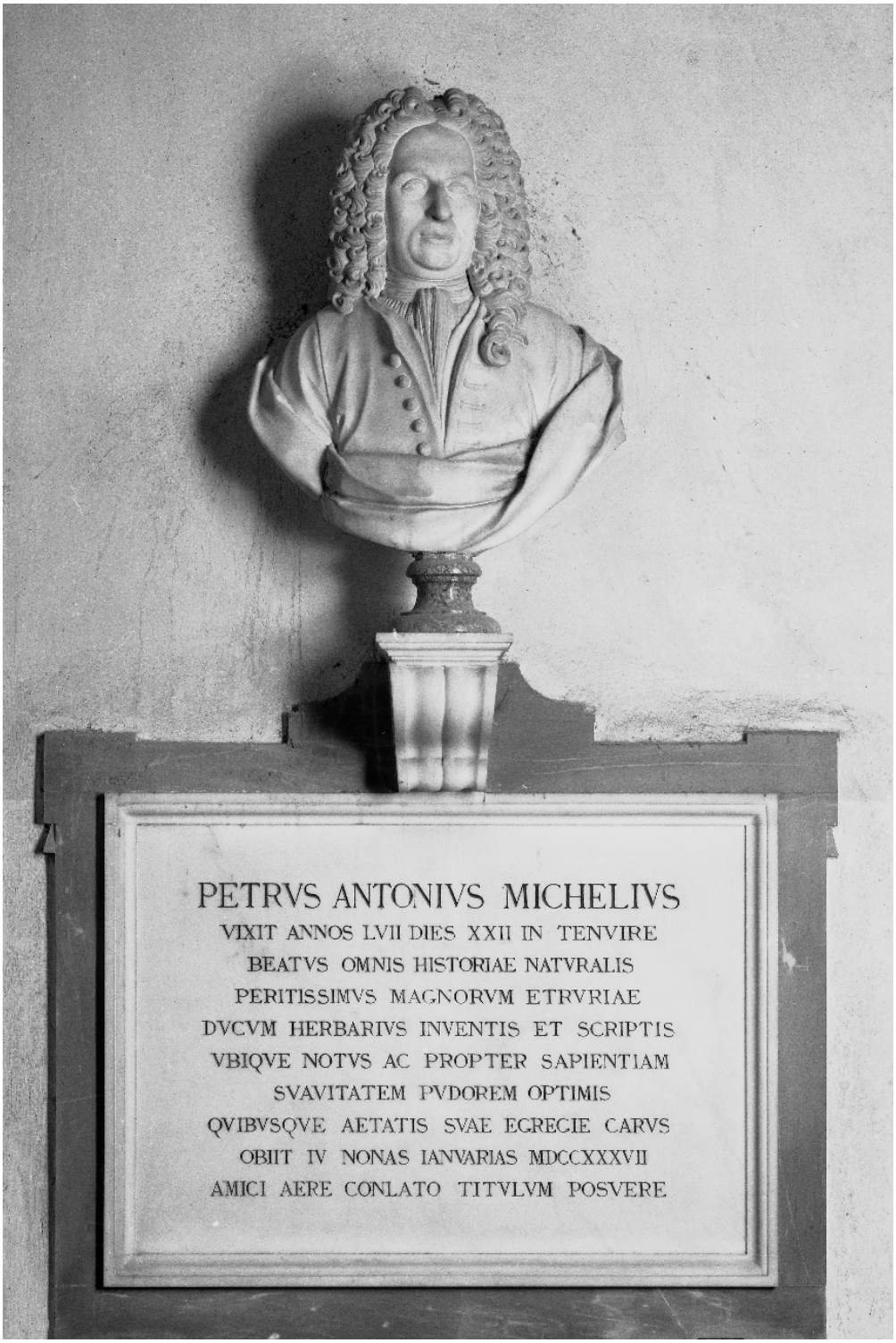


Fig. XXVII.2 Girolamo Ticciati, Carlo Socci, *Cenotafio di Pietro Antonio Micheli*, particolare



Fig. XXVII.3 Girolamo Ticciati, *Ritratto di Pietro Antonio Micheli*

XXVIII. Girolamo Ticciati

Cenotafio di Alessandro Galilei

1737-39
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, Cappella Bardi

Il cenotafio dell'architetto Alessandro Galilei si trova murato alla parete destra della Cappella Bardi, alla testata del transetto sinistro di Santa Croce (figg. XXVIII.1-XVIII.2). A partire dalla prima biografia di Girolamo Ticciati, quella redatta da Francesco Maria Niccolò Gabburri mentre l'artista era ancora in vita (1719-1741, III, 1739, p. 1423), le fonti assegnano concordemente la paternità del deposito allo scultore, e descrivono il sepolcro nella sua primitiva collocazione, accanto al monumento di Galileo Galilei (cat. XXIX), nella navata sinistra della basilica francescana: in tale sede il cenotafio viene citato da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, pp. 88-89) e da Gaetano Cambiagi (1765, p. 234). Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, V, 1794, p. 55) registrano il cenotafio ancora *in situ*, ma nel momento in cui Federigo Fantozzi pubblicava la sua guida (1842, p. 216) il deposito era stato già traslato nella cappella dei conti Bardi, dove è tuttora conservato anche il celebre Crocifisso donatelliano. All'interno del sacello il cenotafio viene descritto da Filippo Moisè (1845, pp. 261-262) e dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 578). Ascritto da Jennifer Montagu al novero delle opere più significative del Ticciati (in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 144), il deposito è stato pubblicato da Roberta Roani Villani (1984, p. 71, fig. 62). Nel 1995 Alessandra Giannotti (p. 116, nota 57) ha reso noto un documento dal quale si evince che l'Accademia Colombaria partecipò attivamente all'erezione del monumento, attraverso lo stesso Ticciati ed il socio Ridolfino Venuti, che compose l'epitaffio da incidere nella lapide. Un secondo documento rinvenuto dalla Giannotti (ivi, nota 55) attesta che il cenotafio venne ricollocato nella Cappella Bardi nel 1815, dopo essere stato rimosso dalla navata sinistra per far posto al monumento dell'auditore Signorini da Mulazzo, realizzato da Stefano Ricci. Alcune notazioni stilistiche e compositive sul cenotafio Galilei sono state rilevate nel 2006 da Rita Balleri (p. 60, fig. 26) e da Roberta Roani (p. 66, fig. 3). Infine, sia la Giannotti (Eadem 2016, p. 120, fig. 226), che la Roani (2017, p. 129, fig. 5) sono tornate sul cenotafio Galilei in due recenti contributi, in cui hanno rispettivamente riconsiderato la produzione artistica e letteraria del Ticciati.

La struttura del cenotafio è costituita da una lapide marmorea posta entro un'incorniciatura profilata alla base, e terminante nella parte superiore in una mensola aggettante a centina ribassata. Al di sopra della mensola s'innalza una grande edicola sagomata e realizzata in marmi policromi, all'interno della quale sono collocati una figura muliebre marmorea ed un sarcofago lapideo sormontato dal busto-ritratto del Galilei. Ai lati, la forma dell'edicola assume il disegno di due volute, mentre il coronamento apicale termina ad arco ribassato. Il cenotafio costituisce, come è già stato messo in evidenza dalla critica (Fiorelli Malesci 1986, p. 177; Giannotti 1995, p. 116; Eadem 2016, p. 120), il termine di paragone più prossimo al monumento del giurista Giacomo Conti in Santa Felicita (cat. XLI). La struttura dei due sepolcri presenta, pur con delle sostanziali varianti, gli stessi elementi, quali il sarcofago sormontato dall'effigie marmorea e le due affini sculture muliebri, scolpite a tutto tondo in marmo bianco statuario: esse risultano quasi sovrapponibili nella posa frontale del torso e nelle gambe disposte sul lato sinistro e leggermente accavallate, mentre i volti esprimono due sentimenti quasi agli antipodi, all'insegna del patetismo accentuato per l'allegoria piangente del deposito Galilei, e di un dolore più mesto e contenuto per la Magistratura del sepolcro Conti. A differenza di quest'ultima, la figura allegorica del cenotafio di Santa Croce non è contraddistinta da attributi iconografici, ma sorregge con la mano sinistra uno scudo, al centro del quale è raffigurata la scala, emblema dei Galilei. Parzialmente obliterata dietro la scultura, emerge l'urna del sarcofago, realizzata a rilievo in marmo giallo dalle venature scure; al di sopra del sarcofago, elevato sopra un alto peduccio, è posizionato il busto dell'architetto, raffigurato in una posa frontale che rasenta la ieraticità. La severità dell'effigie contrasta con l'opulenza materica ed il brioso disegno che permeano la struttura architettonica: la presenza delle due cortine lapidee annodate ai lati dell'edicola produce un teatrale effetto di svelamento del ritratto, ed il candido marmo che lo contraddistingue risalta contro i toni accesi della breccia nera e rossa con cui è foderato il fondale.

Il busto è stilisticamente molto affine ai coevi ritratti di Pietro Antonio Micheli (cat. XXVII) e di Giacomo Conti (cat. XLI), i quali presentano un trattamento molto simile delle superfici marmoree, e sono accomunati all'effigie del Galilei dagli analoghi particolari dell'abbigliamento e della pettinatura.

L'epitaffio, oltre a tessere il ricordo degli incarichi più prestigiosi e delle opere più celebri realizzate dall'architetto, ricorda i nomi dei committenti del cenotafio, i figli di Alessandro Galileo ed Antonio:

D. O. M.
ALEXANDRO GALILEI
PATRICIO FLORENTINO
MATEMATICO ET ARCHITECTO CLARISSIMO
SEPTEM ANNIS APVD BRITANNOS
SVMMA CVM LAVDE VERSATVS
A COSMO III ET IO. GASTONE I. MAGNIS ETRVRIAE DVCIBVS
IN PATRIA REGIIS MONVMENTIS PRAEPOSITVS
A CLEMENTE XII PONT.MAX. ROMAM EVOCATVS
FACIEM TEMPLI FLORENTINAE NATIONIS
SACELLVM CORSINIAE GENTIS IN LATERANENSI BASILICA
AVGVSTAMQVE BASILICAE FRONTEM CVM PORTICV EXCITAVIT
QVIBVS VIX ABSOLVTIS MORTE PRAEREPTVS
MAGNVM SVI DESIDERIVM CIVIBVS EXTERISQ RELIQVIT
OBIIT ROMAE XI KAL.IAN. ANNO MDCCXXX VII AETATIS SVAE XLVI
IBIQVE IACET IN ECCLESIA D.NICOLAI IN ARCIONE
AD RADICES MONTIS QVIRINALIS
GALILEVS ET ANTONIVS
PATRI SVO OPTIME MERITO MOESTISSIMI POSVERE.

Alessandro Galilei nacque a Firenze nel 1691 da una famiglia che annoverava delle personalità artistiche: il nonno materno, Marcantonio Merlini, era il medaglista della Zecca granducale, mentre lo zio Lorenzo Merlini svolgeva la professione di scultore. Alessandro si formò con l'architetto Antonio Ferri, grazie al quale si avvicinò allo studio dei maestri cinquecenteschi. Tra il 1714 e il 1719 soggiornò in Inghilterra, dove redasse i primi progetti su incarico dell'aristocrazia locale. L'incontro con il marchese Neri Corsini, avvenuto nel 1719 a Londra, favorì il ritorno dell'architetto in patria. Il granduca Cosimo III concesse al Galilei l'incarico di ingegnere delle Fortezze e Fabbriche: egli si occupò principalmente di ingegneristica idraulica, ma durante gli anni venti attese anche alla realizzazione della Galleria degli Stucchi di Palazzo Cerretani ed ai progetti della chiesa di Santa Maria del Vivaio a Scarperia e della Villa di Catrosse presso Cortona, di proprietà della famiglia Venuti. Nel 1730, dopo l'ascesa al soglio pontificio di Lorenzo Corsini e la nomina a cardinale di suo nipote Neri, l'attività professionale del Galilei si spostò a Roma: nel 1732 Clemente XII gli affidò la realizzazione della facciata di

San Giovanni in Laterano ed il progetto della cappella di famiglia, che venne edificata all'interno della basilica lateranense tra il 1731 ed il 1735. L'ultimo incarico prestigioso che venne affidato al Galilei, la facciata della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, impegnò l'architetto fino alla morte, avvenuta a Roma il 21 dicembre 1737. Egli fu sepolto in San Nicola in Arcione (il profilo biografico è delineato da Cusmano 1998), come viene ricordato anche nella lapide epigrafica del cenotafio fiorentino. Galilei si dedicò anche alla redazione di trattati, tra i quali vanno annoverati *Dell' architettura civile e dell' uso e modo di fabbricare, e dove ebbe origine*, che venne iniziato probabilmente durante il suo soggiorno inglese e continuato a Firenze, e la *Relazione dei lavori da farsi nel Battistero di Firenze*, che fu redatta nel 1723 (sull'attività di trattatista si vedano Chigiotti 1976; Cusmano 2002).

Bibliografia:

Gabburri 1719-1741, III, 1739, p. 1423; Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 88-89; Cambiagi 1765, p. 234; Follini, Rastrelli 1789-1802, V, 1794, p. 55; Fantozzi 1842, p. 216; Moisè 1845, pp. 261-262; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 578; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 144; Roani Villani 1984, p. 71, fig. 62; Giannotti 1995, p. 116, note 55, 57, fig. 11; Balleri 2006, p. 60, fig. 26; Roani 2006, p. 66, fig. 3; Giannotti 2016, p. 120, fig. 226; Roani 2017, p. 129, fig. 5.

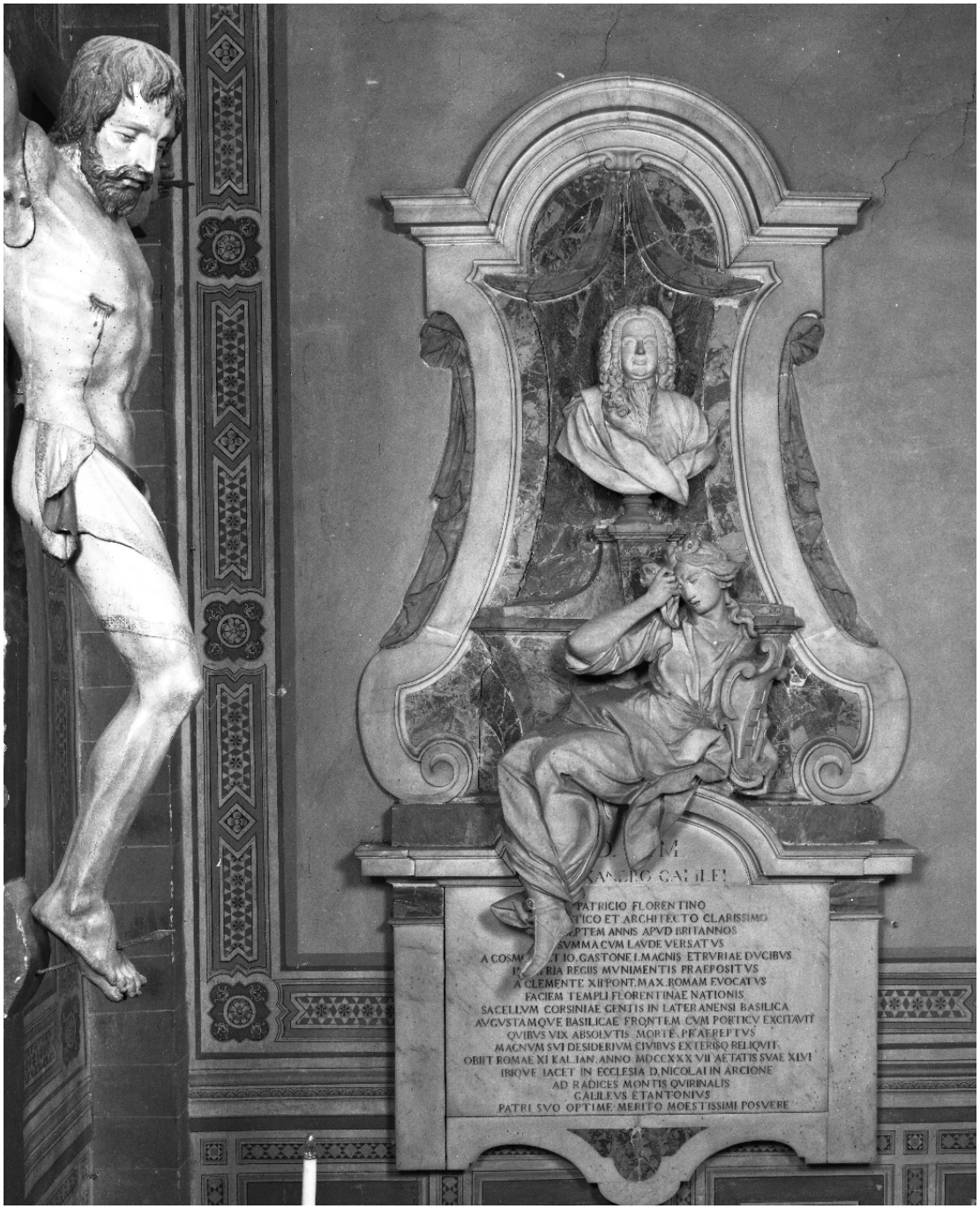


Fig. XXVIII.1 Girolamo Ticciati, *Cenotafio di Alessandro Galilei*, intero



Fig. XXVIII.2 Girolamo Ticciati, *Ritratto di Alessandro Galilei*

XXIX. Giovanni Battista, Giulio e Vincenzo Foggini, Girolamo Ticciati

Secondo monumento funebre di Galileo Galilei

1737
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Croce, navata sinistra

Il monumento funebre di Galileo Galilei si trova addossato in corrispondenza della seconda campata (figg. XXIX.1-XXIX.5) nella navata sinistra della basilica di Santa Croce. La travagliata vicenda del progetto relativo alla tomba monumentale del grande scienziato si concluse il 6 giugno del 1737, il giorno in cui il deposito fu scoperto (Galluzzi 1993, p. 174). Vincenzo Viviani, il fedele discepolo di Galileo, ne era stato il principale promotore, ma l'erezione del sepolcro fu attuata trent'anni dopo la sua morte (cfr. cat. XXIV). Nel giugno del 1734, durante il pontificato di Clemente XII Corsini, la Congregazione del Santo Uffizio si espresse favorevolmente sulla messa in opera della tomba all'interno di Santa Croce (Büttner 1976, p. 109); a tale risoluzione contribuì in maniera determinante la politica del granduca Gian Gastone de' Medici, il quale aveva avviato un'opera di modernizzazione dello Stato tesa ad arginare il potere ecclesiastico (Galluzzi 1993, p. 174, con bibliografia). Secondo la testimonianza di Giovanni Battista Nelli (1793, II, p. 881), il cardinal nepote Neri Corsini sostenne Gian Gastone nella battaglia contro le disposizioni degli inquisitori.

Il vuoto documentario relativo al biennio successivo alla delibera del 1734 non consente di seguire le fasi di attuazione del progetto, ma alla data del 12 marzo 1737, quando vi furono trasferite le spoglie di Galileo, il sepolcro doveva essere già in buona parte edificato (Büttner 1976, p. 110). In quel giorno di marzo, una delegazione composta da un ristretto gruppo di gentiluomini fiorentini, tra i quali figuravano il notaio Giovanni Camillo Piombanti, Antonio Cocchi, l'abate Antonio Niccolini, gli eruditi Giovanni Lami ed Anton Francesco Gori, il naturalista Giovanni Targioni Tozzetti, gli scultori Girolamo Ticciati e Vincenzo Foggini, ed il socio colombario Bindo Simone Peruzzi, si recò nella stanza contigua alla Cappella del Noviziato, il luogo dove erano stati sepolti i corpi di Galileo e del Viviani. I cadaveri furono riesumati, vennero sistemati all'interno di due bare e portati a spalla dai presenti fino alla navata sinistra della chiesa; le casse furono infine sepolte nella fossa che era stata predisposta sotto il basamento del nuovo deposito (la cerimonia è descritta, con dovizia di particolari, in un

instrumento notarile redatto dal notaio Piombanti e conservato all'Archivio di Stato di Firenze: si veda Galluzzi 1993, pp. 174-182).

Il sepolcro contempla la presenza di tre figure statuarie ed è strutturato secondo la sovrapposizione del basamento, costituito da un alto zoccolo tripartito, del registro mediano, in cui è collocato il sarcofago affiancato dalle due statue allegoriche, e del registro superiore, dotato di una nicchia centrale all'interno della quale campeggia la mezza figura di Galileo. La struttura è inquadrata entro un prospetto architettonico che rievoca il disegno delle edicole parietali della Cappella Feroni (cat. XVIII). Le fonti, a partire dal Gabburri (1719-1741, III, 1739, p. 1423), e poi tutti gli scrittori successivi (Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 87-88; Cambiagi 1765, p. 93; Fantozzi 1842, p. 219; Moisè 1845, pp. 245-246; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 581), assegnano a Giovanni Battista Foggini l'esecuzione dell'effigie di Galileo, e riconducono le figure dell'*Astronomia* e della *Geometria* rispettivamente al figlio maggiore di Giovanni Battista, Vincenzo, e a Girolamo Ticciati. Secondo le fonti, al progetto del sepolcro attese anche il figlio minore del Foggini, l'architetto Giulio: egli ereditò insieme al fratello i modelli della bottega paterna, ed è ipotizzabile che per il monumento di Santa Croce, si servisse di un disegno precedentemente approntato da Giovanni Battista per la tomba di un ignoto condottiero. Il foglio, attualmente conservato a Berlino, è stato messo in relazione con il sepolcro galileiano da Jennifer Montagu (in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 78-79, n. 41), ma mostra delle sostanziali varianti rispetto alla tomba che venne effettivamente innalzata nella navata di Santa Croce. Nel disegno, il defunto è raffigurato a figura intera, seduto sopra un sarcofago con ai lati le allegorie piangenti della Prudenza e della Giustizia: tale composizione deriva dalle tombe papali di Urbano VIII di Bernini e di Leone XI dell'Algardi (*ibidem*), ed è riconducibile agli studi condotti sui grandi modelli della statuaria romana dal Foggini padre durante il soggiorno all'Accademia Medicea. Oltre all'implicito paragone, simbolico e formale, con il sepolcro vasariano di Michelangelo Buonarroti, il monumento di Galileo presenta degli elementi stilistici di ascendenza romana, individuabili, a mio avviso, soprattutto nella forma geometrizzata del sarcofago e nel rapporto proporzionale tra questo e la mezza figura che lo sormonta. La forma austera dell'urna di marmo giallo sembra mutuata dai monumenti vaticani berniniani e algardiani, quali il sarcofago di Matilde di Canossa, o l'urna che adorna il sopra citato sepolcro di Leone XI. Rispetto a questi illustri modelli il sarcofago di Galileo è privo del bassorilievo narrativo, ed è decorato al centro da una semplice specchiatura di marmo bianco e nero. La mezza figura è raccordata all'urna sottostante da un parapetto, ornato da carnose volute ai lati e da una cartella marmorea centrale. Come ha messo in evidenza Frank Büttner (1976, p. 112), una simile soluzione richiama la tomba realizzata nel 1637 da Alessandro Algardi per Giovanni Garzia Mellini nella cappella di

famiglia in Santa Maria del Popolo; ulteriori termini di confronto con la statuaria romana possono essere istituiti con le mezze figure del cardinale Roberto Bellarmino e di papa Clemente X Altieri, realizzate entrambe dal Bernini (Wittkower 1955, ed. 1990, pp. 238-239, 198-299), le quali presentano un taglio netto alla base del torso simile a quello del Galileo fogginiano.

Galileo è raffigurato con lo sguardo ispirato rivolto al cielo, mentre stringe nella mano destra il cannocchiale, e con la sinistra sfiora il globo ed una pila di libri che sono appoggiati sul parapetto; la mezza figura è scolpita a tutto tondo, in marmo bianco statuario, e la sua esecuzione credo vada collocata intorno al 1688, l'anno in cui Vincenzo Viviani dettò il testamento. Nel documento viene citata una "effigie e volto con più che mezza figura dell'incomparabile filosofo, geometra et astronomo Galileo Galilei" che il fedele discepolo aveva commissionato per l'erigendo deposito di Santa Croce (Büttner 1976, p. 109). In una lettera indirizzata a Giovanni Battista Foggini e risalente al febbraio 1690 Viviani rammentava allo scultore di completare il progetto per la tomba (*ibidem*). Pochi anni più tardi, forse perché consapevole delle difficoltà che l'erezione del sepolcro avrebbe comportato, Viviani intraprese un nuovo progetto celebrativo e decise di onorare pubblicamente il maestro tramite la decorazione della facciata del proprio palazzo in Via dell'Amore (si veda Condello 2010).

Stilisticamente, la mezza figura che orna il sepolcro di Santa Croce è affine ad alcuni ritratti che vennero realizzati da Giovanni Battista tra il 1688 ed il 1689, ad esempio alle effigi di Amerigo Vespucci nel Museo della Specola e di Bartolomeo Chiesi nel Camposanto di Pisa; i due busti sono caratterizzati da una retorica gestuale che li accomuna al Galileo, e del resto le mani si qualificano come una costante della ritrattistica fogginiana di quegli anni, come dimostra il cenotafio di Vittoria della Rovere alla Quiete (cat. LXV).

Dal sepolcro della granduchessa madre, Giulio Foggini dovette riprendere l'idea della nicchia modellata internamente a forma di valva. Nel monumento di Santa Croce, i motivi architettonici ed ornamentali del repertorio di Giovanni Battista, il prospetto sormontato dal timpano con le due fiaccole laterali, e le grandi volute carnose, sono rielaborati all'insegna della semplificazione formale. Le due statue laterali appaiono oramai sfrondate dalla carica vitalistica che contraddistingue lo stile ancora pienamente barocco del Foggini padre, ed anticipano il temperato classicismo che diverrà caratteristico del periodo della Reggenza.

Al centro del basamento è inciso l'epitaffio, che fu composto dal socio colombario Bindo Simone Peruzzi (Galluzzi 1993, pp. 177-178); l'epigrafe è stata trascritta da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, pp. 87-88), e da Filippo Moisè (1845, pp. 245-246), e riporta quanto segue:

GALILAEVS GALILEIVS PATRIC. FLOR.

GEOMETRIAE ASTRONOMIAE PHILOSOPHIAE MAXIMVS RESTITVTOR
NVLLI AETATIS SVAE COMPARANDVS
HIC BENE QVIESCAT
VIX.A.LXXVIII. OBIIT.A. CIↃ.IↃ.C.XXXXI.
CVRANTIBVS AETERNVM PATRIAE DECVS
X.VIRIS PATRICIIS SACRAE HVIVS AEDIS PRAEFECTIS
MONIMENTVM A VINCENTIO VIVIANIO MAGISTRI CINERI SIBIQVE SIMVL
TESTAMENTO F.I.
HERES IO.BAPT. CLEMENS NELLIVS IO.BAPT. SENATORIS F.
LVBENTI ANIMO ABSOLVIT.
AN. CIↃ.IↃ.CCXXXVII.

Bibliografia:

Gabburri 1719-1741, III, 1739, p. 1423; Richa 1754-1762, I, 1754, pp. 87-88; Cambiagi 1765, p. 93; Nelli 1793, II, pp. 876-881; Fantozzi 1842, p. 219; Moisè 1845, pp. 245-246; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 581; Büttner 1976, pp. 103-117, figg. 4-5; Gregori 1982, pp. 113-118; Galluzzi 1993, pp. 174-182, figg. 11-16, 18; Roani 2006, pp. 63-66, figg. 1-2; Freddolini 2007, pp. 92-93, tav. 60; Giannotti 2016, p. 120, fig. 225.



Fig. XXIX.1 Giovanni Battista, Giulio e Vincenzo Foggini, Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Galileo Galilei*, intero



Fig. XXIX.2 Giovanni Battista, Giulio e Vincenzo Foggini, Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Galileo Galilei*, particolare



Fig. XXIX.3 Giovanni Battista Foggini, *Ritratto di Galileo Galilei*



Fig. XXIX.4 Vincenzo Foggini, *Astronomia*



Fig. XXIX.5 Girolamo Ticciati, *Geometria*

XXX. Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Matteo Nigetti

Monumento funebre di Maria Maddalena de' Medici

1633
marmi bianchi e policromi, 214 x 59 cm (sarcofago)
Firenze, ex convento di San Marco, chiostro di Sant'Antonino

Il monumento funebre della principessa Maria Maddalena de' Medici, figlia del granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena, si trova addossato alla parete contigua all'ingresso dell'ex refettorio, nel Chiostro di Sant'Antonino nell'odierno complesso museale di San Marco (fig. XXX). Il sepolcro si trovava originariamente all'interno della chiesa conventuale della Crocetta e raggiunse la collocazione attuale tra il 1808 ed il 1810 (cfr. Rossi 2008, I, p. 122), in seguito alla soppressione da parte del governo francese del convento di terziarie domenicane che era stato fondato da suor Domenica dal Paradiso all'inizio del Cinquecento.

Giuseppe Richa testimonia che il monumento della principessa Medici si trovava nel presbiterio della chiesa della Crocetta, dalla parte dell'Epistola (1754-1762, II, 1755, p. 266), mentre dalla parte del Vangelo era collocato il sepolcro della fondatrice Domenica (ivi, p. 265). Lo storico gesuita fornisce una dettagliata descrizione del deposito di Maria Maddalena (ivi, p. 266), in base alla quale si evince che la traslazione di inizio Ottocento non ha sostanzialmente alterato l'assetto dell'opera. Come di consueto, l'attenzione di Richa si focalizza sull'epigrafe, che egli trascrive ed attribuisce alla penna del poeta Andrea Salvadori (*ibidem*). Altre preziose notizie vengono riferite dallo storico, il quale narra come nel 1751 le suore fecero ristrutturare la chiesa in concomitanza con il processo di beatificazione di Domenica; la cappella maggiore venne decorata ed ingrandita, ed allora il deposito di Maria Maddalena subì un primo spostamento: la sera del 6 maggio di quell'anno, al cospetto di alcuni gentiluomini fiorentini ivi accorsi, la cassa contenente la salma della principessa Medici venne riesumata ed ispezionata, e fu quindi sotterrata nuovamente ai piedi del monumento funebre, il quale era stato spostato di circa tre braccia all'interno della stessa cappella (ivi, pp. 266-267).

Nel 1808 venne decretata la soppressione del convento della Crocetta da parte del governo francese: come riferisce Domenico Moreni (1813, p. 169; Idem 1827, pp. 334-335), il 24 ottobre del 1810 le spoglie di Maria Maddalena furono trasferite alle Cappelle Medicee. Moreni non tralascia di trascrivere l'epigrafe che era apposta sul monumento funebre della principessa, e ribadisce che l'iscrizione era collocata nel coro della chiesa della Crocetta (ivi, p. 335).

Presumibilmente in concomitanza con la riesumazione del corpo di Maria Maddalena avvenne la traslazione del monumento funebre nel convento domenicano di San Marco, il luogo in cui erano stati depositati anche i dipinti provenienti dalla chiesa e dal convento della Crocetta (Rossi 2008, I, p. 122, nota 25). La presenza del sepolcro nel Chiostro di Sant'Antonino viene rilevata soltanto da Gaetano Pieraccini (1924-1925, II, 1925, p. 368); l'opera è rimasta inedita fino al 2008, quando è stata resa nota da Massimiliano Rossi (2008, I, pp. 117-130, figg. 2-6) in un saggio in cui lo studioso ha contestualizzato le vicende legate alla sepoltura di Maria Maddalena con alcuni aspetti, interpretabili in chiave di autocelebrazione dinastica, relativi alla committenza della granduchessamadre Cristina di Lorena. Rossi ha avanzato una proposta attributiva in favore di Matteo Nigetti, sulla base di alcune similitudini tipologiche riscontrabili tra il sepolcro di Maria Maddalena ed i coevi monumenti funerari degli ecclesiastici di casa Bonsi, che sono collocati nelle testate del transetto della chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano (ivi, pp. 123-125; per i sepolcri Bonsi rimando alle schede XLII-XLIII).

La singolare vicenda di Maria Maddalena de' Medici è legata al convento della Crocetta, la dimora delle seguaci di Domenica dal Paradiso, dove ella volle ritirarsi il 24 maggio del 1621: tale data viene ricordata dal sopra citato Richa in un conciso medaglione biografico dedicato alla principessa, la quale era nata "malcomposta nelle membra" il 28 giugno del 1600 (1754-1762, II, 1755, p. 267). Lo storico riferisce altresì come ella avesse continuato a risiedere, anche dopo l'ingresso in convento, in un palazzo di proprietà della famiglia granducale che sorgeva in prossimità della Crocetta, e come fosse stato costruito un corridoio di raccordo tra il palazzo mediceo e la vicina basilica della Santissima Annunziata per permettere a Maria Maddalena di recarsi a suo piacimento a contemplare, mediante una grata, la venerata immagine della Vergine Annunciata dipinta ad affresco nella controfacciata della basilica servita (ivi, pp. 267-268). Lungo il corridoio era stato allestito un percorso devozionale, in cui le immagini dipinte della *Via Crucis* accompagnavano visivamente il cammino della principessa e della sua corte (*ibidem*). Come era noto al Richa, il poeta di corte Andrea Salvadori pubblicò nel 1623 una raccolta di cinquantasette sonetti dal titolo *Fiori del Calvario*, dedicati in massima parte al commento degli episodi della Passione di Cristo: nella prefazione, Salvadori descrive la "galleria" che dal palazzo mediceo della Crocetta conduceva all'Annunziata ed allude alle immagini pietose che ne adornavano le pareti. Secondo il letterato, il ciclo fu commissionato da Cristina di Lorena appositamente per la figlia Maria Maddalena, mentre su iniziativa del granduca Cosimo II vennero edificati il palazzo e l'annesso corridoio, al fine di conferire alla sorella una dimora degna del suo rango.

Dallo stralcio di una lettera del cardinale Carlo de' Medici, che è stata rinvenuta da Massimiliano Rossi nel fondo della Miscellanea Medicea all'Archivio di Stato di Firenze (2008, I, p. 121, nota 19), apprendiamo che la sorella Maria Maddalena si ammalò e morì repentinamente di vaiolo nel dicembre 1633, e che Cristina di Lorena si oppose all'imbalsamazione del cadavere della figlia; secondo quanto la stessa Maria Maddalena aveva disposto, il suo cadavere fu inumato con pochissime esequie nella chiesa della Crocetta "dirimpetto alla madre suor Domenica, della quale era tanto devota" (*ibidem*).

Il sepolcro di Maria Maddalena è costituito da un sarcofago di breccia verde che si eleva sopra uno zoccolo di pietra serena; la cassa, di forma trapezoidale, presenta una base in marmo bianco decorata sul fronte da un motivo mistilineo realizzato a commesso in breccia rossa e nera. Il sarcofago è privo di coperchio ed è sormontato da una grata rettangolare inserita entro una cornice di alabastro. La grata e la cartella marmorea soprastante sono collocate entro una doppia intelaiatura architettonica, costituita da due festoni di marmo bianco posti ai lati della grata e da due lesene lisce di breccia rosata collocate alle estremità laterali. Lo stemma mediceo con la corona granducale funge da coronamento al monumento. Al centro della cartella è inciso il seguente epitaffio:

PRINCEPS HIC ILLA IACET
MARIA MAGDALENA FERDINANDI. I. ET CHRISTIANÆ
LOTHARINGIÆ MAGNOR ETRVRIÆ DVCVM FILIA VIRGO
AD OMNĒ PIETATEM FACTA, QVÆ IN HAC SACRA DOMO
VT COELV̄ SIBI RECLVDERET, LIBENTER CLAVSA TREDECIM
ANNOR SPATIO MONIALIBVS ABSOLVTÆ VIRTVTIS
EXEMPLAR RELIGIOSISSIME VIXIT QVIA PROBE NOVERAT
MORTALIS VITÆ DELICIARVMQVE CONTEMPTVM ESSE
PRETIVM IM̄ORTALITATIS AD QVAM EVOLAVIT. AN. SA.
MDCXXXIII.V.KAL. IAN. ÆT. XXXIII. MEN. VI.

Come ho precedentemente rammentato, al tempo del Richa il sepolcro era ancora addossato al muro del presbiterio, *in cornu Epistulae* (1754-1762, II, 1755, p. 266): la grata al centro doveva essere funzionale alla famiglia conventuale, e consentire alle suore che vi si affacciavano dall'interno del convento la visione della chiesa. Massimiliano Rossi (2008, I, pp. 124-125) ha messo in rapporto questo peculiare elemento del sepolcro di Maria Maddalena con l'illustre

precedente verrocchiesco costituito dalla grata che sovrasta la tomba opistografa di Piero e Giovanni de' Medici nel transetto sinistro della basilica laurenziana.

L'attribuzione al Nigetti mi sembra assolutamente pertinente: come ha messo in rilievo Rossi, la struttura del monumento Medici evoca effettivamente quella dei sepolcri Bonsi, ed inoltre l'aspetto esecutivo di alcuni elementi decorativi della tomba della principessa, quali la cartella e lo stemma, richiama, a mio avviso, analoghe soluzioni nigettiane. Mi riferisco in particolare al motivo a lacunari geometrici che adorna il fronte del sarcofago di Maria Maddalena, e che risulta molto simile al motivo sullo zoccolo del sepolcro Colloredo (cat. XV).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, II, 1755, pp. 266-267; Moreni 1813, p. 169; Idem 1827, pp. 334-335; Pieraccini 1924-1925, II, 1925, p. 368; Rossi 2008, I, pp. 117-130, figg. 2-6.



Fig. XXX Ignoto lapicida su progetto di Matteo Nigetti, *Monumento funebre di Maria Maddalena de' Medici*, intero

XXXI. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Camillo Perini

1664
marmo bianco e breccia grigia, 150 x 127 cm
Firenze, ex convento di San Marco, chiostro di Sant'Antonino

La targa epigrafica che commemora il giurista Camillo Perini si trova murata sul lato occidentale del Chiostro di Sant'Antonino, nell'odierno complesso museale di San Marco (fig. XXXI). La lapide viene citata da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 133) entro un gruppo di monumenti funebri appartenenti ad alcuni illustri cittadini fiorentini, che lo storico gesuita elenca nel primo chiostro del convento domenicano di San Marco, il luogo dove tali depositi, tra i quali figurano il monumento dell'auditore Valentino Farinola (cat. XLI) e quello del giureconsulto Giuseppe Averani (cat. XLII), risultano ancora oggi collocati. La lapide del Perini, sulla quale non esiste una vasta letteratura, è stata pubblicata nel 2007 da Cristiano Giometti (p. 85, tav. 57).

La figura di Camillo Perini è essenzialmente legata all'istituzione dell'Archivio Generale Urbano romano, di cui egli divenne il primo conservatore grazie alla sua vicinanza alla famiglia Barberini. Nel 1625 papa Urbano VIII istituì l'archivio, il quale assimilava il nome del pontefice con quello della Città Eterna, con lo scopo di raccogliere e conservare tutte le copie degli atti che venivano rogati dai notai romani. Con il supporto del Perini, che aveva precedentemente rivestito l'incarico di procuratore dello stesso Urbano VIII, la nuova istituzione venne dotata di una rigorosa struttura organizzativa: una fonte coeva attribuisce a Camillo un ruolo determinante per la definizione dei criteri di ordinamento e di inventariazione dei documenti (cfr. Brogiotto 1629, p. 17).

Molto scarne sono le notizie superstiti su Camillo e sui membri della sua famiglia: egli nacque presumibilmente negli ultimi decenni del Cinquecento da Lorenzo Perini e da Margherita di Piero Gemmari. Il ramo maschile della famiglia Perini si estinse negli anni ottanta del Seicento con Lorenzo, uno dei figli di Camillo; Lorenzo fece testamento nel 1683 e nominò sue eredi universali le sorelle Virginia Eletta e Maria Isabella, le quali risiedevano nel convento fiorentino di Santa Caterina da Siena (si veda la scheda compilata da Silvia Cioni (marzo 1997), consultabile sul sito dell'Archivio di Stato di Firenze in rete: http://www.archiviodistato.firenze.it/siasfi).

La lapide sagomata, realizzata in marmo bianco statuario su un fondo di breccia scura, presenta al centro un intaglio che replica un rotolo in atto di dispiegarsi. Lo stemma familiare, collocato in posizione apicale, è sormontato dal cappello degli uditori di Rota. Come si desume dal testo epigrafico che è inciso, a caratteri capitali, al centro della targa, i committenti della lapide furono Lorenzo ed il fratello Girolamo: l'epitaffio tramanda alcune preziose notizie biografiche su loro padre, e recita quanto segue:

DEO LEGISLATORI·
CAMILLVS DE PERINIS LAVRENTII F· PATRITIVS FLOREN·HIC QVIESCIT
VITÆ LABORES PERPENDE·
ADOLESCENS TOTVS IN LEGIBVS ET IVRE DICVNDO FVIT
PISIS FLORENTIÆ MACERATÆ
LECTOR PATRONVS ROTÆ AVDITOR
PERITVS INTEGER IVSTVS
DOCVIT DEFENDIT DECREVIT·
ROMÆ PRÆCLARA MVNERA ADEPTVS VRBANO VIII P·M·CARVS
ET INTERIORIS ADMISSIONIS FAMILIARIS
AVCTOR FVIT LOCVM STATVENDI VBI PVBLICÆ TABVLÆ ASSERVARENTVR·
AVLÆ MARE FOELICITER EMENSVS PATRIAM PETIIT MATRIMONII PORTVM
INTRAVIT·
MORTALITATEM EXPLEVIT V·IDVS SEPT·S·A·MDCXXXVI ÆT· LVIII·
LAVRENTIVS AC HYERONIMVS FF· BENEFICENTIA EIVSDEM PONTIFICIS
EXORNATI
QVÆ PATER EXANTLAVERAT VT PERENNARE P·C·MDCLXIIII
HOSPES
BENEFACTA BENEFACTIS PERTEGITO NE PERPLVANT·

Bibliografia:

Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 133; Giometti 2007, p. 85, tav. 57.



Fig. XXXI Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Camillo Perini*, intero

XXXII. Ignoto scultore fiorentino di ambito fogginiano (qui attribuito)

Monumento funebre di Valentino Farinola

1687
marmi bianchi e policromi, 173 x 137 cm (edicola), 80 cm (altezza del busto, con la base)
Firenze, ex convento di San Marco, chiostro di Sant'Antonino

Il monumento funebre dell'auditore Valentino Farinola si trova murato sul lato meridionale del Chiostro di Sant'Antonino, nell'odierno complesso museale di San Marco (figg. XXXII.1-XXXII.2). La collocazione del sepolcro corrisponde a quella originaria: esso viene menzionato da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 133) entro un esiguo gruppo di monumenti funebri appartenenti ad alcuni illustri cittadini fiorentini, che vengono descritti dallo storico nel primo chiostro del convento domenicano di San Marco. L'erudito fiorentino Domenico Maria Manni (1739-1784, XXII, 1772, p. 67) dimostra di essere a conoscenza dell'ubicazione del sepolcro all'interno di San Marco, e cita il contenuto dell'iscrizione sepolcrale che riporta la data di morte del Farinola. Il monumento viene descritto dai coniugi Paatz nel chiostro di Sant'Antonino (1940-1954, III, 1952, p. 32). Nel 1990 Maddalena de Luca Savelli ne pubblica una parziale riproduzione, limitata ad una ripresa frontale del busto-ritratto che lo adorna; la studiosa rintraccia alcuni documenti relativi alla genesi del sepolcro (1989-1990, II, 1990, pp. 290-291, fig. 43): le carte, che sono conservate nell'Archivio Capitolare di San Marco e nella Biblioteca Medicea Laurenziana, attestano che il luogo deputato alla sepoltura era stato individuato dallo stesso Valentino Farinola, il quale desiderava essere seppellito nel Chiostro di Sant'Antonino, ed in corrispondenza del peduccio dove era raffigurato uno dei suoi antenati, il cardinale Niccolò Farinola. A questo fine egli aveva inoltrato ai padri domenicani il permesso di erigere il deposito, permesso che i frati concessero nel 1687 (ivi, p. 291, nota 100), nel medesimo anno in cui il Farinola si spense. Nel 2007 il deposito è stato oggetto di un riesame da parte di Francesco Freddolini (pp. 97-98, tav. 69), il quale ha avanzato una proposta attributiva in favore di Carlo Marcellini per l'autore del busto-ritratto.

Discendente da una nobile stirpe di origine corsa, Valentino Farinola rivestì importanti ruoli alla corte medicea, prima sotto Ferdinando II e poi con Cosimo III: dal 1630 al 1644 egli fu lettore di Istituzioni e Diritto civile all'Università di Pisa (ivi, p. 97); fin dal 1654 il nome del Farinola compare, con il titolo di auditore, nelle filze dello Scrittoio delle Regie Possessioni (si veda la scheda di Cinzia Bartoli, consultabile sul sito della Regione Toscana in rete: http://

www.regione.toscana.it). Nel 1677 Giovanni Cinelli (p. 268) ribadisce che il Farinola era allora impiegato come auditore di camera del granduca Cosimo III; Cinelli descrive il Farinola come un appassionato collezionista di pittura, ed offre un dettagliato elenco di dipinti che si trovavano nel palazzo di abitazione del gentiluomo: la dimora, situata nel quartiere fiorentino di Santa Maria Novella, in Via del Sole, custodiva opere del Guercino, di Luca Cambiaso e del Sodoma, e un'ampia selezione di quadri realizzati da pittori fiorentini contemporanei, quali Domenico Passignano, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, Carlo Dolci, Simone Pignoni, Giusto Suttermans, Cesare Dandini, Jacopo Ligozzi (ivi, pp. 268-270). Soltanto uno dei dipinti della collezione Farinola che compaiono nell'elenco del Cinelli è stato rintracciato: si tratta del bozzetto del Suttermans che raffigura *Il giuramento di fedeltà a Ferdinando II da parte del Senato fiorentino*, attualmente all'Ashmolean Museum di Oxford, e propedeutico per l'omonimo dipinto della Galleria Palatina. Un inventario delle opere che costituivano la collezione Farinola è conservato all'Archivio di Stato di Firenze: il documento fu stilato dal notaio fiorentino Ventura Venturucci nel 1686, quando il proprietario era ancora in vita, al fine di mantenere la collezione intatta e garantire il passaggio di proprietà dell'intero patrimonio nelle mani del fratello Alessandro Farinola (sull'inventario si veda il contributo di Freddolini 2014, pp. 55-58). Come si legge nella lunga epigrafe che è apposta sul monumento funerario, il giureconsulto Alessandro fu il committente del deposito:

D O M
VALENTINVS FARINOLA
NATVS
VNA CVM SEXTO DECIMO SÆCVLO.
ÆTATIS ANNO, SVPRA OCTOGESIMVM, SEPTIMO,
OBYT
FAMA SCILICET, LONGE SVPERATVRVS SÆCVLVM,
QVOD PROPE ÆQVAVERAT TEMPORE
A BASTIA METROPOLI CIRNI, REGIA TIRRHENI MARIS INSVLÆ ET INCLYTA
GVBERNATORVM SEDE
VBI PAVLVS PATER I.C.AVDITORATVM REGNI PROMERVIT PATRIAM HABVIT,
A GENERE, INTER CYRNÆAS FAMILIAS PRÆCLARO, NOBILITATE
A NATVRA INDOLEM, AD MAXIMA QVÆQVE VNICE FACTAM
A STVDIO SAPIENTIÆ IN PISANO LYCÆO LAVREAM, CATHEDRAM, NOMEN

A PRÆSTANTIA MENTIS, IN CONSVLENDO, IVDICANDOQVE, INNVMEROS ILLOS,
IN HETRVSCA CVRIA HONORVM GRADVS,
QVIBVS PER ANNOS SEXTAGINTA TRES, A DVOBVS MAGNIS DVCIBVS
FERDINANDO II. ET COSIMO III.
EST AMPLISSIME CVMVLATVS.
NEC IMMERITO.
AVDITOR ENIM ROTÆ SENENSIS. AVDITOR ROTÆ FLORENTINÆ.
AVDITOR CAPITANEVRVM PARTIS GVELFÆ. AVDITOR CONSVLTORVM SVPER
IVSTITIÆ, GRATIÆQ RESCRIPTIS
AVDITOR SVPREMVS CIVITATIS LIBVRNI, ALIARVMQVE ARCIVM, ET
MILITIARVM STATVS
ET MAGNÆ DVCALIS CAMERÆ PERPETVVS FERE PROAVDITOR, PERPETVO
ETIAM, VSQVEDVM VIXIT,
TVM APVD PRINCIPEM, TVM APVD SVBIECTOS PRINCIPI POPVLOS, BENE
AVDIVIT.
VT
POST OBITVM TANTVS AVDITOR BENE QVOQVE AVDIAT APVD POSTEROS,
IDCIRCO MONVMENTVM HOC
ALEXANDER I.C. FRATER MÆRENTISSIMVS FRATI MERITISSIMO
POSVIT.

Il monumento è costituito da una raffinata edicola realizzata in breccia dal tono grigio-azzurro; la struttura termina con un coronamento ad arco ribassato ed è profilata da cornici intagliate in marmo giallo. Alla base dell'edicola è inserita la lapide epigrafica di marmo bianco; il busto del Farinola occupa il registro superiore del monumento ed è affiancato da due stemmi marmorei che recano l'emblema di famiglia, un leone rampante sormontato da un'aquila. L'effigie, scolpita a tutto tondo in marmo bianco statuario, si erge al di sopra di un peduccio dotato di volute: il gentiluomo è raffigurato in posa frontale, e con indosso un abito da funzionario dotato di ampio colletto. Il volto, dallo sguardo vigile e dall'epidermide segnata, dimostra l'età di più di ottant'anni che aveva il Farinola al momento della scomparsa. Non ritengo molto pertinente la proposta attributiva che è stata avanzata una decina di anni fa da Freddolini: lo stile del busto mi sembra ascrivibile ad uno scultore prossimo all'ambito fogginiano, ma non rivela quelle caratteristiche che si ricontrano nelle sculture autografe del Marcellini, ad esempio nel busto di Galileo Galilei che è conservato al Museo di Storia della Scienza.

Il busto marmoreo che orna il monumento funerario non è l'unico ritratto che ci resta del Farinola. L'effigie dell'auditore è presente sul dritto di una medaglia in bronzo che venne eseguita da Massimiliano Soldani Benzi nel 1677: un suo esemplare appartiene alle collezioni del Museo del Bargello, e reca sul rovescio una briglia con il morso e le redini, che simboleggiano la capacità di controllo tipiche di un alto funzionario (si vedano Vannel, Toderi 1987, p. 64, n. 4, tav. 2.4, con bibliografia). La data del 1677 è incisa nel diritto della medaglia, sotto il mezzo busto del Farinola, e permette di ascrivere questa fusione alla fase iniziale dell'attività di medaglista del Soldani. Il giovane artista, che si sarebbe in seguito recato all'Accademia Fiorentina a Roma per completare la sua formazione, ci ha restituito un vibrante ritratto del Farinola, il quale è effigiato di profilo, rivolto verso destra, e con indosso un abito con colletto; con una simile veste è abbigliato anche il busto-ritratto del monumento funebre.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 133; Manni 1739-1784, XXII, 1772, p. 67; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 32; De Luca Savelli 1989-1990, II, 1990, pp. 290-291, fig. 43; Freddolini 2007, pp. 97-98, tav. 69.



Fig. XXXII.1 Scultore fiorentino di ambito fogginiano, *Monumento funebre di Valentino Farinola*, intero



Fig. XXXII.2 Scultore fiorentino di ambito fogginiano, *Monumento funebre di Valentino Farinola*, particolare

XXXIII. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Antonio Roberto degli Ubaldini da Gagliano

1714
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, ex convento di San Marco, chiostro di Sant'Antonino, ricetto

Il monumento funebre del cavaliere Antonio Roberto degli Ubaldini da Gagliano si trova murato nella parete sinistra del ricetto che immette nel Chiostro di Sant'Antonino (figg. XXXIII.1-XXXIII.2); nell'angusto corridoio, che è attualmente adibito a biglietteria del Museo di San Marco, il sepolcro viene menzionato dalle guide fiorentine, a partire da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 127), e, a seguire da Ferdinando Rondoni (1876, p. 1) e dai coniugi Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 31). Soltanto il Richa individua in uno scultore dal nome Antonio Rinieri l'esecutore della mezza figura che adorna il monumento.

Nel 1990, Maddalena de Luca Savelli ha pubblicato il deposito ed ha rintracciato alcuni documenti relativi alla sua genesi nell'Archivio Capitolare di San Marco (1989-1990, II, 1990, p. 291, fig. 46): le carte attestano che il luogo deputato alla sepoltura era stato individuato dallo stesso Ubaldini, e che i padri domenicani gli concessero il permesso di erigere il deposito nel 1714 (ivi, note 104, 106), un anno prima che il cavaliere morisse. La data del 1714 compare infatti nell'iscrizione incisa nella grande cartella marmorea collocata alla base della nicchia, mentre la data di morte dell'Ubaldini è riportata nella piccola lapide che si trova murata al di sotto del monumento.

Nel 2008 Mara Visonà (in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 99, fig. 15) ha proposto di individuare l'autore della mezza figura in uno scultore fiorentino vicino ai modi di Antonio Montauti, una proposta che a mio parere non risulta condivisibile.

Antonio Roberto degli Ubaldini discendeva da una nobile famiglia di antico lignaggio. Fin dal Trecento i suoi antenati si erano stabiliti in Mugello, dove avevano accumulato numerosi possedimenti: secondo il frate carmelitano scalzo Ildefonso di San Luigi (in *Delizie degli eruditi toscani*, X, 1778, pp. 248, 270, 302, 315) il cavaliere Antonio Roberto custodiva nella sua biblioteca una serie di pergamene trecentesche relative ai contratti che riguardavano le avite proprietà mugellane. Il cavaliere aveva sposato in prime nozze Maria Teresa del Tozzo, ed in seconde nozze la gentildonna pistoiese Anna Maria Brunazzi (ivi, p. 400). L'elenco delle innumerevoli cariche che l'Ubaldini ricoprì, prima come uomo d'armi al servizio di Luigi XIV di

Francia, e poi come prefetto di Luni per il granduca Cosimo III de' Medici, è riportato nell'epigrafe che è incisa al centro della cartella marmorea, alla base della nicchia in cui è collocata la mezza figura del defunto:

D · O · M
ANTONIVS ROBERTVS ALOYSII F· PANDVLPHI N·
EX ANTIQVISSIMA VBALDINORVM A GALLIANO FAMILIA
NOBILIS PATRITIVS FLORENTINVS EQVES D· STEPHANI
A PRIMA ADOLESCENTIA GALLICA ARMA SEQVVTVS
PER VARIOS MILITIÆ GRADVS
A REGE CHRISTIANISSIMO
LVDOVICO XIV
AD TRIBVNATVM EVECTVS
MOX
A·R·C·COSMI III·M·D·E
PRINCIPIS BENEFICENTISSIMI
MVNIFICENTIA IN PATRIAM ACCITVS
ET LVNENSI PROVINCIÆ PRÆFECTVS
TANDEM INTER SVMMOS COPIARVM
TOTIVS ETRVRIÆ LEGATOS ADSCRIPTVS
MORTIS MEMOR
SIBI VIVENS PONI CVRAVIT
A·D· MDCCXIV.

Al di sotto della cartella, in una piccola targa epigrafica in parte dilavata, si legge la data di morte di Antonio Roberto:

OBIIT XII KALENDAS IAN…
MDCCXV. SENATOR ET EQVES VBALDINVS
FRATER MOESTISSIMO POSVIT.

Il monumento è costituito da una nicchia ovale al cui interno è collocato il ritratto a mezza figura del defunto e da una cartella epigrafica marmorea; la composizione, apparentemente semplice, viene quasi sopraffatta dalla sovrabbondanza degli apparati decorativi che fuoriescono

dall'elegante cornice in marmi policromi che cinge la nicchia: elementi quali bandiere, asce, lance, elmi, sono desunti dal campionario militare e rievocano un ambito di filiazione nordico, dove analoghe soluzioni sono tradizionalmente diffuse nei contesti monumentali tedeschi e francesi. Il rapporto con la statuaria d'Oltralpe fu probabilmente veicolato dai gusti del committente, il quale doveva aver serbato il ricordo dei luoghi in cui aveva prestato servizio per conto del Re Sole. L'Ubaldini si fece raffigurare nelle vesti del guerriero, con indosso l'armatura e con in mano il bastone del comando: la mezza figura è atteggiata secondo un calibrato contrapposto, ed emerge dalla nicchia con il volto ed il torso rivolti nella direzione del varco di ingresso. Il mimetico trattamento delle superfici, dai riccioli della voluminosa parrucca fino all'armatura interamente decorata a rilievo, si configura come un tratto comune degli scultori fiorentini operanti all'inizio del Settecento, e pertanto non ritengo ci siano indizi sufficienti per ascrivere la paternità dell'opera al nome di un artista.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 127; Rondoni 1876, p. 1; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 31; De Luca Savelli 1989-1990, II, 1990, p. 291, fig. 46; M. Visonà, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 99, fig. 15.



Fig. XXXIII.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Antonio Roberto Ubaldini*



Fig. XXXIII.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Antonio Roberto Ubaldini*, particolare

XXXIV. Girolamo Ticciati

Monumento funebre di Giuseppe Averani

1738
marmi bianchi e policromi, 220 x 165 cm (dimensione complessiva)
Firenze, ex convento di San Marco, chiostro di Sant'Antonino

Il monumento funebre del giurista Giuseppe Averani si trova murato nel lato occidentale del Chiostro di Sant'Antonino (figg. XXXIV.1-XXXIV.2). La collocazione del sepolcro corrisponde a quella originaria: esso viene menzionato da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 133) entro un esiguo gruppo di monumenti funebri appartenenti ad alcuni illustri cittadini fiorentini, che vengono descritti dallo storico nel primo chiostro del convento domenicano di San Marco. Richa riserva al deposito dell'Averani una particolare attenzione, ne trascrive l'epigrafe e segnala che essa fu composta dal marchese Antonio Niccolini di Camugliano (*ibidem*). I Paatz (1940-1954, III, 1952, pp. 32-33) citano il deposito, ma senza fornire alcuna notizia saliente.

Il sepolcro è stato pubblicato nel 1990 da Maddalena de Luca Savelli (1989-1990, II, 1990, p. 291, fig. 48) con un generico riferimento alla scuola fiorentina della prima metà del Settecento. Nel 1995 Alessandra Giannotti (p. 109, fig. 7a) ha assegnato il rilievo ovale con il ritratto di profilo del defunto allo scultore Girolamo Ticciati sulla base delle similitudini compositive e stilistiche riscontrabili tra l'effigie dell'Averani ed una serie di ritratti in ovato che lo scultore realizzò tra il 1740 ed il 1744, quali il ritratto di Fabio Feroni apposto nell'atrio dell'ospedale fiorentino di San Giovanni di Dio e le effigi di Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico e Leone X che si trovano a Palazzo Rinuccini (ivi, pp. 109-110). L'attribuzione al Ticciati viene accolta da Francesco Freddolini (2007, p. 101), l'ultimo studioso ad essersi occupato del monumento funerario: Freddolini ha rintracciato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze un manoscritto contenente la redazione autografa di un epitaffio che Anton Francesco Gori compose in memoria dell'Averani (ivi, p. 108, nota 80), ma il testo differisce notevolmente dall'iscrizione che correda il deposito. La composizione del Gori rimase evidentemente sulla carta, mentre l'epitaffio che è inciso nella lapide alla base del monumento riporta il nome del committente del deposito, il marchese Antonio Niccolini di Camugliano, che era stato uno degli allievi dell'Averani:

IOSEPHO AVERANIO
CIVI FLORENTINO BENEDICTI ET NICOLAI FRATRI

IN PISANA ACADEMIA LIII ANNOS LEGVM INTERPRETI
IURIS CONSULTORVM SUI TEMPORIS MAXIMO
PHILOSOPHIA GEOMETRIA ASTRONOMIA
GRAECIS LATINIS LITTERIS POESI ELOQUENTIA
ROMANAE HISTORIAE COGNITIONE CLARISSIMO
RELIGIONE MORIBUS SPECTATISSIMO
PRAECEPTORI OPTIMO
QUI VIXIT ANN. LXXV MENS.V D.IV
OBIIT IX KAL. SEPT. ANNO A CHRISTO NATO
MDCCXXXVIII
ANTONIUS NICOLINIUS
EX MARCHIONIBUS PONTIS SACCI
ET CASTRI CAMULIANI
H. M.D.S.P.F. C.

La struttura del monumento è costituita da un'edicola realizzata in marmo bianco ed arricchita da specchiature ed elementi ornamentali in pietre colorate; l'edicola si suddivide in due registri, che sono tra di loro raccordati da una cornice marcapiano aggettante. La parte inferiore è interamente destinata ad accogliere l'iscrizione: la sagoma svasata della lapide epigrafica di marmo bianco rievoca la forma stilizzata della cassa di un sarcofago. Le volute laterali, realizzate in marmo giallo e nero, conferiscono una sobria eleganza alla composizione. Il registro superiore si presenta più articolato: l'effigie dell'Averani, inscritta entro un medaglione ovale, è incastonata nella parte centrale, ed è sormontata da un coronamento dotato di volute introflesse. Il motivo decorativo dei drappi lapidei, che sono disposti ai lati dell'edicola e ricadono annodati dietro il piccolo peduccio apicale, si configura come un elemento costante del repertorio ornamentale del Ticciati: esso è infatti presente anche nel coevo cenotafio dell'architetto Alessandro Galilei di Santa Croce (cat. n. XXVIII). Nonostante non siano stati rintracciati documenti che confermino la paternità ticciatiana del deposito Averani, le caratteristiche stilistiche dell'edicola e del busto-ritratto sono compatibili con le opere che lo scultore realizzò allo scadere degli anni trenta del Settecento. L'effigie, scolpita a rilievo in marmo bianco statuario, raffigura l'Averani di profilo secondo un procedimento incisivo e sintetico che rivela, come ha messo in evidenza la Giannotti (1995, p. 109), l'attitudine di un artista che era avvezzo a confrontarsi con la produzione glittica, medaglistica ed incisoria. Ticciati aveva esordito proprio come medaglista tra il 1701 ed il 1704, quando aveva realizzato sei medaglie dedicate ad

altrettanti personaggi di spicco della società fiorentina dell'epoca (Vannel, Toderi 1987, pp. 110-111). Al Museo del Bargello è custodito un esemplare della medaglia in bronzo con l'effigie dell'Averani, che venne commissionata nel 1721 dagli allievi del giurista a Massimiliano Soldani Benzi: la medaglia reca sul rovescio un tempio con il simulacro della dea Temi, che allude alle qualità di esperto di diritto e alla profonda cultura umanistica del destinatario (ivi, p. 103, n. 67, tav. 21).

Giuseppe Averani nacque a Firenze nel 1662 e cominciò gli studi sotto la guida dei fratelli maggiori, Benedetto e Niccolò, i quali erano entrambi celebri letterati; nel 1684 conseguì la laurea in giurisprudenza a Pisa e ricevette il titolo proprio dal fratello Benedetto e da Anton Maria Salvini, dal quale era stato avviato allo studio del greco. L'anno seguente il granduca Cosimo III nominò l'Averani professore di Istituzioni di Diritto civile all'Università di Pisa, ruolo che egli ricoprì fino alla morte; nel 1688 Cosimo gli affidò l'incarico di precettore per gli studi giuridici del figlio Gian Gastone.

La fama dell'Averani attirò a Pisa numerosi studenti, eruditi italiani ed alcuni illustri viaggiatori stranieri: il suo metodo di insegnamento, ispirato alla scuola galileiana e aperto alle idee moderne, contribuì alla formazione della nuova classe dirigente toscana. Uditore della Rota fiorentina, fu frequentemente consultato dal sovrano e dai suoi ministri per questioni giuridiche ed amministrative. Oltre all'attività di giurista egli coltivò interessi disparati: studiò Apollonio e la geografia antica, si occupò di teologia, astronomia e geometria, ma soprattutto eccelse nella fisica sperimentale, riallacciandosi alla tradizione galileiana e dell'Accademia del Cimento. L'Averani fu inoltre iscritto a numerose accademie, quali la Crusca, di cui fu censore, la Reale Accademia delle Scienze di Londra, e l'Accademia dell'Arcadia, di cui fece parte con il nome di Camalo Fialeo. Tra i suoi scritti più celebri vanno annoverati le *Interpretationes iuris* e il *De libertate civitatis Florentiae*, che venne patrocinata da Cosimo III nel 1623. Alla sua morte, avvenuta a Firenze nel settembre del 1738, Giuseppe lasciò i beni ai poveri e destinò la sua biblioteca all'Università di Pisa (Carranza 1962).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 133; Paatz 1940-1954, III, 1952, pp. 32-33; De Luca Savelli 1989-1990, II, 1990, p. 291, fig. 48; Giannotti 1995, p. 109, fig. 7a; Freddolini 2007, p. 101, tav. 77.



Fig. XXXIV.1 Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Giuseppe Averani*, intero



Fig. XXXIV.2 Girolamo Ticciati, *Ritratto di Giuseppe Averani*

XXXV. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Antonio Peroni

1711
marmo bianco e breccia nera, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Marco, controfacciata

La targa epigrafica che commemora il canonico Antonio Peroni si trova murata nella controfacciata della chiesa domenicana di San Marco, alla destra del portale d'ingresso (fig. XXXV). Il sepolcro viene completamente ignorato dalla letteratura periegetica antica e moderna, e nemmeno gli studi contemporanei ne hanno rilevato la presenza.

È composto da una lapide marmorea collocata all'interno di una cornice dai profili sagomati. L'incorniciatura, realizzata in marmo bianco con l'aggiunta di inserti di breccia nera a commesso, è costituita dall'assemblaggio di cinque differenti pezzi e presenta nella parte superiore il motivo delle volute contrapposte: esse risultano di forma appiattita e sono sormontate, nello spazio centrale, dallo stemma, il quale è intagliato al centro di una lastra ovale di marmo. Una lunga epigrafe, incisa a caratteri capitali, ricopre l'intera superficie della lapide.

Il testo narra le vicende biografiche del defunto:

D. O. M.
IN MEMORIA AETERNA ERIT IVSTVS AB AVDITIONE MALA NON TIMEBIT
ANTONIVS PERONIVS FLORENT. E STIRPE ODDONIS FRANGIPANIS AB ALTOMENA
CUIVS OB CLARA GESTA IN EXPVGNATIONE GRESSAE A. MCCLIX. A R.P.E PRIVIL. AVCTA.
CANONICUS INSIGNIS COLLEGIJ SONEGIENSIS SANCTI VINCENTIJ IN HANNONIA.
VIR DIVINARVM ATQ. HVMANARVM RERVM NOTITIA.SOLIDO LIBERALIQ. INGENIO.
EXACTISSIMA ET SEVERIORE DISCIPLINA EXEMPLO MONSTRATA CONSPICUVS.
OFFICIOSISS. ET OMNIVM AMANTISS. PRAETER QVAM SVI.AVRI SPRETOR ET AVRAE.

GRAVIORIB. MVSIS.MVSICA.LINGVARVM STVDIO. HVMANIORIB. LITERIS ORNATISS.
TANARAE. FALCONERIJ. VARESIJ. VICECOMITIS DAVIAE.APOSTOLICORVM NVNTIORVM
HENRICI OTHONIS EX DOMINIS DE CARRECTO. MARCHIONIS GRANAE.LEGATI PRO AVGVSTISS. IMPER. LEOPOLDO I. AD REGEM CATHOL. ET BELGIJ GVBERN. ASECRETIS.
ROMAE. COLONIAE. PARISIJS. MADRITI. BRVXELLIS. VBIQVE PROBATISSIMVS. REVERSVS IN PATRIAM ACCEPTVS R.C. COSMI III CVI AB EPISTOLIS LINGVAR. EXTERAR.
DEMVM MISERCORDIA ET CHARITATE FERVENS ERGA PAVPERES VIDVAS PVPILLOS
PROPTER IVSTITIAM PERSECVTIONEM PASSVS ET LETHALITER PERCVSSVS PRETIOSA MORTE IN COSPECTV DOMINI PRO PERSECVTORIB.ORANS REQVIEVT IN PACE.
OB. III KAL.MARTIJ A.R.S. MDCCXI. AET.S.LXXI
AMIC. MOEREN. B.M.H.M.C.V.D.S.P.P.C.

Il nome di Antonio Peroni ricorre nella corrispondenza tra il segretario Apollonio Bassetti e Pietro Guerrini, un tecnico fiorentino che tra il 1682 e il 1686 fu inviato da Cosimo III in viaggio attraverso l'Europa continentale con lo scopo di compiere delle osservazioni sulle fabbriche civili e militari che erano in uso al di fuori del Granducato di Toscana (Martelli 2005, I, pp. XI-XXXIII). Il Peroni apparteneva ad una famiglia originaria di San Gimignano e fin dagli anni ottanta del Seicento si trovava a Bruxelles, dove venne impiegato come segretario al servizio del governatore delle Fiandre spagnole, Enrico Ottone del Carretto, marchese di Grana (ivi, II, pp. 491-492).

Bibliografia:
inedito.

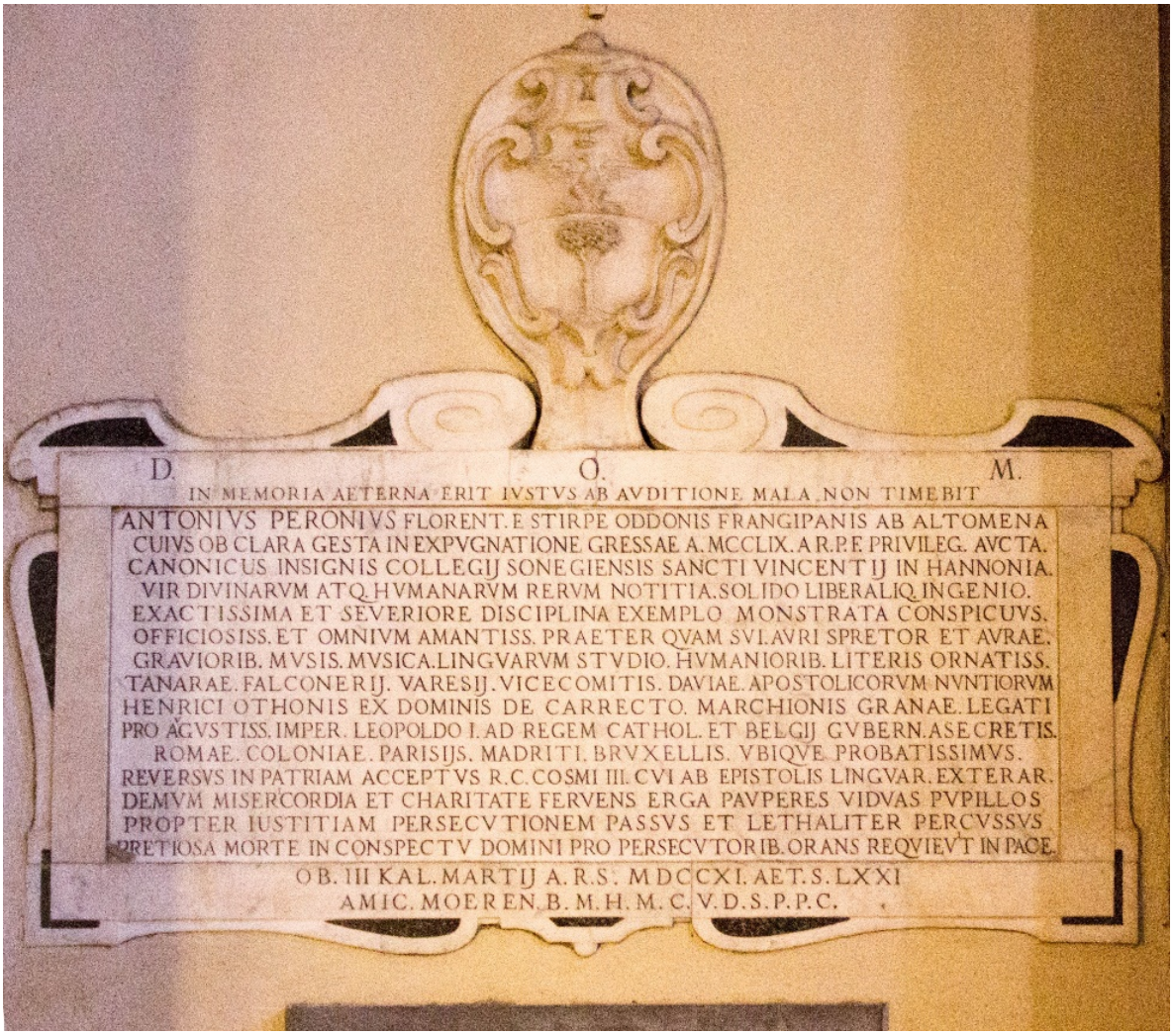


Fig. XXXV Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento di Antonio Peroni*, intero

XXXVI. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Alamanno Salviati

1733
pietra serena e terracotta, 200 x 180 cm c.
Firenze, chiesa di San Marco, Cappella Salviati, cripta

Il monumento funebre del cardinale Alamanno Salviati si trova addossato alla parete di fondo della cripta della Cappella Salviati (fig. XXXVI). L'ambiente ipogeo sorge in corrispondenza del vano occupato dal sacello superiore e fu edificato nel 1580 (si vedano De Luca 1996, p. 129; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, p. 126): la cripta, alla quale si accede da una porta laterale della cappella, scendendo tramite una scala elicoidale, è caratterizzata da una volta a botte ribassata, ed è composta da un ricetto e da una piccola stanza retrostante, all'interno della quale sono allestite le sepolture dei Salviati. Una parete dotata di un duplice ingresso funge da diaframma tra i due vani; addossato al centro della parete si trova un altare marmoreo che viene sorretto da due coppie di balaustri ed è ornato da due scene ad affresco, opera del pittore Giovanni Battista Naldini (De Luca 1996, p. 129, fig. 15), le quali alludono al tema della salvezza eterna: al di sopra della mensa, entro un'incorniciatura marmorea, è raffigurata la *Resurrezione di Lazzaro*, mentre nello spazio al di sotto della mensa trova posto la *Visione di Ezechiele*.

Nonostante gli eruditi secenteschi e settecenteschi abbiano posto l'accento sulla destinazione sepolcrale della cripta (Rosselli 1657, p. 1411; Del Migliore 1684, p. 217; Gori 1728, p. XXXXV; Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 154), la letteratura periegetica ha pressoché ignorato il deposito del cardinale Salviati. Nemmeno gli studiosi contemporanei si sono occupati del sepolcro; a mia conoscenza, esso viene segnalato soltanto nella scheda di catalogazione ministeriale redatta nel 2010 da Gioia Romagnoli (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00742310).

Alamanno discendeva dalla famiglia di facoltosi banchieri fiorentini alla quale si deve la costruzione della cappella in cui sono custodite le spoglie di Sant'Antonino Pierozzi: l'edificazione del sacello, situato in prossimità del presbiterio, in fondo a sinistra della navata della chiesa domenicana di San Marco, costituisce una delle maggiori imprese architettoniche e decorative della Firenze tardo-cinquecentesca, e vi lavorarono alcuni degli artisti più in voga del

momento, come gli scultori Giovanni Bologna e Pietro Francavilla, ed i pittori Bernardino Poccetti, Alessandro Allori, Domenico Passignano, Giovanni Battista Naldini e Francesco Morandini detto il Poppi (sulla genesi e sulla struttura della cappella si vedano Bazusi, Roselli 1989-1990, I, 1989, pp. 391-408; Martellacci 1995, pp. 89-93; De Luca 1996, pp. 115-135; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 42, 70-73, 126-127). Nel 1579 i fratelli Antonio ed Averardo di Filippo Salviati ottennero dai frati domenicani di San Marco parte del fianco sinistro della navata della chiesa, dove sorgevano due cappelle preesistenti di proprietà dei frati e della famiglia Martini (De Luca 1996, p. 115; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, p. 126). Attraverso la costruzione del sacello i committenti vollero sancire l'antico vincolo che li legava alla figura dell'arcivescovo fiorentino, in quanto il loro antenato Bernardo Salviati era stato uno dei sodali di Sant'Antonino nella compagnia laicale dei Buonuomini di San Martino, ma vollero anche rinverdire il legame familiare con il convento domenicano di San Marco, all'interno del quale erano vissuti gli avi Roberto e Francesco Salviati (Gori 1728, pp. IV-VI). I lavori si protrassero per circa nove anni sotto la direzione del Giambologna: il 9 maggio 1589 lo scoprimento del sacello coincise con la solenne celebrazione della traslazione del "corpo incorrotto" di Sant'Antonino, il quale, dopo essere stato riesumato dalla primitiva sepoltura terragna, situata nei pressi del coro all'interno della stessa chiesa di San Marco, fu portato in processione per le vie della città, prima di essere nuovamente deposto ai piedi dell'altare della Cappella Salviati (Buoninsegni 1589). L'altare, isolato al centro del vano, era stato progettato per assolvere la funzione di un vero e proprio reliquiario: rifacendosi alle prescrizioni di Carlo Borromeo relative all'esposizione dei corpi ancora integri dei santi, Giambologna aveva predisposto che le spoglie di Sant'Antonino venissero collocate all'interno di un sarcofago di pietra di paragone, ornato sul coperchio dalla figura bronzea giacente del santo fusa da Domenico Portigiani, e che il sarcofago, collocato al di sotto della mensa, fosse schermato alla vista dei fedeli tramite una grata di bronzo (cfr. De Luca 1996, p. 118). Come ricorda Anton Francesco Gori (1728, pp. LXX-LXXI), tale allestimento venne modificato nel 1711 per volere del fratello maggiore di Alamanno, il marchese Antonino Salviati: quest'ultimo, al fine di evitare che il corpo subisse danneggiamenti ogni qual volta il sarcofago veniva movimentato ed aperto durante le esposizioni, fece collocare la salma nella cassa di cristallo che ancora oggi si vede sotto l'altare.

Alamanno nacque a Firenze il 21 marzo del 1669, figlio secondogenito del marchese Gian Vincenzo Salviati e di Laura Corsi. Il padre aveva ricoperto ruoli importanti alla corte medicea, era stato inviato in missioni diplomatiche in Francia e in Inghilterra durante il regno di Ferdinando II, ed era stato elevato, alla morte di quest'ultimo, al rango di maggiordomo di

Cosimo III. Anche i fratelli del futuro cardinale, Antonino ed Averardo, furono introdotti a corte con incarichi di responsabilità: Antonino venne nominato capitano della guardia di Cosimo III, mentre Averardo fu inviato nel 1694 a Parigi in qualità di ambasciatore. Alamanno venne avviato alla carriera ecclesiastica, studiò al seminario di Siena ed in seguito all'Università di Pisa, dove conseguì la laurea *in utroque iure* nel 1696. Durante la permanenza a Pisa conobbe numerosi intellettuali ed eruditi, tra i quali il giurista Giuseppe Averani, Anton Maria Salvini, Francesco Redi e Lorenzo Magalotti; dopo il rientro a Firenze entrò a far parte dell'Accademia della Crusca con lo pseudonimo di Informe. All'interno dell'istituzione, egli svolse le mansioni di segretario, anche se le continue assenze da Firenze non gli permisero di adempiere le funzioni. Nel 1698 trascorse un lungo soggiorno a Parigi, dove frequentò i circoli intellettuali locali ed entrò in contatto con i membri dell'Accademia Francese. A partire dal 1705 si trasferì a Roma; nel 1708, dopo aver ottenuto la dignità di protonotario apostolico, fu inviato da Clemente XI prima a Parigi, dove rimase fino al 1711, ed in seguito ad Avignone. La permanenza ad Avignone si protrasse fino al 1717: in questa città il Salviati esercitò le funzioni amministrative di vicelegato per conto della Santa Sede ed ebbe modo di stringere un forte legame con Giacomo Edoardo Stuart, il pretendente al trono d'Inghilterra. Nell'autunno del 1717 lo Stuart ottenne da Clemente XI l'autorizzazione a stabilire la propria corte prima a Pesaro e poi a Urbino; Alamanno venne nominato presidente della legazione di Urbino, con poteri di legato *a latere*, e mantenne tale carica fino al 1728. Nonostante fin dal 1718 lo Stuart avesse pregato Clemente XI di concedere al suo amico il titolo cardinalizio, il Salviati ottenne la porpora soltanto nel 1730 grazie a Benedetto XIII. Alcuni mesi dopo, il nuovo papa Clemente XII nominò Alamanno prefetto della Segnatura di Giustizia. Egli morì a Roma il 16 febbraio 1733: secondo le sue ultime volontà, i funerali si svolsero nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, suo titolo cardinalizio, ma le spoglie furono trasferite a Firenze per essere sepolte nella cappella di famiglia in San Marco (Hurtubise 2017).

L'austero sepolcro è interamente realizzato in pietra serena, ed è costituito da un sarcofago che si eleva sopra un alto zoccolo; la cassa, di forma trapezoidale, presenta un motivo modanato alla base; al centro, nello spessore della cassa, è stata ricavata una targa di formato rettangolare, in cui è inciso il seguente epitaffio:

ALAMANNUS TITULI S·MARIÆ IN ARACOELI
S·R·E·PRESB·CARDINAL· SALVIATI FLORENT·
APUD GALIAR·REGEM EXTRA ORDINEM NUNCIUS
AVENIONIS PROLEGATUS URBINI PRÆSES

ET MOX AMPLISSIMA DIGNITATE LEGATVS
AC SIGNATURÆ JUSTITIÆ PRÆFECTUS
OBIIT VI·KAL·MART·ANN·DOM·MDCCXXXIII
ANN·ÆT·SUÆ LXIII MENSE XI DIE II.

L'epigrafe, redatta in caratteri capitali, elenca i numerosi, prestigiosi incarichi che furono ricoperti da Alamanno nel corso della sua intensa esistenza. Il testo è inciso direttamente nella pietra serena; una velatura di vernice bianca è stata stesa sulla superficie della campitura, presumibilmente per simulare il colore candido del marmo. Il coperchio del sarcofago presenta ai lati il motivo delle doppie volute contrapposte, mentre nella campitura sagomata centrale è inserito lo stemma familiare sormontato dal cappello cardinalizio. Lo stemma non è realizzato in marmi pregiati, ma in terracotta. L'intera superficie del sarcofago presenta delle maldestre ridipinture, che sembrerebbero risalire a tempi recenti.

Bibliografia:

G. Romagnoli, 2010, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00742310.



Fig. XXXVI Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Alamanno Salviati*, intero

XXXVII. Agostino Ubaldini, Antonio Novelli

Monumento funebre di Arcangela Paladini

1622-23
marmo bianco statuario, bardiglio, serpentino, breccia rossa, 204 x 96 cm (sarcofago), 132 cm (altezza dei bassorilievi), 70 cm c. (altezza del busto)
Firenze, chiesa di Santa Felicita, portico

Il monumento funebre della cantante e pittrice Arcangela Paladini si trova murato a ridosso della testata sinistra del portico antistante alla chiesa di Santa Felicita (figg. XXXVII.1-XXXVII.4). Il sepolcro era originariamente collocato all'interno dell'edificio e fu rimosso in seguito alla riedificazione della chiesa attuata tra il 1736 ed il 1739 ad opera dell'architetto fiorentino Ferdinando Ruggieri (cfr. Fiorelli Malesci 1986, p. 271). Esso viene precocemente menzionato nel volume intitolato *Della pietà di Pistoia*: il testo, che contiene una descrizione dei luoghi sacri ed un elenco dei cittadini pistoiesi illustri, fu redatto presumibilmente entro il 1646 dal frate Giuseppe Dondori, già ministro provinciale dei cappuccini di Toscana, e fu pubblicato postumo nel 1666, a cura del nipote e decano della Cattedrale di Pistoia Francesco Dondori; tra i tanti personaggi celebri che nacquero a Pistoia, il Dondori ricorda Arcangela, figlia del pittore Filippo Paladini, la quale, grazie alla fama di cui aveva goduto alla corte medicea, ricevette l'onore di essere sepolta in Santa Felicita, "in un ricco deposito di marmo ornato di statue, con la figura di lei di bassorilievo, distesa sopra l'arca che nasconde l'ossa" (1666, p. 350). L'autore fornisce una trascrizione puntuale dell'epitaffio (*ibidem*), che corrisponde all'iscrizione ancora oggi leggibile nella lapide sopra il sarcofago.

Le notizie sulla genesi del sepolcro vengono tramandate da Filippo Baldinucci nella *Vita* dello scultore Agostino Ubaldini, chiamato altresì col cognome Bugiardini, dove si narra che il monumento venne fatto erigere all'interno di Santa Felicita dalla granduchessa Maria Maddalena d'Austria per commemorare colei che era stata la sua cantante e musicista prediletta, Arcangela, scomparsa ad appena ventitré anni nel 1622 (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 328). Maria Maddalena commissionò il monumento all'Ubaldini, ma egli lasciò l'opera incompiuta in quanto, a sua volta, morì prematuramente nel 1623: Agostino riuscì a scolpire il busto della defunta e ad abbozzare le due figure allegoriche a bassorilievo che adornano i lati del deposito e che raffigurano la *Pittura* e la *Musica* (*ibidem*); dopo la sua scomparsa, il giovane socio Antonio Novelli portò a termine il monumento (V, 1845, p. 65). Baldinucci dimostra una particolare

attenzione, come già aveva fatto Dondori, alla trascrizione dell'epitaffio, che egli attribuisce al poeta fiorentino Andrea Salvadori (ivi, IV, 1846, p. 328).

Le notizie baldinucciane vengono fedelmente riproposte da Domenico Maria Manni nella biografia da lui redatta sull'Ubaldini (in *Raccolta d'opuscoli scientifici* 1748, pp. 331-332); il Manni testimonia che già allora, a causa del rifacimento dell'edificio sacro, il monumento funebre aveva raggiunto la sua definitiva collocazione sotto la loggia antistante alla chiesa (ivi, p. 331), nello stesso luogo in cui esso viene poi descritto da Francesco Moücke (1752-1762, III, 1756, p. 38), ed a seguire dalla letteratura periegetica ed erudita: Giuseppe Richa (1754-1762, IX, 1761, p. 338) riferisce che il sepolcro si trovava originariamente murato nella parete al di sotto dell'organo, e questa indicazione viene ripresa da Giovanni Balocchi (1828, pp. 27-29); Federigo Fantozzi (1842, p. 617), i coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, pp. 66-67), Marilena Mosco (1974, p. 28) ed infine Teresa Orfanello (1999, p. 31), si attengono alle informazioni del Baldinucci, ed assegnano all'Ubaldini il progetto complessivo del monumento e l'esecuzione del busto di Arcangela, mentre ritengono che il contributo di Novelli vada ridimensionato al completamento della parti che, alla morte di Agostino, erano rimaste allo stato di abbozzo.

Un saggio di Alois Grünwald del 1910 e la voce biografica del Thieme-Becker dedicata ad Agostino Ubaldini da Hans Vollmer (1911, p. 207), costituiscono gli unici interventi rilevanti sull'operato dello scultore pubblicati nella prima metà del Novecento. In particolare il contributo di Grünwald, grazie ad un sistematico spoglio delle fonti e ad un'attenta lettura stilistica delle opere, ha avuto il merito di restituire all'Ubaldini un gruppo statuario, la *Carità* della Grotta di Mosè di Palazzo Pitti, che a partire dalla guida secentesca di Giovanni Cinelli era stata assegnato a Domenico Pieratti: la restituzione del Grünwald è basata sulle affinità stilistiche con la *Musica* del sepolcro Paladini, che viene riprodotta a fianco della *Carità* (1910, pp. 39-40, figg. 19-20).

L'interesse da parte della critica per la civiltà figurativa fiorentina del Seicento, e, in particolare, per gli scultori che operarono nella prima metà del secolo, diviene manifesta soltanto a partire dagli anni ottanta del Novecento, quando molte personalità artistiche vengono riscoperte, soprattutto grazie agli studi incentivati in occasione dell'epocale mostra allestita a Palazzo Strozzi nel 1986, e curata da Mina Gregori e Piero Bigongiari. Tra le opere allora esposte, figurava anche un bozzetto in terracotta di Antonio Novelli, uno studio propedeutico per il monumentale *Cristo* marmoreo del ricetto della sagrestia di San Marco (cfr. C. Caneva, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Disegno/Incisione/Scultura/Arti minori*, p. 448, n. 430); nella biografia dedicata allo scultore, Caterina Caneva pone il sepolcro della Paladini tra le opere giovanili del Novelli e propone di assegnare ad Antonio il solo rilievo raffigurante la *Pittura*, che denota, secondo la studiosa, un embrionale classicismo che diverrà una caratteristica costante del suo

stile maturo, mentre considera autografi dell'Ubaldini il busto di Arcangela ed il rilievo con la *Musica* (Eadem 1986b, p. 132). Nel volume monografico sulla chiesa di Santa Felicita, edito nello stesso anno, Francesca Fiorelli Malesci (1986, pp. 274-278, figg. 61, 271-273) pubblica alcune riproduzioni fotografiche del monumento e dei suoi particolari, e condivide il parere della Caneva per la distinzione tra i due artisti. Pochi anni dopo, anche Claudio Pizzorusso (1989, pp. 69-71, figg. 63-65) si esprime in merito all'apparato scultoreo del sepolcro, ed accoglie la proposta delle due colleghe, che viene accettata nel 1993 anche da Sandro Bellesi e da Silvia Blasio (in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento* 1993, I, p. 63; III, fig. 699).

Dimitrios Zikos, al quale si deve la redazione nel 2013 della voce biografica più recente su Antonio Novelli, consultabile sul sito dell'Enciclopedia Treccani in rete, ritiene che, data la conduzione ancora "acerba" del rilievo con la *Musica*, questo sia l'unica parte del monumento Paladini riconducibile alla mano del giovane Novelli.

Il monumento funebre della Paladini si trova citato in alcuni degli studi di Elisa Acanfora (2005, pp. 136, 155, fig. 78; Eadem, 2009, p. 57), che hanno contribuito a delineare le personalità artistiche che gravitarono alla corte di Maria Maddalena d'Austria e che beneficiarono di un rapporto privilegiato con la granduchessa, e di Lisa Goldenberg Stoppato, la quale ha redatto la voce biografica sulla cantante e pittrice di origine pistoiese (2014, p. 371) e le ha dedicato un recente saggio monografico (Eadem 2016, pp. 81, 83-84, fig. 1).

Come attestano i registri battesimali conservati nell'Archivio Vescovile di Pistoia, Arcangela nacque il 29 settembre 1596 dal pittore Filippo di Lorenzo e da Persia Cilli (cfr. Bruschi 2011, p. 28). La futura virtuosa trascorse l'infanzia tra la città natale e Pisa, dove il padre si era trasferito nel 1603 per attendere a vari lavori, tra i quali l'esecuzione di alcune tavole botaniche presso il Giardino dei Semplici e la decorazione della facciata del Palazzo dell'Orologio in Piazza dei Cavalieri, che gli era stata commissionata dai cavalieri di Santo Stefano (Goldenberg Stoppato 2016, p. 83, con bibliografia). La presenza della famiglia Paladini a Pisa è documentata fino al maggio 1609, circa un anno dopo la morte di Filippo, avvenuta nel 1608 (*ibidem*). Arcangela dovette verosimilmente ricevere i primi insegnamenti artistici dal padre, come è stato suggerito dal suo primo biografo Francesco Moücke (1752-1762, III, 1756, pp. 35-36), ma, a partire dal gennaio 1610, ella risulta in contatto con la corte medicea: fino al febbraio 1615 viene infatti citata in alcuni libri contabili della Guardaroba Medicea con la qualifica di allieva del pittore Jacopo Ligozzi (Goldenberg Stoppato 2014, pp. 369-370). I documenti attestano che in quegli stessi anni la fanciulla era posta sotto la tutela di Cristina di Lorena e che fu la granduchessa a provvedere al suo mantenimento nel monastero fiorentino camaldolese di Sant'Agata in Via San

Gallo (ivi, p. 370). Arcangela dovette ricevere un'educazione musicale proprio all'interno del monastero, che era dotato di un palcoscenico dove si svolgevano rappresentazioni teatrali che venivano interpretate dalle stesse monache, tra le quali figuravano allora tre nipoti di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Egli dedicò ad una delle nipoti, suor Deodata, un sermone composto nel 1611 e scrisse una sacra rappresentazione dal titolo *Il velo di Sant'Agata*, che fu recitata per la prima volta nel monastero nel 1614 (Grimaldi 1998, pp. 2-5, 31-33).

Nel 1616 Arcangela lasciò il monastero per sposare Jan Broomans, un ricamatore originario di Anversa che si era trasferito a Firenze al servizio di Maria Maddalena d'Austria; Broomans si iscrisse nel 1614 alla Compagnia di Santa Barbara (cfr. Battistini 1931, p. 44), la confraternita laicale che aveva sede alla Santissima Annunziata e che era principalmente costituita dai tessitori e tappezzieri di origine tedesca e fiamminga; egli svolse la sua attività lavorativa presso l'Arazzeria medicea (Meoni 2007, p. 131; Goldenberg Stoppato 2016, p. 84), e dalla sua unione con Arcangela nacque una figlia, che fu battezzata il 20 agosto 1618 con il nome di Maria Maddalena, in onore della stessa granduchessa che ne fu la madrina (Eadem 2014, p. 370). Nel dicembre 1618 Broomans acquistò una casa nella parrocchia di Santa Felicita, dove si trasferì insieme alla famiglia (*ibidem*). Le fonti testimoniano che dopo il matrimonio Arcangela si dedicò all'attività di cantante: Michelangelo Buonarroti il Giovane la ingaggiò per interpretare un brano della sua commedia *La Fiera*, che venne rappresentata davanti alla corte l'11 febbraio 1618 (Masera 1940, pp. 180-181). Grazie al diario di Cesare Tinghi apprendiamo che Arcangela si esibì reiteratamente per la famiglia granducale tra il marzo 1619 ed il marzo 1622 (Solerti 1905, pp. 144, 149, 152, 158, 162); lo stesso Tinghi testimonia che Cosimo II le donò una catena d'oro in segno di stima, mentre Jacopo Cicognini descrisse in termini di ammirazione le doti canore della Paladini dopo aver assistito nel 1619 ad una sua esibizione per Maria Maddalena (Goldenberg Stoppato 2016, pp. 86-87). Alla granduchessa è dedicata l'unica opera pittorica di Arcangela che è giunta fino a noi, l'*Autoritratto* su tela (Inventario 1890, n. 2019) che è attualmente conservato nei depositi della Galleria degli Uffizi: il dipinto, che raffigura la giovane donna ripresa di tre quarti, con l'espressione assorta, reca sul retro un'iscrizione, oggi celata da una rintelatura, con la data del 1621 e la dedica a Maria Maddalena d'Austria (si vedano S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 948, n. A657; G. Giusti, in *Autoritratte* 2010, p. 49, n. 5). L'autoritratto pervenne in Galleria dalla Guardaroba nel 1693; la sua traduzione a stampa, realizzata da Pietro Campana su un disegno di Giovanni Domenico Campiglia, fu pubblicata a corredo della biografia moückiana (1752-1762, III, 1756, tav. VI).

Gli inventari della Guardaroba medicea descrivono altri dipinti realizzati da Arcangela che risultano attualmente dispersi, una copia su rame eseguita nel 1615 e tratta da un prototipo del

Ligozzi raffigurante la *Strage degli Innocenti*, una Madonna su tela commissionata nel 1614 da Cristina di Lorena (Goldenberg Stoppato 2016, pp. 87-89) ed un ritratto a penna di Cosimo II che faceva parte della raccolta privata del defunto granduca e che venne consegnato nel 1623 all'aiutante di camera dell'erede al trono Ferdinando (Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, II/1, p. 257). Un inventario compilato nel 1640 cita una quarta opera perduta, un ritratto di Cosimo II in armatura, interamente ricamato in seta su tela "dall'Arcangiola Bramanzi" (Barker 2016, p. 131, nota 110); quest'ultima menzione inventariale risulta particolarmente preziosa, in quanto conferma che Arcangela si dedicò all'attività di ricamatrice, come viene tramandato da alcune fonti (Moücke 1752-1762, III, 1756, p. 36; Solerti 1905, p. 152) e dall'epitaffio tombale.

I documenti archivistici rintracciati dalla Goldenberg Stoppato negli archivi fiorentini (2014, p. 371; Eadem 2016, p. 84) confermano che Arcangela morì il 18 ottobre 1622, come viene indicato nella lapide apposta al monumento funebre, ed il giorno seguente il suo cadavere fu inumato in Santa Felicita. Alcune settimane dopo, il 12 novembre 1622, la granduchessa Maria Maddalena d'Austria concesse una dote di mille scudi alla piccola Maria Maddalena Broomans con la sola clausola che ella, qualora si fosse monacata, avrebbe dovuto mutare il nome di battesimo in quello di Arcangela, "per conservare al mondo il nome di sua madre, […] e per dimostrare al mondo la stima che sempre Sua Altezza Serenissima ha fatto dell'onorata virtù e qualità della defunta Arcangiola, alla quale Iddio habbia concesso il Paradiso" (cfr. Acanfora 2005, p. 155, nota 127); nel 1623, dopo il secondo matrimonio del padre, la bambina fu affidata alle monache di Sant'Agata, e, una volta divenuta adulta, prese i voti nel monastero di San Girolamo alla Costa (Goldenberg Stoppato 2014, p. 371; Eadem 2016, p. 89).

All'epoca dell'erezione del monumento Paladini, la famiglia Medici aveva da tempo eletto Santa Felicita a propria chiesa parrocchiale: tutto ciò aveva avuto inizio nel 1565, con la costruzione del corridoio che fu progettato da Giorgio Vasari per permettere il collegamento tra Palazzo Vecchio e la nuova residenza ducale di Palazzo Pitti, e che incluse nel percorso sopraelevato la facciata della chiesa di antichissima origine intitolata alla martire romana, sorta sul sito in cui si trovava una basilica cimiteriale paleocristiana (si veda G. Maetzke, in Fiorelli Malesci 1986, pp. 17-23); contestualmente al corridoio, fu costruito anche il loggiato, dove in seguito alla ristrutturazione settecentesca vennero ricollocati alcuni monumenti funebri e lastre pavimentali provenienti dall'interno della chiesa, tra i quali il sepolcro cinquecentesco del cardinale Luigi de' Rossi (Fiorelli Malesci 1986, pp. 271-274). Il corridoio fu ampliato durante il regno di Ferdinando I, quando furono avviati i lavori di ricostruzione della Cappella Canigiani, ubicata a sinistra presso la controfacciata, la quale doveva fungere da sostegno per il soprastante "coretto", il vano costruito al di sopra del portale di ingresso e posto in comunicazione con il

corridoio per consentire alla famiglia granducale di partecipare alle cerimonie religiose giungendo direttamente da Palazzo Pitti. Ferdinando I fu il primo dei sovrani medicei ad instaurare un rapporto da parrocchiano con la chiesa e con l'annesso monastero, e ad incentivare il ruolo assunto da Santa Felicita quale luogo privilegiato e pubblico della religiosità della famiglia granducale (ivi, pp. 85-86). Tale consuetudine venne proseguita dai suoi successori, da Cosimo II, Ferdinando II, Cosimo III, fino all'ultimo granduca Gian Gastone, i quali, al pari di tutte le granduchesse e principesse di Casa Medici, continuarono a dichiararsi "popolani" di Santa Felicita e ad elargirvi ingenti donazioni (ivi, pp. 87-88).

Arcangela Paladini ricevette l'onore di essere sepolta in Santa Felicita come altri personaggi che appartennero ad un ristretto e selezionato gruppo di cortigiani legati alla famiglia granducale, il conte Silvio Albergati, che ricoprì il ruolo di furiere di Cosimo III, o l'auditore Giacomo Conti (cat. nn. XL-XLI); i documenti archivistici confermano inoltre che Santa Felicita era la parrocchia in cui Arcangela ed il marito risiedevano fin dal 1618 (cfr. Goldenberg Stoppato 2014, p. 370).

Come ho precedentemente ricordato, il monumento funebre si trovava in origine all'interno dell'edificio e raggiunse la collocazione odierna dopo la ristrutturazione del 1736-39; non sono finora riemerse attestazioni documentarie o grafiche che confermino in quale parte della chiesa fosse precisamente ubicato: secondo il Richa, esso si trovava murato al di sotto dell'organo (1754-1762, IX, 1761, p. 338), ma tale notizia risulta ambigua e di non facile interpretazione, in quanto non sappiamo a quale dei due organi ancora oggi presenti in chiesa si riferisse lo storico gesuita. Durante i lavori di ristrutturazione l'architetto Ferdinando Ruggieri dotò di un duplice ordine le due cappelle preesistenti situate all'incrocio del braccio del transetto, la Cappella di San Jacopo Apostolo, che si trova dalla parte del Vangelo (Fiorelli Malesci 1986, pp. 175-176), e la Cappella di San Giovanni Battista decollato, posta dalla parte dell'Epistola (ivi, p. 243), affinché nei rispettivi ordini superiori potessero essere collocati gli organi.

Il deposito di Arcangela si erge sopra un alto zoccolo bipartito, costituito da una base in muratura rivestita da lastre di bardiglio, come risulta visibile da alcune fenditure agli angoli, dove la lastra di bardiglio si è spezzata e lascia intravedere il conglomerato sottostante, e da un blocco di marmo bianco, ornato sulla fronte da una specchiatura di breccia rossa, sopra il quale poggiano le zampe del sarcofago. Il sarcofago è realizzato in serpentino verde ed è sorretto da due piedi lisci di marmo bianco; l'austera cassa di forma trapezoidale contrasta con il sinuoso disegno del coperchio, caratterizzato dal motivo della doppia voluta ai lati, con al centro il piedistallo per il busto. Al centro della cassa è apposta una lapide di marmo bianco, in cui si legge l'epitaffio inciso a caratteri capitali:

D O M
ARCANGELA PALLADINIA IOĀNIS BROOMĀS ĀTVEPIĒSIS VXOR
CECINIT HETRVSCIS REGIBVS NVNC CANIT DEO
VERE PALLADINIA, Q̄ PALLADEM ACV APELLẼ COLORIBVS
CANTV ÆQVAVIT MVSAS
OBIIT AÑO SVÆ ÆTATIS XXIII·DIE XVIII OCTOBRIS MDCXXII
SPARGE ROSIS LAPIDEM, COELESTI INNOXIA CANTV
TVSCA IACET SIREN, ITALA MVSA IACET·

L'epitaffio è stato concordemente riferito, dal Baldinucci fino agli studi più recenti, ad Andrea Salvadori, poeta di corte di Maria Maddalena d'Austria ed autore di una vasta produzione letteraria dedicata alla celebrazione encomiastica della reggente austriaca e del suo governo (Acanfora 2003, pp. 63-67; Eadem 2005, pp. 136, 154-156, 187). L'attribuzione al Salvadori, nonostante non venga suffragata da attestazioni documentarie, risulta alquanto verosimile, date le relazioni intercorse tra la granduchessa e i due cortigiani da lei particolarmente stimati, quali il poeta e la virtuosa.

La struttura del monumento, con il deposito posto sopra il plinto marmoreo ed il busto della defunta posizionato al centro, tra le volute del sarcofago, sembra desunta dai sepolcri dei vescovi Usimbardi che circa un decennio prima Gherardo Silvani aveva approntato per il senatore Lorenzo Usimbardi nella cappella di Santa Trinita (cat. nn. LX-LXI); l'influenza del Silvani appare tangibile anche per la scelta di raffigurare Arcangela in abiti contemporanei, alla stessa maniera dei busti che Gherardo scolpì per i monumenti funebri di Bartolomeo e Filippo Corsini (cat. nn. LIV-LV). La presenza delle due personificazioni delle Arti che siedono sulle anse del sarcofago appare invece inedita rispetto a qualsiasi altro sepolcro fiorentino coevo, soprattutto perché le due figure non sono scolpite a tutto tondo, come i due puttini che ornano il sarcofago di Bartolomeo Corsini (cat. n. LV), ma sono realizzate a bassorilievo su singole lastre di marmo bianco ed inserite nella decorazione parietale entro un'incorniciatura marmorea; quest'ultima è scandita da due lesene lisce inserite ai lati del busto ed è provvista di un cornicione nella parte apicale. Ritengo che i rilievi con le personificazioni della Pittura e della Musica costituiscano una citazione, semplificata nella scelta di sostituire le sculture a tutto tondo con i bassorilievi, delle tre statue raffiguranti le Arti del Disegno che furono realizzate da Battista Lorenzi, Valerio Cioli e Giovanni Bandini tra il 1568 e il 1575 per il monumento funebre vasariano di Michelangelo in Santa Croce (si veda Cecchi 1993): l'inserimento delle figure allegoriche al fine

di celebrare le doti artistiche di Arcangela acquista una maggiore leggibilità alla luce di questo illustre precedente. Il legame con la tradizione figurativa fiorentina del Cinquecento costituisce una delle prerogative stilistiche di due scultori come Agostino Ubaldini e Antonio Novelli, che si erano entrambi formati nell'orbita di Giovanni Caccini e di Gherardo Silvani. Dal punto di vista strutturale e tipologico, il sepolcro Paladini sembra infatti derivare dal monumento funebre di Michelangelo, e costituire una versione aggiornata di questo modello grazie agli apporti contemporanei desunti dai cenotafi Pucci del Caccini (cat. nn. IV-VI), ai quali rimanda il disegno del sarcofago di Arcangela, e dai sepolcri Usimbardi (cat. nn. LX-LXI) e Corsini (cat. nn. LIV-LV) del Silvani, ai quali ho precedentemente fatto riferimento.

Il vuoto documentario che ancora sussiste rende molto problematica la dibattuta questione che riguarda l'autografia del corredo scultoreo che adorna il monumento funebre: secondo Baldinucci, il quale rimane ad oggi la fonte più autorevole sugli artisti che lo realizzarono, all'Ubaldini spetterebbero il progetto del sepolcro e l'esecuzione del busto di Arcangela. Quest'ultimo può essere annoverato nell'esiguo catalogo di Agostino, che include poche sculture documentate, il gruppo raffigurante *Latona con Apollo e Diana fanciulli*, che fu saldato allo scultore nel 1622 e venne trasformato in *Carità* nel 1635, quando fu allestito nella Grotta di Mosè nel cortile di Palazzo Pitti (cfr. Pizzorusso 1989, pp. 63-64; Idem 2003, pp. 212-213, 218-219, fig. 11; M. C. Fabbri, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 490, n. 12), ed un *Amorino che cavalca un cigno* che negli anni quaranta del Seicento fu collocato nella Fontana del Carciofo di Boboli, ma che originariamente faceva parte, insieme ad una serie di cupidi marmorei realizzati da vari scultori, dello smantellato complesso scultoreo noto come *Bagno di Venere*, situato nella Fontana dell'Isola presso Porta Romana, la cui commissione risaliva a Cosimo II (Pizzorusso 1989, pp. 38-41, 44-54, fig. 32; Idem 1991b, I, pp. 83-88, fig. 31; Idem 2003, pp. 215-216, fig. 2; Capecchi 2008, p. 143, doc. n. 38). Durante la sua breve esistenza, che si interruppe a poco più di quarant'anni il 20 giugno del 1623 a causa di un malore provocato da una crudele burla che gli era stata propinata (Pizzorusso 1989, p. 63, nota 5), l'Ubaldini partecipò alle importanti commissioni che all'aprirsi del Seicento furono affidate a Giovanni Caccini e alla sua bottega: egli esordì, insieme al suo coetaneo e condiscepolo Gherardo Silvani, nel cantiere di Santo Spirito, dove affiancò il maestro ed il Silvani nell'esecuzione delle statue che adornano il monumentale ciborio (ivi, p. 67; Acidini Luchinat 1996, p. 355); le fonti attestano che Agostino fu attivo anche nell'altro cantiere cacciniano, quello dell'Oratorio Pucci alla Santissima Annunziata, dove avrebbe contribuito alla decorazione a stucco della volta (Pizzorusso 1989, pp. 68, 137-140; sull'Oratorio Pucci si vedano anche cat. nn. IV-VI). Al pari di altri artisti fiorentini suoi contemporanei, l'Ubaldini fu l'autore di alcuni componimenti poetici che ci sono pervenuti

grazie ad un manoscritto autografo conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, la cui pubblicazione si deve a Claudio Pizzorusso (1989, pp. 125-185).

La conduzione del busto di Arcangela appare improntata ad un'idealizzazione delle caratteristiche somatiche del soggetto: l'espressione introspettiva dello sguardo corrisponde a quella che caratterizza anche l'autoritratto della virtuosa, ma l'esecuzione della capigliatura, definita mediante grosse ciocche serpentinate, e il trattamento compendiario della veste, sembrano discostarsi dai ritratti scultorei contemporanei, ad esempio dai busti del Caccini e del Silvani, per ricongiungersi idealmente ai modelli di maestri cinquecenteschi, quali Domenico Poggini, come ha proposto Pizzorusso (1989, p. 71). Questa considerazione è senza dubbio condivisibile, così come il riferimento alla *Madonna della scala* di Michelangelo per la figura della *Pittura* (ivi p. 70); quest'ultima, atteggiata in una posa che rievoca la Melancolia, si differenzia dalla *Musica* per la marcata monumentalità e per il classicismo del volto e del panneggio, due delle caratteristiche che sarebbero state distintive del linguaggio artistico di Antonio Novelli. All'epoca dell'esecuzione del sepolcro Paladini il giovane scultore era poco più che ventenne, ma aveva già dato prova del suo talento e delle sue notevoli abilità tecniche quando nel 1621 aveva scolpito per Cosimo II un *Amorino* di marmo destinato all'arredo del sopracitato *Bagno di Venere* (Capecchi 2008, pp. 140-141, doc. n. 35). Il puttino, che è attualmente collocato nella Grotta di Mosè a Pitti (cfr. Pizzorusso 2003, p. 218, fig. 4), aveva destato l'entusiastico elogio di Filippo Belardi, l'agente a Firenze della duchessa di Mantova Caterina Gonzaga, che lo descrisse in una lettera risalente al maggio 1622 (Piccinelli 2000, p. 330, doc. n. 816).

Il Novelli, a differenza del suo secondo maestro Agostino Ubaldini, con il quale iniziò un sodalizio nel 1618 (Pizzorusso 1989, p. 68, nota 38) dopo l'iniziale apprendistato nella bottega di Gherardo Silvani (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1845, p. 65), ebbe una lunga carriera che si protrasse fino al 1662, anno della morte (cfr. Caneva 1986b, p. 134). Le sue opere, che gli furono commissionate dalla famiglia granducale e dai più importanti patrizi fiorentini (per una complessiva valutazione del *corpus* del Novelli si rimanda ad Eadem, ivi, pp. 132-134; Eadem 1993, pp. 85-112; Zikos 2013), si rivelano profondamente debitrici verso la grande tradizione figurativa fiorentina del primo Cinquecento e costituiscono il corrispettivo scultoreo delle tendenze "puriste" che furono perseguite nel quinto decennio del Seicento da artisti quali Ottavio Vannini e Lorenzo Lippi sul versante pittorico (si vedano le considerazioni di Claudio Pizzorusso in *Puro, semplice e naturale* 2014, p. 204, n. 28; F. Caglioti, C. Pizzorusso, ivi, pp. 310-311, n. 72).

Alla luce di queste constatazioni, mi sembra plausibile l'assegnazione della *Pittura* al Novelli, mentre le affinità stilistiche che intercorrono tra la *Musica* e la *Carità* di Pitti, che presentano volti molto simili e pateticamente atteggiati, ed indossano entrambe abiti da cortigiana, siano tali da ricondurre all'Ubaldini quest'ultimo rilievo.

Bibliografia:

Dondori 1666, p. 350; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 328; V, 1845, p. 65; D. M. Manni, in *Raccolta d'opuscoli scientifici* 1748, pp. 331-332; Moücke 1752-1762, III, 1756, p. 38; Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 338; Balocchi 1828, pp. 27-29; Fantozzi 1842, p. 617; Grünwald 1910, pp. 39-40, fig. 19; Vollmer 1911, p. 207; Paatz 1940-1954, II, 1941, pp. 66-67; Mosco 1974, p. 28; Caneva 1986b, p. 132; Fiorelli Malesci 1986, pp. 274-278, figg. 61, 271-273; Pizzorusso 1989, pp. 69-71, figg. 63-65; S. Bellesi, S. Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento* 1993, I, p. 63; III, fig. 699; Orfanello 1999, p. 31; Acanfora 2005, pp. 136, 155, fig. 78; Eadem 2009, p. 57; Zikos 2013; Goldenberg Stoppato 2014, p. 371; Eadem 2016, pp. 81, 83-84, fig. 1.



Fig. XXXVII.1 Agostino Ubaldini, Antonio Novelli, *Monumento funebre di Arcangela Paladini*, intero



Fig. XXXVII.2 Agostino Ubaldini, *Ritratto di Arcangela Paladini*



Fig. XXXVII.3 Agostino Ubaldini, *Ritratto di Arcangela Paladini*



Fig. XXXVII.4Antonio Novelli, *Monumento funebre di Arcangela Paladini*, particolare



Fig. XXXVII.5 Agostino Ubaldini, *Monumento funebre di Arcangela Paladini*, particolare

XXXVIII. Gherardo Silvani

Monumento funebre della famiglia Guicciardini

1625
marmo di Portoro, 200 x 90 cm c.
Firenze, chiesa di Santa Felicita, Cappella Guicciardini

Il monumento funebre della famiglia Guicciardini si trova nella tribuna, all'interno della cappella maggiore della chiesa di Santa Felicita (fig. XXXVIII). La collocazione poco visibile del sepolcro, che risulta celato dietro l'altare maggiore, è stata forse la causa della scarsa considerazione che gli è costantemente stata tributata, a partire dalla letteratura periegetica ed erudita del Seicento e del Settecento, fino alle guide ottocentesche, ed infine agli interventi della critica più recente: la citazione più antica del sepolcro si deve a Giuseppe Richa, il quale, nel descrivere l'assetto architettonico della cappella maggiore, che attribuisce al progetto del pittore ed architetto Ludovico Cardi detto il Cigoli ed alla committenza dei fratelli Piero e Girolamo Guicciardini (1754-1762, IX, 1761, p. 323), ci informa della presenza "dell'urna sepolcrale di marmo nero venato" posta nella parete di fondo (ivi, p. 324), nella stessa collocazione, al di sopra degli stalli lignei del coro, in cui il monumento si trova ancora oggi. Lo storico gesuita dimostra una particolare attenzione nel riportare la trascrizione dell'iscrizione tuttora leggibile alla base del sarcofago (*ibidem*) e delle altre due epigrafi commemorative che sono ancora collocate alle pareti laterali della cappella (ivi, pp. 324-325).

Giovanni Balocchi, l'autore di una guida alla chiesa parrocchiale di Santa Felicita edita nel 1828, descrive "il monumento sepolcrale di bassorilievo, di marmo nero venato" collocato nella parete di fondo della cappella maggiore, ed aggiunge, sulla scorta dell'epigrafe incisa alla base del sarcofago, che il sepolcro fu fatto erigere nel 1625 dai fratelli Girolamo, Francesco e Piero Guicciardini, i tre figli del senatore Agnolo (1828, pp. 68-69).

Il monumento funebre Guicciardini è stato pubblicato da Francesca Fiorelli Malesci nel volume monografico sulla chiesa ed il convento di Santa Felicita (1986, fig. 96), in cui l'autrice ha ripercorso le vicende legate alla costruzione della cappella e le vicissitudini delle opere pittoriche che la adornano (ivi, pp. 101-114, 151-158), ma senza esplicitare uno specifico commento sul sepolcro. La Fiorelli ne ha assegnato l'esecuzione ad una manifattura fiorentina nella scheda di catalogazione ministeriale redatta nel 1980 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i

Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00156305).

Il deposito viene citato in un documento autografo di Gherardo Silvani che è stato reso noto nel 1996 da Valentina Fallani (p. 191, doc. n. 8), ed è conservato nell'Archivio Guicciardini di Firenze entro una serie di carte afferenti alla corrispondenza di Piero di Agnolo. La pubblicazione a cura della Fallani di tale serie documentaria (ivi, pp. 190-191, doc. nn. 1-9), che fin allora non era mai stata trascritta integralmente, sebbene una sintesi del contenuto dei documenti fosse stato già divulgato da Paolo Guicciardini ed Emilio Dori in un volume sulla storia del Palazzo Guicciardini dato alle stampe nel 1952 (pp. 44-46, 124-125, nota 17), ha definitivamente confermato che la ristrutturazione della cappella di famiglia fu affidata dopo il 1606 da Girolamo e Piero Guicciardini al Cigoli, come affermano le notizie concordemente tramandate dalle fonti (si vedano Cardi 1628, ed. 1980, p. 27; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 258; Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 323; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 209; Balocchi 1828, p. 67; Fantozzi 1842, p. 620), e accolte all'unanimità dalla critica (Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 64; Fasolo 1953, p. 4; L. Berti, in *Mostra del Cigoli* 1959, p. 182; Chappell 1971, p. 103; Gambuti 1973, pp. 115-118; Borsi 1974, p. 376; Matteoli 1980, pp. 262-265; Fiorelli Malesci 1986, pp. 101-110, 151-152; Cresti 1990, p. 28), e che il Cardi fornì il progetto architettonico e seguì la conduzione dei lavori da Roma (Guicciardini, Dori 1952, pp. 44-45, 124-125, nota 17; Fallani 1996, pp. 177-178, 190-191), dove si era trasferito a partire dal 1604 (cfr. Chappell 1986, p. 57). Dopo la morte dell'artista, avvenuta a Roma nel 1613 (*ibidem*), i due fratelli si rivolsero all'architetto Luigi Arrigucci, al quale subentrò nel 1622 il Silvani, che progettò l'altare maggiore e portò definitivamente a termine i lavori (Guicciardini, Dori 1952, pp. 44-46, 125, note 20-23; Fallani 1996, pp. 179-180, 190-191). Il completamento della cappella maggiore di Santa Felicita, che viene attribuito a Gherardo anche dal suo primo biografo, Giovanni Sini (1645, ed. 1959, pp. 96-97), dovette concludersi con la messa in opera del sepolcro Guicciardini, in quanto esso reca la data del 1625. Nel 1629 i tre figli di Girolamo Guicciardini, Agnolo, Lorenzo e Francesco Maria, fecero apporre due epigrafi in ricordo del prozio illustre Francesco, degli zii Piero e Francesco, e del padre Girolamo, che sono ancora oggi visibili, incise su altrettante lastre di lavagna nera affisse alle pareti laterali del sacello. Dalla parte del Vangelo si legge:

FRANCISCO GVICCIARDINIO SENAT·PETRI ·F·
VIGENTEM ÆTATEM REBVS MAXIMIS AGENDIS INPENDIT
IN PRÆCLARA CONSCRIBENDA HISTORIA VERGENTEM

CVIVS NEGOCIVM AN OCIVM GLORIOSIVS INCERTVM
NISI OCII LVMEN NEGOTII FAMAM CLARIOREM REDDIDISSET
ET PETRO GVICCIARDINIO ANGELI SENAT·F·
CAMPILIIÆ MARCHIONI SVMMO AVLÆ PRÆFECTO
ELEGANTIA MORVM ATQ IN OMNIVM ANIMIS
DEMERENDIS NVLLI SECVNDO
LEGATIONIBVS AD HENRICVM ·IIII· FRANCR REGEM
ET PLVRES ANNOS AD PAVLVM·V·P·M· SPLENDORE CVLTVS
ET PRVDENTIÆ LAVDE MIRIFICE FVNCTO
ANGELVS LAVRENTIVS ET FRANC·MARIA HIER ·FF·
MAIORI AC PATRVO CLARISSIMIS POS· AN· CI□I□CIXXX.

Dalla parte dell'Epistola:

HIERONYMO GVICCIARDINIO SENAT· ANGELI SENAT· ·F·
CVNCTIS VITÆ OFFICIIS ÆQVABILI MORVMQ GRAVITATE
PRÆCELLENTI
QVI AD REMP VENETAM LEGATVS FERD·I·M·D·HETR·
IVDICIVM NON FEFELLIT
ET FRANC EIVS FRATI AD FERRARIÆ D GERMANIÆ PRINCIPES
DIVQ AD PHILIPPVM ·III· HISPANIAR REGEM LEGATO
VBI EXIMIA PRVDENTIA ET MAXIMA COMITATE SVMMVM
OMNIVM AMOREM ATQVE ADMIRATIONEM MERVIT ET HABVIT
AC DVM RECTVM ITER PERGERET AD CLARISSIMA QVÆQ ITVRVS
E MORTALIBVS EREPTO
ANGELVS LAVRENTIVS ET FRANC·MARIA EIVSDEM HIER ·FF·
PATRI AC PATRVO OPTIME MERITIS POS· AN· CI□I□CIXXX.

Fin dalla metà del Trecento la famiglia Guicciardini aveva esercitato il patronato sulla cappella maggiore di Santa Felicita, che fu edificata grazie al determinante contributo del gonfaloniere di giustizia Piero di Ghino (cfr. Fiorelli Malesci 1986, p. 57, nota 10; pp. 151, 312, doc. n. 31); egli

morì nel 1369 e venne sepolto in corrispondenza dell'ingresso del sacello, ai piedi dell'odierno altare maggiore, dove si trova ancora oggi una lastra marmorea in cui sono leggibili due epigrafi, una trecentesca incisa a caratteri gotici lungo il perimetro della lapide, in cui viene celebrato Piero di Ghino (la trascrizione più antica è riportata nel *Sepoltuario* del Rosselli 1657, p. 197), ed una collocata al centro della lastra, sotto lo stemma di famiglia, che fu fatta apporre nel 1727 dai conti Ludovico e Francesco Guicciardini in memoria del loro più illustre antenato, lo storico Francesco (per la sua trascrizione cfr. Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 297; la lastra terragna è stata pubblicata dalla Fiorelli Malesci 1986, fig. 151).

I principali fautori della ristrutturazione secentesca della cappella di famiglia furono i fratelli Girolamo e Piero, figli di Agnolo di Girolamo. Il secondogenito dei tre fratelli, Francesco, prese parte solo marginalmente alla vicenda, in quanto morì nel 1603 a Valladolid, dove ricopriva l'incarico di ambasciatore residente presso la corte di Filippo III di Spagna (Guicciardini 1939, I, pp. 210, 240, nota 43). Il padre Agnolo (1525-1581) fu una personalità di notevole valore intellettuale: discepolo di Pietro Vettori, fu un profondo conoscitore della letteratura greca e latina, fine erudito ed autore di componimenti poetici, ed a lui si deve la prima pubblicazione nel 1561 della *Storia d'Italia* del celebre zio Francesco. Agnolo esercitò la mercatura, ma ricevette anche importanti incarichi diplomatici: nel 1565 fu nominato da Cosimo I senatore dei Quarantotto e succedette a Vincenzio Borghini nella carica di luogotenente dell'Accademia delle Arti del Disegno; ricoprì in seguito l'incarico di capo di guardia della classe dei nobili all'Arciconfraternita della Misericordia (ivi, pp. 199-200). Dal suo matrimonio con Contessina di Lorenzo Ridolfi nacquero tre figli maschi. Il primogenito Girolamo (1550-1623) si dedicò all'arte del cambio e fu titolare di un banco insieme al fratello Francesco (ivi, pp. 207, 239-240, nota 34); Piero, il terzogenito, nacque nel 1569 e svolse una brillante carriera diplomatica al servizio del granduca Ferdinando I e del suo successore Cosimo II: nel 1603 fu inviato come ambasciatore alla corte pontificia di Clemente VIII, e nel 1609 il nuovo sovrano, Cosimo II, lo incaricò di recarsi a Parigi da Enrico IV per notificargli l'avvenuta morte del padre. Piero risiedette a Roma dal 1611 al 1621 come ambasciatore presso la corte pontificia (ivi, pp. 214, 244-245, nota 61); egli concluse la sua missione nell'ottobre 1621 e fu sostituito da Francesco Niccolini (ivi, p. 218). Nel dicembre 1621 le reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria nominarono il Guicciardini maggiordomo maggiore e l'anno dopo lo investirono del marchesato di Campiglia in Val d'Orcia (ivi, pp. 218, 246, note 70-71). Piero morì di febbre maligna il 14 settembre 1626 ed il giorno seguente venne inumato con sontuosissime esequie ai piedi dell'altar maggiore nella chiesa di Santa Felicita (ivi, pp. 219, 247, nota 74). Piero non aveva avuto figli e nominò suoi eredi universali i nipoti, figli del fratello Girolamo (ivi, pp. 219-

221), ai quali pervennero il palazzo fiorentino e la fattoria di Cusona; nel suo testamento, che venne rogato il 4 settembre 1626, Piero aveva inoltre istituito un fidecommesso per vincolare le collezioni di oggetti d'arte custodite all'interno del palazzo (ivi, pp. 219, 247, nota 75). Il palazzo cittadino era stato restaurato proprio dai fratelli Girolamo e Piero, che vollero riunificare varie dimore di proprietà della famiglia che sorgevano in prossimità della Piazza di Santa Felicita, dove fin dal Duecento i Guicciardini avevano stabilito la loro residenza (Guicciardini, Dori 1952, pp. 41.42). I documenti resi noti da Paolo Guicciardini ed Emilio Dori (ivi, pp. 46-47) attestano che il restauro fu attuato da Gherardo Silvani in concomitanza con il suo intervento nella cappella maggiore di Santa Felicita, tra il 1623 ed il 1625: l'architetto dovette conferire unitarietà a costruzioni risalenti ad epoche diverse e si concentrò prevalentemente nella realizzazione dell'androne di ingresso, nella riunificazione di due cortili preesistenti, e nella sistemazione della facciata (ivi, pp. 47-52; Ginori Lisci 1972, II, pp. 700-701, figg. nn. 563-565). L'opera più pregevole del Silvani all'interno del palazzo è lo scalone monumentale, che egli seppe ricavare utilizzando il vano dell'antica torre dei Malefici (ivi, p. 701, fig. n. 564).

La collezione di opere d'arte che pervenne ai discendenti di Piero Guicciardini rimase in una delle stanze del piano nobile del palazzo fino al 1810, quando fu venduta in blocco dal conte Francesco e dal colonnello Ferdinando ad un mercante d'arte, tale Monsieur Dubois (cfr. Corti 1984, pp. 95-96): della raccolta facevano parte circa 91 dipinti attribuiti ad autori quali Lorenzo di Credi, Domenico Puligo, Mariotto Albertinelli, Santi di Tito, Carlo Dolci, Giovanni Martinelli, Matteo Rosselli, Salvator Rosa, il Guercino, Alessandro Turchi, come si evince da un inventario redatto nel 1807 che è stato rinvenuto da Gino Corti nell'archivio privato della famiglia (ivi, pp. 98-101). Questa notevole collezione era essenzialmente il frutto degli interessi e dell'attività mecenatizia di Piero Guicciardini: durante il decennio in cui risiedette a Roma, egli acquistò e commissionò un numero consistente di opere, orientandosi da un alto verso la scultura antica (Idem 1989, pp. 108-110), e prediligendo sul versante pittorico alcuni artisti contemporanei come Filippo Napoletano, Paul Brill, Bartolomeo Manfredi, Alessandro Turchi, e come Giovanni Antonio Galli, Francesco Boneri, Gerrit van Honthorst, ai quali affidò l'esecuzione delle pale per la cappella di Santa Felicita (ivi, pp. 110-113). La pubblicazione, dovuta ancora a Corti (ivi, pp. 108-146; Idem 1991, pp. 133-137), di due registri conservati all'Archivio Guicciardini e relativi alle operazioni personali dell'ambasciatore Piero ha permesso di rintracciare tutti i pagamenti che riguardano la sua committenza artistica e che furono corrisposti dal 1613 al 1621. I nomi degli artisti coinvolti rivelano che il Guicciardini si stava orientando verso un tipo di collezionismo affine a quello del granduca Cosimo II de' Medici, il quale dimostrò uno spiccato interesse per la pittura di ambito caravaggesco e naturalistico, come

dimostra il copioso nucleo di dipinti di questo genere che nel secondo decennio del Seicento entrarono a far parte delle collezioni granducali (si vedano Papi 2010, pp. 76-77; Bastogi 2010, pp. 336-347).

Nel marzo del 1605, secondo lo stile fiorentino, cioè 1606, Girolamo e Piero Guicciardini, dopo aver sostenuto una lunga causa giudiziaria che si protrasse dal 1592 al 1603 con la famiglia Del Nero (per la documentazione relativa, conservata all'Archivio di Stato di Firenze, si vedano Matteoli 1980, pp. 263-265; Fiorelli Malesci 1986, p. 101, nota 8; p. 335, doc. n. 97), alla quale le monache benedettine di Santa Felicita avevano ceduto la cappella maggiore nel 1592 (ivi, pp. 337-338, doc. n. 107), ottennero nuovamente il patronato del sacello (cfr. Matteoli 1980, pp. 262-263). I Guicciardini decisero di ristrutturare la cappella, il cui assetto era rimasto sostanzialmente inalterato dalla fine del Trecento (Fiorelli Malesci 1986, pp. 59-60, 151), e presero accordi con il Cigoli presumibilmente durante il soggiorno fiorentino compiuto dall'artista tra il settembre 1607 e il dicembre 1608 (ivi, pp. 101-102), quando egli rientrò da Roma per partecipare agli allestimenti delle nozze tra il gran-principe Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria (Chappell 1975, pp. 12, 14, nota 12): proprio al 1608 risalgono alcuni documenti dell'Archivio Guicciardini, i quali attestano che nel marzo di quello stesso anno il conte Piero ricompensò Ludovico Cigoli "per il disegno della cappella di Santa Felicita" (Fallani 1996, p. 178), e che un mese più tardi il Guicciardini fece realizzare dal legnaiolo Filippo di Giovanni Maria Rigacci un "modello fatto di legname della cappella di Santa Felicita" (*ibidem*), probabilmente lo stesso al quale il Cigoli fece riferimento in due lettere inviate al suo committente nel 1610/11 (ivi, p. 190, docc. nn. 5-6). I lavori di muratura della cappella dovettero iniziare nel medesimo 1608, come si evince dal contratto che fu stipulato con lo scalpellino Lorenzo di Francesco Fancelli, in cui questi s'impegnava a portare a termine entro il giugno del 1609 "tutta l'ossatura di pietre fuori, fuor che gli archi che bisognano, conforme al disegno del signor Ludovico Cigoli alla cappella maggiore della chiesa di Santa Felicita", e ad eseguire tutti gli elementi architettonici che avrebbero adornato il prospetto e l'interno del sacello, ossia "le colonne e tutti i pilastri di fuori e di dentro con i loro piedistalli, dadi e capitelli, il fregio et la cornice che rigira intorno" (ivi, doc. n. 1).

I lavori procedettero a rilento, anche a causa di una lite intercorsa tra i Guicciardini e gli eredi di Piero Barducci e di Caterina di Lionardo Buonarroti, nipote di Michelangelo Buonarroti il Giovane, i quali detenevano il patronato della cappella posta nel transetto in *cornu Evangelii*, e temevano che la ristrutturazione della contigua cappella maggiore avrebbe comportato una riduzione della loro proprietà: Michelangelo il Giovane fu chiamato a tutelare gli interessi dei parenti (Fiorelli Malesci 1986, p. 102), ed il suo nome ricorre nelle quattro lettere che il Cigoli

inviò da Roma a Piero Guicciardini tra il 18 settembre ed il 18 dicembre 1610 (Fallani 1996, p. 190, docc. nn. 2-5), in cui l'artista non tralasciava di fornire indicazioni dettagliate, comprensive delle misure, relative alle soluzioni architettoniche che le maestranze al servizio dei Guicciardini avrebbero dovuto adottare per risolvere le problematicità che si presentavano sul cantiere (*ibidem*). Dai documenti emerge anche che i committenti rifiutarono quanto aveva in un primo momento proposto loro il Cardi, ossia di adottare un rivestimento di marmi colorati (ivi, p. 178), come suggerivano le tendenze artistiche più aggiornate, e preferirono invece che l'architettura della cappella fosse caratterizzata dalle pareti intonacate e dalle membrature in pietra serena. Questa testimonianza risulta di particolare interesse, in quanto la realizzazione finale sembra configurarsi come una raffinata rielaborazione di moduli desunti dalla tradizione architettonica fiorentina rinascimentale: l'austerità che contraddistingue il vano a pianta quadrata viene stemperata attraverso l'impiego degli elementi architettonici, che contempla, agli angoli, l'utilizzo di lesene lisce binate con capitelli corinzi; al centro di ciascuna parete è collocato un quadro dipinto entro un'incorniciatura di pietra serena, che presenta nella parte apicale un motivo decorativo scolpito a bassorilievo, raffigurante una testa di cherubino e dei festoni floreali. L'unico esplicito riferimento ad una architettura contemporanea, che è contenuto nella lettera inviata a Piero Guicciardini il 18 dicembre 1610, in cui Ludovico Cigoli cita la Cappella della Madonna del Soccorso alla Santissima Annunziata (ivi, p. 190, doc. n. 5), che venne realizzata dal Giambologna tra il 1594 e il 1599, sembrerebbe rimandare al motivo decorativo del festone, in quanto Cigoli voleva che "l'ornamento dei quadri" venisse realizzato "ad imitazione di quelli di Giambologna all'Annunziata" (*ibidem*), dove i rilievi con i festoni vegetali sono collocati al di sopra delle nicchie che contengono le statue.

Il fronte della cappella, caratterizzato dall'imponente verticalismo che rilevava Luciano Berti (in *Mostra del Cigoli* 1959, p. 182), è costituto da un arco inquadrato, nell'ordine inferiore, da due colonne corinzie, sopra le quali poggia un lacerto di trabeazione che sostiene due altissime mensole. Il coronamento è costituito da un monumentale timpano spezzato, al cui centro campeggia l'arme dei Guicciardini.

Un insieme di disegni conservati all'Archivio Guicciardini ed alcuni fogli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi sono stati oggetto di interesse da parte della critica, che li ha ritenuti propedeutici alla realizzazione della Cappella Guicciardini, e si è divisa sulla loro attribuzione: si tratta di due studi che raffigurano il timpano ed una finestra della cappella (Fiorelli Malesci 1986, figg. 82, 86), e dei fogli 2831 A e 2833 A degli Uffizi. Il disegno 2831 A, che raffigura l'alzato del sacello, è stato ricondotto al Cigoli da Andrew Morrogh (1985, pp. 169-171, n. 92), il quale ne ha anticipato l'esecuzione al 1596-97; il foglio 2833 A, raffigurante il

fronte della cappella, è stato variamente attribuito da Rolf Linnenkamp al Silvani (1959, p. 79, fig. 3), da Alessandro Gambuti (1973, pp. 115-116) e da Franco Borsi (1974, p. 376) al Cigoli, da Anna Matteoli (1980, p. 265) al Dosio, ed infine dal Morrogh (1985, p. 171), ed a seguire dalla Fiorelli Malesci (1986, p. 109), a Ferdinando Ruggieri. La proposta più convincente è senza dubbio quella di Morrogh, che ritiene il disegno ascrivibile alla mano dell'architetto settecentesco per ragioni stilistiche e per il fatto che nella parte destra del foglio esso contempla l'abbassamento del pavimento rispetto alla quota originale, uno degli interventi che furono attuati dallo stesso Ruggieri durante la ristrutturazione della chiesa nel 1736-39. Il disegno in questione è interessante perché vi è raffigurato anche il sepolcro e, inoltre, perché l'architetto vi ha delineato una variante del coronamento del prospetto esterno della cappella, una trabeazione classicheggiante al posto del timpano spezzato. Il restauro ruggeriano fu assai contenuto per la Cappella Guicciardini. L'unico intervento documentato riguarda la sostituzione dello stemma: nel 1667 al centro del timpano era stata dipinta l'arme del monastero (Fiorelli Malesci 1986, pp. 110, 352-353, doc. n. 157), ma durante i restauri settecenteschi questa pittura venne scialbata, ed al suo posto fu collocato lo stemma in pietra dei Guicciardini, che ancora oggi si vede.

Trasferitosi a Roma nell'aprile 1611 dopo essere stato nominato ambasciatore, Piero Guicciardini ebbe l'occasione di incontrare personalmente il Cigoli e di parlare dei lavori in corso in Santa Felicita (ivi, p. 178); in seguito alla morte dell'artista, Luigi Arrigucci si occupò della direzione del cantiere almeno fino al 1619, come ci informano due lettere inviate dall'architetto al Guicciardini (Guicciardini, Dori 1952, pp. 45-46; Fallani 1996, p. 180). Durante questa fase dei lavori fu eseguita la decorazione pittorica della cappella. Nel 1617 Piero e Girolamo Guicciardini incaricarono il pittore Michelangelo Cinganelli di eseguire gli affreschi della volta (ivi, p. 191, doc. n. 7): la cupola fu divisa in riquadri geometrici entro un'intelaiatura di stucchi, il Cinganelli vi raffigurò al centro l'*Incoronazione della Vergine*, nei riquadri laterali i Santi titolari della chiesa, *Felicita*, *Benedetto*, *Maria Maddalena* e l'*Arcangelo Raffaello con Tobia*, e nei pennacchi le quattro *Virtù Cardinali* (Fiorelli Malesci 1986, pp. 153-154, figg. 91, 152-154). L'affrescatura della cupola venne saldata al pittore nel 1622 (Fallani 1996, p. 181); tra il 1619 ed il 1621 Piero commissionò i tre quadri dipinti che sarebbero andati ad adornare le pareti della cappella: egli si rivolse a tre pittori attivi a Roma, Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino, Francesco Boneri, ovvero Cecco del Caravaggio, e Gerrit van Honthorst, noto come Gherardo delle Notti. I pittori vennero retribuiti nel giugno del 1620 (Corti 1989, pp. 130-132), e le spese furono sostenute da entrambi i fratelli Guicciardini (Idem 1991, pp. 134-137). Il programma iconografico avrebbe dovuto essere incentrato sulla raffigurazione di tre episodi della vita di Cristo in cui fosse presente anche Maria, in quanto i patroni avevano intitolato la

cappella al Figlio ed alla Madre: i committenti stabilirono che venissero rappresentate la Natività, la Crocifissione e la Resurrezione (Fallani 1996, p. 191, doc. n. 9). Dei tre dipinti, soltanto quello eseguito dall'Honthorst, raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, è rimasto a Firenze, sebbene esso sia stato gravemente danneggiato in seguito all'attentato di Via dei Georgofili del 1993: esso fu sistemato nella parete di fondo della Cappella Guicciardini, ma venne rimosso nel 1836 per passare alla Galleria degli Uffizi (G. Papi, in *Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 186-187, n. 35, con bibliografia precedente). La tela dell'Honthorst fu sostituita con un dipinto di analogo soggetto di Francesco Brina databile agli anni settanta del Cinquecento (Fiorelli Malesci 1986, p. 155, fig. 158), che ancora oggi si trova nella cappella maggiore di Santa Felicita. Il dipinto dello Spadarino dovette approdare nella sua sede, ma di esso si persero le tracce nel 1667, quando fu sostituito con una *Crocifissione* dipinta da Lorenzo Carletti (Fallani 1996, p. 186), che è tuttora collocata alla parete sinistra della cappella. La tela di Cecco del Caravaggio venne rifiutata da Piero Guicciardini, il quale nell'ottobre 1620 la mise in vendita sul mercato romano: il dipinto, che è stato identificato con la *Resurrezione* del Boneri attualmente conservata all'Art Institute di Chicago (G. Papi, in *Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 150-151, n. 20, con bibliografia precedente), fu rimpiazzato con la coeva *Resurrezione* di Antonio Tempesta (Fiorelli Malesci 1986, p. 154, figg. 93, 157), ancora oggi visibile alla parete destra della cappella di Santa Felicita.

L'intervento del Silvani risale alla fase conclusiva della decorazione del sacello: nel marzo 1622, egli fu ricompensato da Piero Guicciardini per la fattura "di un modello dell'altar grande con i suoi gradi, deposito et epitaffi" (Fallani 1996, p. 180), ed alcuni mesi più tardi, il 18 dicembre, Gherardo redasse un documento autografo in cui si impegnava a portare a termine entro i tre mesi successivi l'altare della cappella maggiore per un compenso di 240 scudi (ivi, p. 191, doc. n. 8). L'altare maggiore fu effettivamente realizzato, ma venne smantellato nel 1841 (cfr. Fantozzi 1842, p. 620) e sostituito con quello che ancora oggi si vede, e che in parte evoca la struttura dell'altare secentesco, il quale, stando alla descrizione che fornisce lo stesso Silvani, era provvisto di una scalinata e di una balaustra marmorea (Fallani 1996, p. 191, doc. n. 8; una ricostruzione grafica dell'altare, desunta dalla descrizione del Silvani è stata elaborata dalla Fallani, ivi, p. 184, fig. 16). Il documento è particolarmente prezioso ai fini della nostra indagine, in quanto vi viene espressamente menzionato il sepolcro: Silvani specifica che avrebbe realizzato non soltanto l'altare maggiore, ma anche "il deposito di marmo di nero venato di dorè di Portovenere. Per sotto l'altare di testa, data da detto signor Marchese [Piero] una tavola, e perché non è tanto grossa si scambia, e se ne to[glie] da massello di nostro, tanta che serve per detto deposito con il fodero di giallo orientale, conforme al modello di legno, lustrato e finito con suo

pitaffino, e intagliato con lettere che [detti signori] ordineranno" (*ibidem*). Questa sommaria descrizione corrisponde all'allestimento del monumento funebre, così come si presenta ancora oggi all'interno della cappella: quello che nel documento viene definito "deposito" è costituito da un sarcofago di marmo nero dalle venature dorate, comunemente chiamato Portovenere o Portoro, ed è collocato in quella che nel documento viene chiamata "altare di testa", ossia nella parete di fondo della cappella, al di sotto dell'*Adorazione dei pastori* di Francesco Brina. Il sarcofago è allogato in una nicchia, ricavata entro l'incorniciatura in pietra serena del dipinto; la nicchia è foderata con una lastra di marmo giallastro, e presumibilmente si tratta proprio della "tavola" marmorea alla quale allude Silvani nel documento, quando dice che la lastra che il marchese Guicciardini gli aveva preventivamente fornito era risultata troppo sottile per foderare il deposito. L'epitaffio intagliato, che viene similmente citato nella carta, ritengo debba corrispondere all'iscrizione incisa nella cartella ovoidale alla base del sarcofago, in cui si leggono i nomi dei committenti:

HIERON. FRAN. AC PETRVS GVICCIARDINI
ANGELI FILII SIBI POSTERIS ET MAIORIBVS
AN. D. MDCXXV.

Il documento autografo attesta che il Silvani progettò il deposito, ma non è possibile appurare se egli lo scolpì personalmente; è presumibile ipotizzare che alla messa in opera dovettero provvedere le maestranze poste sotto la sua direzione.

Il sarcofago è interamente realizzato in marmo di Portoro. La sua tipologia, quella della cassa con il coperchio terminate in una doppia voluta, era stata ampiamente collaudata dal Silvani in almeno tre opere precedenti, i monumenti funebri Usimbardi nell'omonima cappella di Santa Trinita, i cui sarcofagi furono progettati da Gherardo e realizzati tra il 1613 e il 1616 (cat. nn. LX-LXI), ed il monumento di Bartolomeo Corsini, ascrivibile allo scultore, che reca la data del 1613 (cat. n. LV). Rispetto alla forma di questi monumenti funebri, oltre ai quali vanno menzionati i cenotafi Pucci dell'Oratorio di San Sebastiano alla Santissima Annunziata (cat. nn. IV-VI), che furono realizzati nel 1607 in collaborazione col Caccini, il sepolcro Guicciardini contempla delle sostanziali varianti: la differenza più considerevole riguarda l'assenza del ritratto, scolpito o a rilievo, dei defunti, che negli esempi precedenti era collocato in posizione preminente tra le volute del sarcofago, e che viene in questo caso sostituito dalla valva, simbolo dell'immortalità dell'anima. Il disegno delle volute non trova un termine di confronto nei profili

pur variati dei depositi sopra citati, ed assume quasi l'aspetto di una consistente materia tessile avvolta su sé stessa. Ai lati delle volute sono incisi due piccoli stemmi Guicciardini, che raffigurano tre corni da caccia sovrapposti l'uno sull'altro.

Ritengo che Silvani abbia tenuto conto anche di un modello a lui vicino nel tempo, quello dei sepolcri dosiani della Cappella Gaddi di Santa Maria Novella, realizzati entro il 1577: l'idea di collocare il sarcofago Guicciardini nella parete di fondo in modo che esso risulti celato dietro l'altare maggiore mi sembra che sia desunta dal simile posizionamento, dietro l'altare e nella parete di testa, che Giovanni Antonio Dosio concepì per il sepolcro della moglie di Niccolò Gaddi, Emilia Ridolfi, e dei loro figli Sinibaldo e Lucrezia (cfr. Morrogh 2011, pp. 299-300, 320, fig. 24). Anche dal punto di vista stilistico ed esecutivo, le due opere presentano delle similitudini: il sarcofago di Emilia Ridolfi Gaddi è scolpito in uno spessore contenuto e, inoltre, presenta nella parte superiore la valva di conchiglia tra le due volute. Il disegno delle volute risulta maggiormente stilizzato nell'esemplare tardo-cinquecentesco, ma può aver costituito un significativo precedente per il Silvani.

Il confronto con le opere fiorentine del Dosio, in particolare con la Cappella Gaddi, si configura come una costante emblematica tanto per Giovanni Caccini, il quale se ne servì come modello per la disposizione spaziale dei cenotafi Pucci (cat. nn. IV-VI), quanto in seguito per il suo stretto collaboratore Gherardo Silvani, il quale affiancò Caccini proprio nell'Oratorio di San Sebastiano. L'ascendente degli esempi dosiani sul Silvani non venne meno per la concezione dei sepolcri Usimbardi (cat. nn. LX-LXI) e del monumento Guicciardini. Una notizia contenuta in uno degli atti del processo relativo alla lunghissima causa protrattasi tra i Guicciardini e i Del Nero per il patronato della cappella (trascritto dalla Matteoli 1980, p. 265) ci informa che Girolamo Guicciardini aveva contattato prima del 1590 il Dosio con l'intenzione di affidare a lui il rinnovamento del sacello. L'architetto si sarebbe recato sul sito per prendere le misure ed avrebbe realizzato un disegno con il relativo progetto (*ibidem*), disegno che Gabriele Morolli (in *Giovanni Antonio Dosio* 1976, p. 225, n. 351) ha proposto di identificare nel foglio 2988 A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ma l'imminente partenza di Dosio per Napoli e la contesa giuridica tra le due famiglie rivali ne rese impossibile la realizzazione. Quanto emerge dal documento avvalora ciò che sul piano stilistico mi sembra traspaia chiaramente, cioè che il modello di riferimento per la concezione del sepolcro Guicciardini vada individuato nelle opere fiorentine di Dosio.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 324; Balocchi 1828, pp. 68-69; F. Fiorelli Malesci, 1980, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00156305; Eadem 1986, fig. 96; Fallani 1996, pp. 180, 191, doc. n. 8.



Fig. XXXVIII Gherardo Silvani, *Monumento funebre della famiglia Guicciardini*, intero

XXXIX. Ignoto lapicida fiorentino, Marcello Provenzale

Monumento funebre di Alessandro Barbadori

1649
marmo bianco, tessere di mosaico policrome, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Santa Felicita

Il monumento funebre di Alessandro Barbadori (figg. XXXIX.1-XXXIX.2) era originariamente collocato presso l'altare dedicato a San Frediano, situato nel transetto della chiesa di Santa Felicita. La famiglia Barbadori deteneva anticamente il patronato dell'altare: in questa collocazione il deposito venne descritto da Stefano Rosselli (1657, p. 212) e da Giovanni Cinelli (1677, p. 119). In seguito alla ristrutturazione ruggeriana del 1636-39 il deposito fu smurato (Fiorelli Malesci 1986, p. 167), e da allora esso ha subito vari spostamenti all'interno dell'edificio. Nel novembre 2016 ho avuto modo di rintracciarlo appoggiato ad un pilastro, nel transetto sinistro della chiesa.

Le fonti ricordano Alessandro Barbadori per il suo legame di parentela con la famiglia Barberini: una delle sorelle di Alessandro, Camilla, era la madre di Maffeo Barberini (Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 288). Giuseppe Richa cita il deposito di Alessandro e ne trascrive l'epigrafe (ivi, p. 289); Giovanni Balocchi (1828, pp. 88-89) riferisce che il ritratto musivo che adorna il monumento fu commissionato dal cardinale Francesco Barberini a Marcello Provenzale, e che lo stesso cardinale si premurò di far collocare il deposito all'interno di Santa Felicita. Il mosaicista Marcello Provenzale si trasferì dalla natia Cento a Roma all'inizio del Seicento: nella Città Eterna egli fu uno dei maggiori mosaicisti, ed operò principalmente al servizio di Paolo V Borghese e del cardinal nipote Scipione. L'attività del Provenzale, che morì a Roma nel 1639, è stata oggetto delle recente monografia di Camilla Fiore (2010), in cui tuttavia il ritratto fiorentino del Barbadori non appare citato.

Il ritratto musivo di Alessandro Barbadori è inserito in un prospetto marmoreo finemente intagliato, e decorato da volute e racemi vegetali. Il deposito risulta privo dello stemma, il quale doveva essere inserito nella parte apicale. L'effigie presenta delle analogie con il ritratto musivo di Paolo V nella Galleria Borghese, un'opera che venne realizzata dal Provenzale nel 1621, immediatamente dopo la morte del pontefice (Fiore 2010, pp. 88-92, fig. 62).

L'epigrafe che è incisa nel registro inferiore del deposito riporta quanto segue:

A P Ω

ALEXANDRO BARBADORIO

IOAN DONATI· F· PATRITIO FLORENTINO

VRBANI VIII PONT· MAX· AVVNCVLO

OB SINGVLAREM BENEVOLENTIAM

ET MERITA ERGA FAMILIAM BARBERINAM

FRANCISCVS CARD· BARBERINVS

S· R· E· VICECANCEL ET EPISCOPVS SABIN·

PRONEPOS MAGNO AVVNCVLO

GRATI ANIMI MONVMENTVM

ET BARBADORIO NOMINI IN EO

EXTINCTO MEMORIAM· P·C

ANNO · SALVTIS CIↃ·IↃ·CXLVIIII

VIXIT·ANN·LXXIII OBIIT IDIB·SEPT·M·DCXV.

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 212; Cinelli 1677, p. 119; Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 289; Balocchi 1828, pp. 88-89; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 69; Fiorelli Malesci 1986, p. 167.

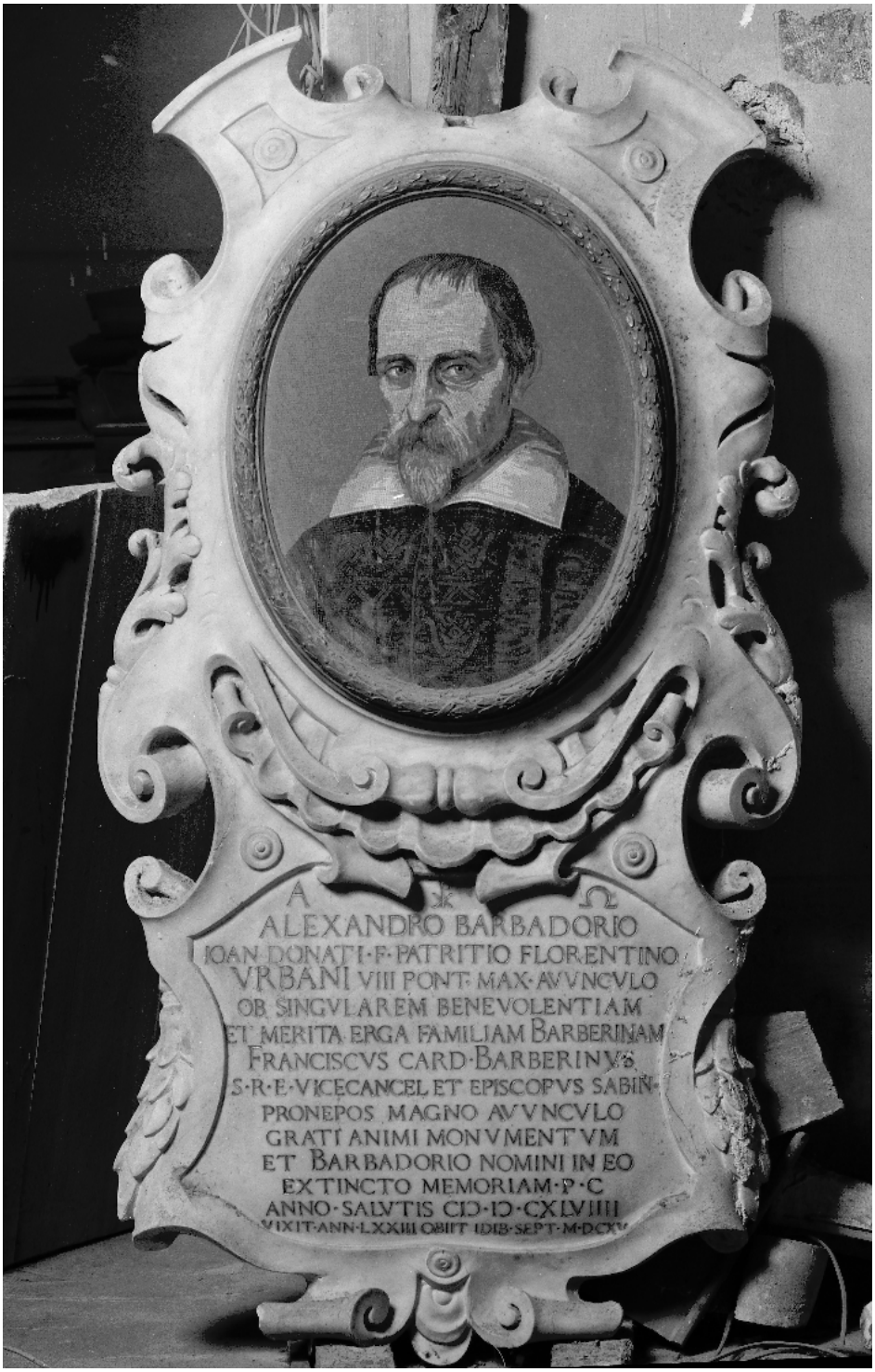


Fig. XXXIX.1 Ignoto lapicida fiorentino, Marcello Provenzale, *Monumento funebre di Alessandro Barbadori*, intero

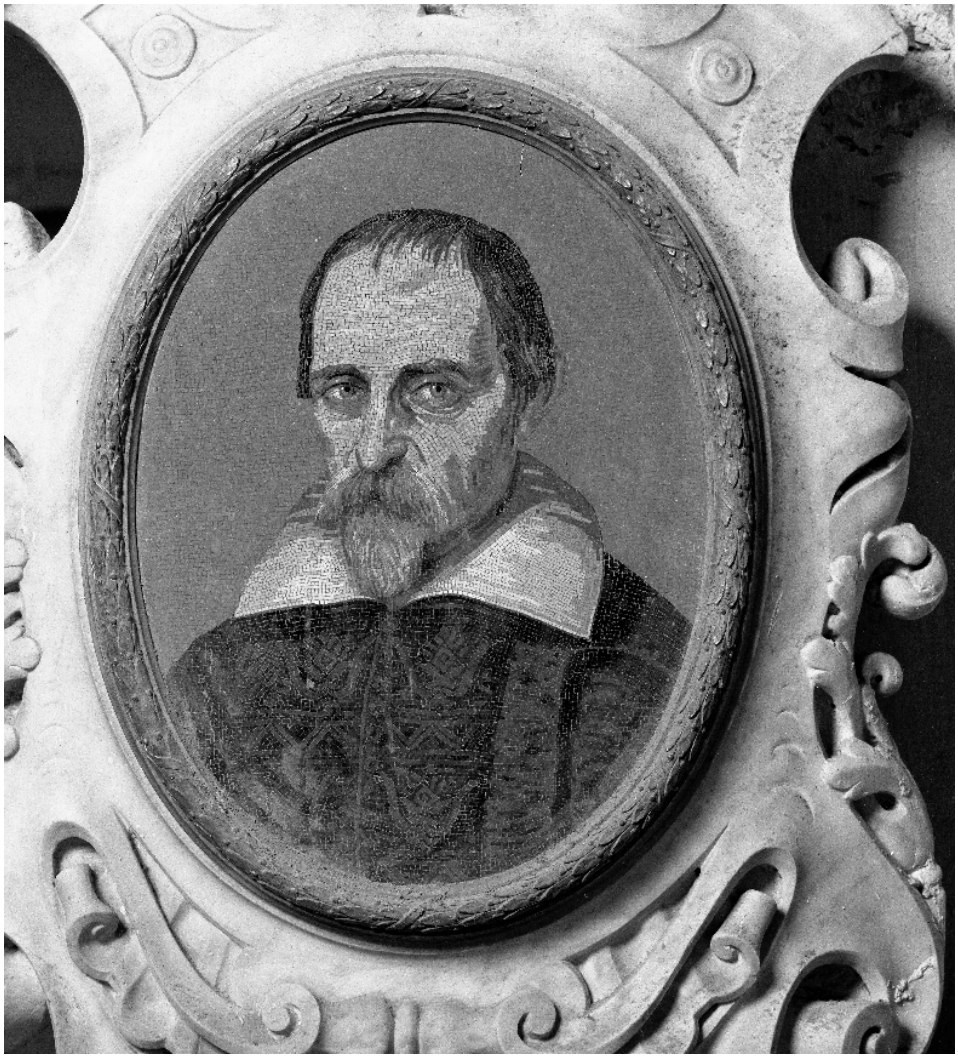


Fig. XXXIX.2 Marcello Provenzale, *Ritratto di Alessandro Barbadori*

XL. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Silvio Albergati

1695
marmi bianchi e policromi, 330 x 180 cm c.
Firenze, chiesa di Santa Felicita, Cappella della Vergine Maria

Il monumento funebre del conte Silvio Albergati si trova addossato alla parete destra della cappella (fig. XL) situata oltre la scalinata che immette nel presbiterio di Santa Felicita, *in cornu Epistulae*. L'assetto attuale del sacello, che occupa il vano sotto la cantoria, si deve all'intervento di restauro che fu condotto da Ferdinando Ruggieri tra il 1736 e il 1739 e che interessò l'interno della chiesa. La cappella venne riedificata sul sito dove sorgeva un altare dedicato a San Giovanni Battista Decollato, il quale risulta documentato fin dal 1575 nella sua ubicazione "sotto al coro delle monache, verso la sagrestia" (Fiorelli Malesci 1986, p. 243): con questa collocazione l'altare appare segnalato nelle visite pastorali e in alcune descrizioni secentesche della chiesa, e da queste stesse fonti si evince che esso era stato fondato da un membro della famiglia Guidetti, Giovanni di Bernardo (*ibidem*).

La lunga epigrafe che correda il sepolcro del patrizio di origine bolognese viene trascritta per la prima volta da Giuseppe Richa (1754-1762, IX, 1761, p. 323) ed in seguito da Giovanni Balocchi (1828, pp. 63-64); quest'ultimo, nel descrivere il sepolcro nella sua collocazione attuale, riferisce alcune notizie che egli dovette rintracciare nelle carte del monastero (ivi, pp. 62-64): i solenni funerali dell'Albergati, che morì il 30 maggio 1695, furono celebrati in Santa Felicita ed inizialmente il suo cadavere fu inumato in un sepolcreto ipogeo chiamato "sepolcro de' depositi", un luogo destinato ad accogliere le spoglie dei parrocchiani illustri, al quale si accedeva passando dalla sagrestia e che veniva ancora utilizzato al tempo del Balocchi (ivi, pp. 59-61, nota 10); le ossa dell'Albergati vennero in seguito traslate ai piedi del monumento funebre marmoreo che gli fu eretto nella Cappella di San Giovanni Battista Decollato (ivi, p. 63), il luogo in cui il deposito viene ricordato da Federigo Fantozzi (1842, p. 619) e dai coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 167, nota 55).

Francesca Fiorelli Malesci ha pubblicato il sepolcro come opera di un ignoto scultore fiorentino della fine del Seicento (1986, p. 244, fig. 239). L'unico documento da lei rinvenuto in cui il monumento Albergati viene citato riguarda il riallestimento avvenuto nel 1695 dell'antica sepoltura della famiglia Guidetti che si trova nella Cappella della Beata Berta, il sacello situato

di fronte alla Cappella della Vergine Maria: il sarcofago marmoreo dei Guidetti, databile entro gli anni venti del Quattrocento, venne allora dotato di un'edicola in stucco realizzata da un anonimo maestro per andare a costituire, come appare nella scrittura, il *pendant* del sepolcro Albergati (ivi, p. 357, doc. n. 176; sul deposito Guidetti si veda cat. n. LXXV).

Il monumento è costituito da un sarcofago di breccia verde di forma trapezoidale, il quale presenta due piedi lisci e delle profilature modanate di marmo bianco nella parte inferiore e superiore della cassa. Il sarcofago è sormontato da una grande targa epigrafica di marmo bianco, la quale è inserita entro una cornice sagomata di bardiglio, che termina ai lati in due grandi volute. Nel punto mediano, in corrispondenza del centro del sarcofago ed alla base della targa marmorea, l'intaglio della cornice riproduce l'incavo della valva di conchiglia. Quattro rigogliosi festoni vegetali marmorei sono disposti simmetricamente ai lati della cornice, mentre la lapide epigrafica presenta un coronamento costituito da un timpano spezzato di marmo bianco, al cui centro campeggia lo stemma familiare.

Il lungo testo epigrafico tramanda le notizie salienti della vita del personaggio:

D. O. M.
SILVIVS COMES ALBERGATI BONONIENSIS
HIERONIJMI CAPACELLI ALBERGATI MARCHIONIS SENATORIS FILIVS
NOBILITATEM GENERIS
QVAM EXIMIAM PARENTES CONTVLERANT
NOBILIORI VIRTVTVM OMNIVM INCREMENTO AVXIT·
ADOLESCENS ADHVC
EIVS IN AGENDO PRVDENTIÆ SPECIMEN DEDIT,
QVÆ
NICOLAVM CARDINALEM LVDOVISIVM ALBERGATI
SIBI CONSANGVINITATE IVNCTVM
ARCTIORI AMORIS VINCVLO ADSTRINXIT
HVIVS CONSILIO ET OPERA IN AVLAM
MAGNORVM ETRVRIÆ DVCVM ADSCITVS
INTER HONORARIOS EPHÆBOS VICTORIAE MAGNÆ DVCIS
PRINCIPEM ASSECVTVS EST LOCVM·
VIRILEM IN ADOLESCENTE DEXERITATEM MIRATVS
FERDINANDVS II.
PRIMVM SECRETIORIS CVBICVLI CVSTODEM CREAVIT·

COSMO III.
IN PAVCIS CARVS
HONESTISSIMIS ARCHITRICLINI PRIMVM, DEIN PINCERNAE
MVNERIBVS EST AVCTVS.
QVIBVS PRAECLARISSIME ADMINISTRATIS
AD AVLÆ VNIVERSÆ REGIMEN VSITATO APVD ETRVSCOS NOMINE
FVRERII MAIORIS
ADMOVERI PROMERVIT·
DEMVM VIRTVTEM TANTAM IN TERRIS PEREGRINARI
NON VLTRA PASSVS DEVS
AD COELESTIS PATRIÆ HONORES IPSSVM VOCAVIT
ANNO D.M.DCXCV DIE XXX MAII.ÆTATIS SVÆ LXI
MES. VIII DIE XXV.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 323; Balocchi 1828, pp. 62-64; Fantozzi 1842, p. 619; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 167; Fiorelli Malesci 1986, p. 244, fig. 239.



Fig. XL Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Silvio Albergati*

XLI. Girolamo Ticciati

Monumento funebre di Giacomo Conti

1738
marmi bianchi e policromi, 300 x 180 cm c.
Firenze, chiesa di Santa Felicita, Cappella della Beata Berta

Il monumento funebre dell'auditore Giacomo Conti (figg. XLI.1-XLI.3) si trova addossato alla parete destra della cappella ubicata oltre la scalinata che immette nel presbiterio di Santa Felicita, *in cornu Evangelii*. Il sacello fu fondato da Jacopo di Filippo Guidetti entro il 1428 (Fiorelli Malesci 1986, p. 323, doc. n. 55) e rimase di patronato della famiglia fino agli anni venti dell'Ottocento (Balocchi 1828, p. 100); nel 1672 l'originaria intitolazione a San Jacopo Apostolo fu mutata in quella della Beata Berta, la monaca che aveva vissuto nel monastero benedettino di Santa Felicita ed era divenuta nel 1143 la badessa del monastero vallombrosano di Santa Maria a Cavriglia, dove nel 1671 furono ritrovate le sue spoglie (Fiorelli Malesci 1986, pp. 176-177). Le fonti antecedenti alla ricostruzione del 1736-39 descrivono la cappella sotto al pergamo, in prossimità del transetto sinistro (ivi, p. 175); tale collocazione fu mantenuta da Ferdinando Ruggieri, che ricostruì il vano sotto la cantoria a sinistra. Addossata alla parete sinistra del sacello si trova l'antica sepoltura dei Guidetti, che venne dotata di un'edicola in stucco nel 1695 (cat. n. LXXV); il Crocifisso ligneo fu posto al di sopra dell'altare prima del 1892: il manufatto viene tradizionalmente attribuito allo scultore fiesolano Andrea Ferrucci, ed era stato originariamente realizzato per la terza cappella della navata a destra, il sacello che fu fondato da Marco del Nero nel 1520 con il titolo del Santissimo Crocifisso (Fiorelli Malesci 1986, p. 176); la Cappella del Nero venne completamente ricostruita dal Ruggieri e durante l'Ottocento assunse la dedica ai Santi Maccabei (ivi, p. 241).

Il sepolcro del Conti viene descritto nella collocazione in cui si trova ancora oggi da Giuseppe Richa (1754-1762, IX, 1761, p. 322), da Giovanni Balocchi (1828, pp. 104-106), da Federigo Fantozzi (1842, p. 621), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 70): tutti questi scrittori elogiano la bellezza del deposito e dimostrano una particolare attenzione nel trascrivere la lunga epigrafe che vi è apposta, ma nessuno di loro ne ricorda la paternità. Francesca Fiorelli Malesci (1986, pp. 177-180, figg. 172-173) ha pubblicato il sepolcro e ne ha attribuito la decorazione scultorea, costituita dalle due figure allegoriche e dal busto-ritratto del defunto, a Girolamo Ticciati, sulla base delle similitudini stilistiche riscontrabili con le sculture che ornano

il coevo cenotafio dell'architetto Alessandro Galilei in Santa Croce, la cui esecuzione viene concordemente riferita dalle fonti e dalla critica allo scultore (cat. n. XXVIII). L'assegnazione al Ticciati del monumento funebre Conti è stata accolta da Silvia Blasio (1993, I, p. 107) e da Alessandra Giannotti (1995, p. 116); quest'ultima studiosa (Eadem 2016, p. 120) ha recentemente sottolineato come il sepolcro Conti sia improntato ad una semplificazione compositiva e stilistica rispetto alle realizzazioni ancora pienamente barocche del maestro del Ticciati, Giovanni Battista Foggini. Il sepolcro Conti appartiene alla fase tarda dell'attività di Girolamo, che era nato nel 1679 (cfr. Bellesi 1992, p. 45) e all'epoca dell'erezione del monumento aveva circa sessant'anni.

Giacomo Conti fu celebre tra i suoi contemporanei in qualità di esperto nel campo del diritto: egli ricoprì l'incarico di auditore al servizio degli ultimi granduchi Medici, Cosimo III e suo figlio Gian Gastone, che era succeduto al padre nel 1625. Al Conti si deve la stesura di un'opera in latino contenente una raccolta di sentenze e disposizioni in materia di Diritto canonico e civile, che venne stampata a Firenze con il titolo di *Decisiones Florentinae* in tre tomi tra il 1714 e il 1733. Come si desume dal lungo testo epigrafico che è inciso alla base del sepolcro e dalle sporadiche attestazioni documentarie, in cui viene specificato che Conti rivestì la carica di auditore della Consulta di Livorno (cfr. Fiorelli Malesci 1986, p. 180, nota 1), l'attività professionale del giurista si svolse principalmente nel Granducato di Toscana, anche se egli dovette mantenere un legame con la sua città natale, Ascoli: in un volume edito nel 1766 e dedicato dall'abate Antonio Marcucci agli ascolani illustri, il Conti viene ricordato come il fondatore del primo studio pubblico di retorica, filosofia , diritto e teologia sorto in quella città e come uno dei benefattori della locale chiesa di San Domenico, che era stata allora riedificata anche grazie al contributo del lascito testamentario del giurista (1766, pp. 146, 267). Marcucci era a conoscenza che Conti era deceduto a Firenze nel 1738 (ivi, p. 267); Giovanni Balocchi (1828, p. 105) ricorda l'auditore nel novero dei parrocchiani di Santa Felicita, e narra che il sepolcro fu eretto nella Cappella della Beata Berta su concessione dei Guidetti, che ne detenevano il patronato.

La complessa struttura del monumento si sviluppa in verticale e prevede la sovrapposizione della base in marmi policromi, dell'ordine mediano in cui sono collocate le figure statuarie, e dell'ordine superiore, dove trovano spazio il sarcofago sormontato dal busto-ritratto del defunto. Il plinto si erge sopra uno zoccolo in bardiglio, ed è rivestito da lastre di marmo rosso screziato; al centro, entro una lastra di marmo bianco, è incisa l'epigrafe a caratteri capitali, in cui si legge:

IACOBVS CAROLI F. DE COMITIBVS
PATRICIVS ASCVLANVS HEIC SITVS EST.
CIVILIS PRUDENTIAE INTERPRES CELEBERRIMVS
PRIMVM SENENSIS MOX FLORENTINAE ROTAE
DECVS ET GLORIAM AVXIT.
AVSPICE COSMO III. MAGNO DVCE ETRVRIAE
SVPPLICVM LIBELLORVM ET INTIMORVM EIVS CONSILIORVM
REGIIQVE CVBICVLI COGNITIONVM PRIMAM CVRAM
SVSCEPIT. SVMMA FIDE ET INTEGRITATE GESSIT.
HIS ALIISQVE PRAECLARIS MVNERIBVS EGREGIE FVNCTVS
AB IOANNE GASTONE I. ET FRANCISCO III. LOTHARINGICO
MAGNIS ETRVRIAE DVCIBVS PROBATVS LAVDATVSQVE.
OB SINGVLARIA PROBITATIS DOCTRINAE IVSTITIAE
AEQVITATIS HVMANITATISQVE MERITA
OMNIVM ETRVRIAE POPVLORVM AMOREM
OB EDITA RESPONSA ET ORACVLA DOCTORVM HOMINVM
LAVDES. OB EXIMIAM LIBERALITATEM
PAVPERVM LACRYMAS PROMERITVS
DECESSIT X.KAL. DECEMBR. ANNO CIↃ. ID.CCXXXVIII.
AETATIS SVAE LXIX.
TESTAMENTI CVRATORES REDACTO IN PIA LEGATA
EIVS PATRIMONIO
PERENNE MONVMENTVM.

In corrispondenza della parte superiore della base, che termina a centina ribassata, è apposto un intaglio marmoreo con il motivo delle ossa incrociate.

Nel registro mediano del monumento sono collocate le due sculture in marmo bianco statuario, grandi quasi al naturale. Alla sinistra del riguardante, una figura femminile allude alla professione esercitata in vita dal Conti: essa è presumibilmente identificabile con la personificazione della Giurisprudenza o della Magistratura grazie agli attributi che la contraddistinguono, la pila di libri sopra i quali essa appoggia il gomito sinistro ed il fascio littorio ai suoi piedi, un elemento che era anticamente associato all'autorevolezza dei magistrati e che in epoca moderna divenne uno dei simboli connessi alle raffigurazioni della Giustizia (Ripa 1618, p. 221). L'ideazione dell'insolita iconografia può essere verosimilmente ascritta allo stesso

Ticciati, i cui molteplici interessi spaziavano dall'ambito propriamente artistico a quello letterario. La biografia redatta dal nobile fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri quando l'artista era ancora in vita (1719-1741, III, 1739, p. 1423) descrive il Ticciati non soltanto nella veste di scultore e di architetto, ma anche come autore di componimenti poetici: di questa produzione sopravvivono alcuni sonetti incentrati su tematiche tanto profane che religiose (si vedano Roani Villani 1984, p. 72, nota 2; Giannotti 1995, pp. 112-113, note 31-33; Roani 2017, pp. 130-132), ma Girolamo partecipò altresì alla stesura di opere di carattere storiografico: alla sua penna si deve la compilazione delle biografie di due letterati, Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca e Ottavio Rinuccini, e delle vite di quattro artisti, Niccolò Tribolo, Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini, Ludovico Cigoli, che furono pubblicate nelle *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, edite a Firenze nel 1700 a cura dell'allora console dell'Accademia Fiorentina Jacopo Rilli e del celebre bibliofilo Antonio Magliabechi (ivi, pp. 113-126). Ticciati compose altresì il testo che correda il volume sulla fabbrica di Santa Maria del Fiore pubblicato da Bernardo Sansone Sgrilli nel 1733 (Eadem 1984, p. 72, nota 2), ed inoltre, incentivato dal Gabburri, nel 1739 redasse la *Storia dell'origine e dei progressi dell'Accademia delle Arti del Disegno* (edita da Fanfani 1876, pp. 193-307). L'ultima opera letteraria di Girolamo, il *Supplemento alla Vita di Michelangelo*, in cui vengono sinteticamente narrati gli ultimi dieci anni di attività del Buonarroti, fu pubblicata postuma nella seconda edizione della *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi, data alle stampe nel 1746 a cura del noto erudito ed antiquario fiorentino Anton Francesco Gori (Roani 2017, p. 126).

Come attestano le fonti, la frequentazione assidua delle accademie fu una costante della vita del Ticciati: egli esordì ventenne intorno al 1699 all'Accademia Fiorentina, con la recitazione di un'orazione in lode dell'Architettura (Salvini 1717, p. 646). Nel 1703 il documentato ingresso di Girolamo nell'Arcadia romana, dove assunse il nome di Lesbio Isidio (Roani 2017, p. 127), coincise con il periodo in cui il biografo Gabburri colloca il soggiorno di studio del giovane artista nella Città Eterna. Una volta divenuto un affermato scultore sulla scena fiorentina, nel 1737 Ticciati entrò con il nome di Sicuro nella neo-istituita Accademia Colombaria (Eadem 1984, pp. 70, 73, nota 10; Giannotti 1995, p. 112), l'associazione fondata nel 1735 con lo scopo di riunire gli affiliati di varie discipline, sia scientifiche che letterarie, sotto l'egida di un ideale di conoscenza di stampo enciclopedico. I soci colombari parteciparono attivamente alla realizzazione dei tre sepolcri monumentali che, a partire dal 1737, furono eretti in Santa Croce per commemorare altrettanti illustri personaggi, Galileo Galilei (cat. n. XXIX), Pietro Antonio Micheli (cat. n. XXVII) e Alessandro Galilei (cat. n. XXVIII): il monumento al padre della scienza moderna fu affidato agli eredi del Foggini e vide la partecipazione del Ticciati

limitatamente all'esecuzione della statua della Geometria, mentre i sepolcri del botanico Micheli e dell'architetto Galilei vennero commissionati direttamente a Girolamo, il quale li portò a termine entro il 1739.

Il cenotafio di Alessandro Galilei costituisce, come è già stato messo in evidenza dalla critica (Fiorelli Malesci 1986, p. 177; Giannotti 1995, p. 116; Eadem 2016, p. 120), il termine di paragone più prossimo al monumento del giurista ascolano in Santa Felicita. La struttura dei due sepolcri presenta, pur con delle sostanziali varianti, gli stessi elementi, quali il sarcofago sormontato dal busto-ritratto e le due affini sculture muliebri: queste sono ammantate in un panneggio classicheggiante e presentano simili caratteristiche fisionomiche, la fronte alta, il naso lungo, i capelli dal moto ondoso acconciati in grandi ciocche regolari e semi-raccolti dietro la nuca, tipiche dei modi del Ticciati e riscontrabili in altre figure femminili da lui realizzate, quali ad esempio la Samaritana del gruppo bronzeo oggi a Madrid, che fu commissionatogli da Anna Maria Luisa de' Medici (S. Bellesi, in *La principessa saggia* 2006, pp. 310-311, n. 170), o le figure muliebri presenti nel rilievo marmoreo dell'*Allegoria medicea* conservato a Firenze, in Palazzo Corsini al Prato (Lankheit 1962, pp. 178-179, fig. 207).

Le sculture femminili del cenotafio Galilei e del sepolcro Conti sono inoltre pressoché sovrapponibili nella posa frontale del busto e nelle gambe disposte sul lato sinistro e leggermente accavallate, mentre i volti esprimono due sentimenti quasi agli antipodi, all'insegna del patetismo accentuato per l'allegoria piangente del deposito Galilei, e di un dolore più mesto e contenuto per la Magistratura. Quest'ultima rivolge lo sguardo verso il genietto alato che spenge la face, un tema dell'arte funeraria classica che a Firenze era stato abbandonato per tutto il Seicento, ed era stato rivisitato dai tempi del sepolcro del Giambologna (1595 c.) soltanto nel 1696 dal Foggini per il deposito di Anna Ubaldeschi (cfr. cat. n. LXIX). Ticciati rappresenta il genietto come un fanciullo dalle carni floride e dotato di una folta capigliatura dai pesanti riccioli spioventi. La *Magistratura* ed il genietto del sepolcro Conti sono scolpiti a tutto tondo e sono collocati in posizione aggettante rispetto al sarcofago, che si erge dietro di essi ed è a sua volta sormontato dal busto-ritratto. Il sarcofago di forma trapezoidale, realizzato in marmo giallo dalle venature scure, conserva nella parte superiore della cassa il disegno delle volute giustapposte, un motivo che ebbe una larga diffusione a Firenze per tutti quei monumenti sepolcrali che vennero allestiti entro il terzo decennio del Seicento. Alla convergenza delle volute s'innesta il peduccio di marmo bianco e nero che sostiene il busto: quest'ultimo è racchiuso entro una nicchia ovale profilata da una cornice di marmo violaceo, e raffigura il Conti in abiti da giurista. La superficie marmorea dell'effigie appare modulata in falde larghe, secondo la maniera geometrizzante di condurre i panneggi tipica dello scultore, in cui non mancano tuttavia particolari volti alla resa di

un garbato naturalismo, come le pieghe del colletto che tendono ad ondularsi alle estremità. Il volto pingue, dall'epidermide segnata, assume quasi l'aspetto di una maschera e viene appena ingentilito dalla fluente parrucca, apprezzabile per la virtuosistica esecuzione dei riccioli inanellati che scendono fino a lambire le spalle.

I coevi ritratti di Pietro Antonio Micheli e di Alessandro Galilei sono caratterizzati da una maggiore epurazione delle superfici, ma il busto del Conti appare ancora pervaso da fremiti di incidentale vitalismo, riscontrabili nella giubba semiaperta e nei boccoli che tendono a scompigliarsi sulle spalle: il ritratto dell'auditore si pone in continuità con il busto di Anton Domenico Gabbiani, un'opera che Ticciati aveva scolpito nel 1726, e che orna il sepolcro del pittore conservato nella chiesa di San Felice in Piazza (cat. n. LI).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 322; Balocchi 1828, pp. 104-106; Fantozzi 1842, p. 621; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 70; Fiorelli Malesci 1986, pp. 177-180, figg. 172-173; Blasio 1993, I, p. 107; Giannotti 1995, p. 116; Eadem 2016, p. 120.



Fig. XLI.1 Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Giacomo Conti*, intero



Fig. XLI.2 Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Giacomo Conti*, particolare



Fig. XLI.3 Girolamo Ticciati, *Ritratto di Giacomo Conti*

XLII. Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani

Monumento funebre dei vescovi Bonsi

1630-34 (documentazione)
marmi bianchi e policromi, 185 x 250 cm (dimensione del sarcofago, con lo zoccolo)
Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, braccio destro del transetto

Il deposito celebra i cinque membri della famiglia Bonsi, Tommaso, Giovanni, Domenico, Tommaso e Clemente, che tra il 1576 ed il 1659 furono a capo della sede episcopale della città francese di Béziers; esso si trova addossato alla testata del braccio destro del transetto (fig. XLII) all'interno della chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano, e fu eretto a partire dal 1630 insieme al suo *pendant*, il sepolcro dedicato al cardinale Giovanni Bonsi, che è addossato alla testata del braccio sinistro (cat. n. XLIII).

Il monumento viene descritto da Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 445) nella stessa collocazione odierna, sotto alla grande tela con l'*Adorazione dei Magi* di Ottavio Vannini; lo scrittore elogia la bellezza del deposito, ne decanta la preziosità dei marmi ed attribuisce alla penna del letterato Francesco Rondinelli l'iscrizione che è incisa nella lastra di pietra di paragone apposta sul coperchio del sarcofago (*ibidem*). Giuseppe Richa (1754-1762, III, 1755, pp. 218-219) trascrive l'epitaffio e ne ribadisce l'assegnazione al Rondinelli.

Il deposito è stato pubblicato nel volume monografico dedicato da Ezio Chini alla chiesa dei Santi Michele e Gaetano (1984, pp. 120-122, figg. 114, 229-230): l'autore ha rintracciato una serie di documenti conservati nel fondo relativo al convento teatino nell'Archivio di Stato di Firenze, grazie ai quali si evince che i due sepolcri furono realizzati dal maestro scalpellino Antonio Ginestrelli su disegno dell'architetto Matteo Nigetti (ivi, p. 314, doc. n. 48 E). Nel 1634, durante la fase conclusiva della messa in opera dei depositi, intervenne anche Gherardo Silvani (ivi, p. 318, doc. n. 52 B), che dal 1630 era subentrato al Nigetti nel ruolo di architetto della fabbrica (ivi, pp. 53, 285, doc. n. 23).

Il committente dei depositi fu il conte Francesco di Piero Bonsi, uno degli esponenti della nobile famiglia fiorentina e nipote di Elisabetta Bonsi, la nobildonna che fin dall'arrivo dell'ordine dei Chierici Regolari di San Gaetano da Thiene a Firenze nel 1592 (ivi, p. 14) ne era stata tra le principali benefattrici: Elisabetta aveva avuto visioni mistiche ed era morta in odore di santità nel 1611 (Castaldo 1624, pp. 68-77, 141-158); ella aveva disposto nel proprio testamento che gli eredi avrebbero dovuto erigere e far decorare una cappella nella nuova chiesa che i teatini

stavano costruendo (Chini 1984, pp. 106, 311, doc. n. 47 A). I chierici si erano infatti insediati nell'antica chiesa di San Michele Berteldi ed avevano avviato nel 1604 la realizzazione di un complesso conventuale più ampio ubicato sul sito preesistente (ivi, pp. 49-57); per finanziare l'ambiziosa impresa, l'ordine si avvalse del decisivo e costante contributo dei Medici, in particolare delle sovvenzioni che il cardinale Carlo ed in seguito il granduca Cosimo III elargirono per oltre un secolo, dal 1616 al 1723 (ivi, p. 17), e del sostegno di alcune famiglie del ceto nobiliare. Queste ultime finanziarono la decorazione delle cappelle, ottenendone in cambio il patronato. Gli arredi delle sei cappelle della navata furono commissionati entro la metà del secolo dai rispettivi patroni, Martelli, Mazzei, Ardinghelli, Franceschi, Del Rosso e Tornaquinci (ivi, pp. 129-166). Ai Bonsi si deve la commissione degli ornati plastici e pittorici delle due cappelle che si aprono sul braccio del transetto: la cappella *in cornu Epistulae* venne dedicata alla Natività di Cristo in ottemperanza alle volontà della fondatrice, Elisabetta Bonsi; suo fratello, il senatore Piero, si assunse l'onere della decorazione di questo sacello e della seconda cappella di famiglia, quella *in cornu Evangelii*, che era stata intitolata a Sant'Elena e al ritrovamento della Croce secondo le disposizioni testamentarie dell'altra sorella Elena, deceduta nel 1619 (ivi, pp. 107, 311-312, doc. n. 47 C). Piero Bonsi si occupò delle due cappelle fino alla morte, avvenuta nel 1626; i lavori furono portati a termine dal figlio Francesco, il quale si avvalse dell'operato di un gruppo di maestri scalpellini, Alessandro Malavisti, Berto Masoni e Antonio Ginestrelli, e dello scultore Bastiano di Filippo Pettirossi, che eseguirono l'ornamentazione architettonica dei sacelli entro il 1632 (ivi, p. 108). L'ideazione del progetto va ricondotta a Matteo Nigetti, come si evince dai pagamenti a lui corrisposti dal Bonsi nel 1626 e nel 1631 in cui vengono menzionati i disegni relativi agli altari e all'architettura delle cappelle (ivi, pp. 108, 313, 318, doc. nn. 48 A, 52 A). La presenza del Nigetti nel cantiere teatino è attestata fin dalla fase iniziale della costruzione della chiesa, che egli diresse fino al 1630 (ivi, pp. 50-52); in quello stesso anno Matteo si licenziò, probabilmente a causa di contrasti insorti con i teatini (ivi, p. 53). Secondo Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 353), fu il preposito del convento Filippo Maria Guadagni a conferire a Gherardo Silvani l'incarico di nuovo architetto.

Francesco Bonsi fu molto legato alla monarchia francese: Luigi XIII nutriva una profonda stima nei suoi confronti e lo nominò ambasciatore residente a Mantova. Francesco sposò la nobildonna bolognese Cristiana Riario, e dalla loro unione nel 1631 nacque Piero, che nel 1659 divenne il sesto vescovo di Béziers della sua schiatta. Francesco fu tanto legato alla Francia da trascorrere gli ultimi di vita a Pézenas, dove morì nel 1662 (Gamurrini 1668-1685, I, 1668, pp. 495-496). Dopo aver atteso ai lavori delle cappelle, Francesco si dedicò alla sistemazione del

transetto e si avvalse, come ricorda anche il biografo Giovanni Sini (1645, ed. 1959, p. 100), del contributo di Gherardo Silvani. Francesco ottenne il patronato sulle testate del transetto prima del 1630 (Chini 1984, p. 120). Il 30 ottobre 1630 lo scalpellino settignanese Antonio di Alessandro Ginestrelli sottoscriveva un accordo in cui si impegnava ad eseguire per il Bonsi, entro il termine di due anni, "due depositi simili" da collocare nelle testate, "nel modo e forma del modello e disegnio fatto dal signor Matteo Nigetti architetto" (ivi, p. 314, doc. n. 48 E). Il 7 marzo 1633 veniva redatto un documento dal quale si evince che i monumenti sepolcrali non erano ancora terminati: il committente chiese allora una stima "dei depositi e dei lavori fatti e da farsi" a Gherardo Silvani (*ibidem*). Egli valutò il lavoro 1640 ducati, una cifra maggiore di quella pattuita dal Ginestrelli nel 1630, che risultava ascendere a 1180 ducati; lo scalpellino fu saldato nel giugno 1633 (*ibidem*), ma i sepolcri dovettero essere definitivamente ultimati l'anno seguente, quando Gherardo ricevette dal Bonsi un compenso di 150 ducati per aver supervisionato la messa in opera "delle tavole a' detti depositi" (ivi, p. 318, doc. n. 52 B), dove il termine "tavole" credo vada riferito alle lapidi epigrafiche sui coperchi dei sarcofagi.

I sepolcri Bonsi vengono citati in un'anonima relazione manoscritta compilata intorno al 1650, che contiene la più antica descrizione delle opere presenti all'interno della chiesa teatina: l'estensore vi ha segnalato che i depositi erano a quella data ancora privi delle iscrizioni (ivi, p. 336, doc. n. 65).

Il monumento è collocato nel registro inferiore della parete ed è inquadrato entro un'incorniciatura in pietra serena, costituita da due lesene scanalate di ordine corinzio che sorreggono un'alta trabeazione. Le membrature architettoniche, che vennero realizzate da Alessandro Malavisti e Berto Masoni nel 1631-32 (ivi, p. 120), incorniciano il dipinto raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, e proseguono nella lunetta con angeli e cherubini soprastante la trabeazione; queste tele furono dipinte da Ottavio Vannini su incarico di Francesco Bonsi, ed appartengono alla fase estrema dell'attività del pittore. Esse rimasero incompiute a causa della morte del Vannini nel 1644, e vennero terminate dal suo allievo Antonio Ruggieri intorno al 1647 (ivi, pp. 122-123, nota 48). Il soggetto dell'*Adorazione dei Magi* è in stretta relazione con il ciclo pittorico della vicina cappella intitolata alla Natività, che presenta sull'altare e sulle pareti laterali i dipinti di Matteo Rosselli e Fabrizio Boschi dedicati alla nascita di Cristo (ivi, pp. 108-110).

Il sarcofago in marmo bianco e nero antico poggia sopra uno zoccolo di bardiglio ed emerge dal piano parietale entro una campitura di marmo giallo; la cassa, di forma trapezoidale, presenta alla base un elaborato intaglio con il motivo della conchiglia posta al centro di volute, e, nella parte superiore, una cornice modanata fortemente aggettante, realizzata in marmo di Portoro. La

targa epigrafica di pietra di paragone è collocata al centro del coperchio, entro una cornice di marmo giallo modulata in plastiche volute; sulla parte apicale della cornice campeggia una valva, che fa da contrappunto a quella intagliata alla base del sarcofago. L'iscrizione fu apposta da Piero di Francesco Bonsi nel 1662, e riporta quanto segue:

D. O. M.
QVINQVE BONSIÆ FAMILIÆ NON INTERRUPTA SERIE
BITERRIENSIVM EPISCOPORVM MEMORIAM
PETRVS BONSIVS REGIS CHRIST. APVD VENETOS LEGATVS
SEXTVS EIVSDEM SEDIS ANTISTES HIC EXTARE VOLVIT
NE IN PATRIA NOMEN EORVM OCCIDAT
QVORVM GLORIÆ SPLENDOR IN GALLIA NVNQVAM DEFICIET
ANNO DOMINI MDCLXII.

Ai lati del deposito, due pannelli di marmo bianco recano due grandi stemmi Bonsi, intagliati nel medesimo marmo e sormontati dal cappello vescovile, dipinto di verde: al centro degli scudi, è raffigurato l'emblema della famiglia, la ruota di mulino, di giallo su fondo bardiglio; una serie di piccoli stemmi realizzati a commesso impreziosisce la parte superiore dei pannelli e della parete di fondo.

Piero di Francesco seguì le orme paterne e si dedicò all'attività diplomatica per la corona francese. Dopo essere succeduto nel 1659 allo zio Clemente Bonsi alla guida del vescovato di Béziers, nel 1662 fu nominato ambasciatore a Venezia; dal 1665 al 1671 si stabilì prima a Varsavia e poi a Madrid. Una volta rientrato a Parigi, divenne grande elemosiniere della regina Maria Teresa; nel 1672 fu creato cardinale con il titolo di Sant'Onofrio, che gli venne cambiato nel 1689 con quello di San Pietro in Vincoli, ed in seguito di Sant'Eusebio. Dal 1669 al 1673 fu vescovo di Tolosa e dal 1673 fino alla morte guidò la diocesi di Narbona. Morì nel 1703 a Montpellier (Coldagelli 1971, pp. 388-395). I cinque membri della famiglia che lo precedettero nella sede episcopale di Béziers furono i due prozii Tommaso e Giovanni, e gli zii Domenico, Tommaso e Clemente.

Tommaso, figlio di Roberto di Domenico Bonsi e di Elisabetta Soderini, divenne vescovo di Béziers nel 1576; nel 1596 designò suo successore il nipote Giovanni. Tommaso morì nella città francese nel 1603, e fu sepolto nella cattedrale di Saint Nazaire, all'interno della Cappella di Santo Stefano (Barbiche 1971a, pp. 396-397).

Giovanni, del senatore Domenico Bonsi e di Costanza Vettori, fu vescovo di Béziers dal 1598 al 1621. Nel 1611 divenne cardinale e nel 1615 ricevette il cappello a Roma da Paolo V. Morì nella Città Eterna nel 1621 e fu sepolto nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini (Idem 1971b, pp. 384-387). Nel 1691 il cardinale Pietro di Francesco Bonsi fece riesumare le sue spoglie, che vennero traslate a Firenze per essere deposte nella chiesa teatina (Chini 1984, p. 121, nota 41; si veda cat. XLIII).

I fratelli Domenico, Tommaso e Clemente del senatore Piero Bonsi e di Lucrezia Mannelli si succedettero alla guida del vescovado di Béziers tra il 1621 e il 1659. Domenico, nato nel 1591, fu primo elemosiniere della regina Maria de' Medici. Egli morì a Béziers e fu sepolto nella Cappella di Santo Stefano in Saint Nazaire (Barbiche 1971c, pp. 381-382), accanto al suo predecessore Tommaso di Roberto (Idem 1971d, pp. 397-398). Clemente divenne canonico della basilica di San Pietro in Vaticano nel 1621. Nel 1628 Luigi XIII lo nominò vescovo di Béziers (Idem 1971e, pp. 375-376).

L'esecuzione del monumento spetta al citato Antonio Ginestrelli, il quale realizzò anche la cornice ad intarsio marmoreo del dipinto del Vannini (Chini 1984, p. 120). Dal punto di vista stilistico, il sepolcro presenta la componente che si riscontra in maniera preponderante nelle opere del Nigetti, ossia l'impiego dei materiali preziosi, quali i marmi policromi, che di sovente suppliscono alla mancanza di figure scolpite. Il confronto con i sepolcri realizzati dal Silvani alcuni decenni prima è alquanto esemplificativo delle divergenze stilistiche e concettuali che separano le opere funerarie di Gherardo dai monumenti Bonsi: ancora debitori nei confronti degli esempi cacciniani, i sepolcri Usimbardi, Corsini e Guicciardini sono caratterizzati da monolitici sarcofagi di marmo di Portoro e da importanti apparati scultorei. Soltanto un elemento decorativo dei depositi Bonsi, la valva apicale sulle cornici delle lapidi epigrafiche, sembrerebbe appartenere al repertorio ornamentale del Silvani: le conchiglie adornano infatti i timpani dei portali laterali della facciata del Palazzo Strozzi del Poeta, una delle opere architettoniche più pregevoli di Gherardo, che venne completata nel 1629 (C. Martelli, in *Atlante del barocco* 2007, pp. 424-425, n. 145); valve molto simili a quelle dei depositi Bonsi sono altresì collocate al centro dei timpani spezzati delle nicchie del registro mediano della facciata della chiesa teatina. La facciata fu progettata dal Silvani e venne eretta tra il 1648 ed il 1683 con il fondamentale contributo del figlio Pier Francesco, il quale fin dal 1639 aveva affiancato il padre nella conduzione del cantiere teatino (Chini 1984, pp. 96-98). Il prospetto costituisce uno dei vertici dell'architettura fiorentina secentesca. Alla sua realizzazione contribuirono maestranze e artisti specializzati. Il rivestimento in pietra forte spettò ad Alessandro Malavisti ed alla sua bottega (ivi, p. 231); lo stemma mediceo in marmo bianco, progettato dallo scultore Carlo Marcellini e

da Pier Francesco Silvani, fu eseguito da Silvestro Malavisti e venne messo in opera nel 1688 sopra il finestrone circolare del registro superiore, insieme ai due putti marmorei che lo fiancheggiano; quest'ultimi furono scolpiti dal Marcellini (*ibidem*). L'esecuzione delle due sculture raffiguranti la *Speranza* e la *Povertà* poste sopra il portale centrale fu affidata nel 1686 dai teatini allo scultore bavarese Balthasar Permoser, che le realizzò entro il 1689 insieme alla statua di San Gaetano Thiene collocata nella nicchia sopra il portale di sinistra (ivi, pp. 232-238). Il Sant'Andrea Avellino nella nicchia sopra il portale di destra venne scolpito in quegli stessi anni dal giovane scultore Anton Francesco Andreozzi (ivi, p. 238), uno degli artisti che erano rientrati a Firenze nel 1686, dopo il soggiorno di studio effettuato a Roma, all'Accademia Medicea che era stata istituita dal granduca Cosimo III.

Bibliografia:

Del Migliore 1684, p. 445; Richa 1754-1762, III, 1755, pp. 218-219; Chini 1984, pp. 120-121, figg. 114, 229-230.



Fig. XLII Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani, *Monumento funebre dei vescovi Bonsi*, intero

XLIII. Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani

Monumento funebre di Giovanni Bonsi

1630-34 (documentazione)
marmi bianchi e policromi, 185 x 250 cm (dimensione del sarcofago, con lo zoccolo)
Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, braccio sinistro del transetto

Il sepolcro del cardinale Giovanni Bonsi si trova addossato alla testata del braccio sinistro del transetto all'interno della chiesa teatina (fig. XLIII); esso fu commissionato nel 1630 dal conte Francesco di Piero Bonsi insieme al suo *pendant*, il sepolcro dedicato ai cinque membri della famiglia che furono a capo della sede episcopale di Béziers (cat. n. XLII).

Il monumento viene descritto da Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 448) nella stessa collocazione odierna, sotto alla grande tela raffigurante *L'imperatore Eraclio che riporta la Santa Croce a Gerusalemme* di Giovanni Bilivert; lo scrittore attribuisce alla penna del letterato Francesco Rondinelli l'iscrizione che è incisa nella lastra di pietra di paragone apposta sul coperchio del sarcofago (*ibidem*). Giuseppe Richa (1754-1762, III, 1755, pp. 219-220) descrive sinteticamente il sepolcro e ne trascrive l'epitaffio.

Il deposito è stato pubblicato da Ezio Chini nel volume monografico a lui dedicato alla chiesa dei Santi Michele e Gaetano (1984, pp. 120-122, fig. 115): l'autore ha rintracciato una serie di documenti conservati nel fondo relativo al convento teatino nell'Archivio di Stato di Firenze, grazie ai quali si evince che i due sepolcri furono realizzati dallo scalpellino settignanese Antonio di Alessandro Ginestrelli. Il 30 ottobre 1630 Ginestrelli sottoscriveva un accordo in cui si impegnava ad eseguire per Francesco Bonsi, entro il termine di due anni, "due depositi simili" da collocare nelle testate, "nel modo e forma del modello e disegnio fatto dal signor Matteo Nigetti architetto" (ivi, p. 314, doc. n. 48 E). Il 7 marzo 1633 veniva redatto un documento dal quale si evince che i monumenti sepolcrali non erano ancora terminati: il committente chiese allora una stima "dei depositi e dei lavori fatti e da farsi" a Gherardo Silvani (*ibidem*). Quest'ultimo era succeduto al Nigetti nel ruolo di architetto del cantiere teatino all'inizio degli anni trenta (ivi, pp. 53, 285, doc. n. 23). Silvani valutò il lavoro del Ginestrelli per il totale di 1640 ducati, una cifra maggiore di quella pattuita dallo scalpellino nel 1630, che risultava ascendere a 1180 ducati; lo scalpellino fu saldato nel giugno 1633 (ivi, p. 314, doc. n. 48 E), ma i sepolcri dovettero essere definitivamente ultimati l'anno seguente, quando Gherardo ricevette dal Bonsi un compenso di 150 ducati per aver supervisionato la messa in opera "delle tavole a' detti

depositi" (ivi, p. 318, doc. n. 52 B), dove il termine "tavole" credo vada riferito alle lapidi epigrafiche sui coperchi dei sarcofagi.

I sepolcri Bonsi vengono citati in un'anonima relazione manoscritta compilata intorno al 1650, che contiene la più antica descrizione delle opere presenti all'interno della chiesa teatina: l'estensore vi ha segnalato che i depositi erano a quella data ancora privi delle iscrizioni (ivi, p. 336, doc. n. 65). Esse furono incise su istanza del figlio di Francesco Bonsi, Piero, nel 1662. La data del 1662 è riportata sul monumento dei cinque vescovi Bonsi nel braccio destro del transetto (cat. XLII), e coincide con l'anno in cui Piero ottenne da Luigi XIV di Francia l'incarico di ambasciatore a Venezia. Soltanto nel 1691, il Bonsi, che era stato nominato vescovo di Béziers nel 1659, aveva svolto un'intesa carriera diplomatica per la corona francese ed era divenuto cardinale nel 1672, fece traslare nella chiesa teatina le spoglie del prozio Giovanni (Chini 1984, p. 121, nota 41), l'altro esponente della famiglia ad essere stato insignito della porpora cardinalizia. Giovanni, del senatore Domenico Bonsi e di Costanza Vettori, fu vescovo di Béziers dal 1598 al 1621. Nel 1611 divenne cardinale e nel 1615 ricevette il cappello a Roma da Paolo V. Morì nella Città Eterna nel 1621 e fu sepolto nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini (Barbiche 1971b, pp. 384-387).

Il monumento è identico al suo *pendant* sia per le forme sia per le dimensioni: collocato nel registro inferiore della parete, il sepolcro è inquadrato entro un'incorniciatura in pietra serena, costituita da due lesene scanalate di ordine corinzio che sorreggono un'alta trabeazione. Le membrature architettoniche, che vennero realizzate da Alessandro Malavisti e Berto Masoni nel 1631-32 (ivi, p. 120), incorniciano il dipinto del Bilivert e proseguono nella lunetta raffigurante Angeli che recano fiori soprastante la trabeazione. Queste tele furono commissionate al Bilivert da Francesco Bonsi nel 1632 e vennero terminate nel 1641 (ivi, pp. 122-123); il soggetto dell'*Eraclio* è in stretta relazione con il ciclo pittorico della vicina cappella intitolata al Ritrovamento della Croce, che presenta sull'altare e sulle pareti laterali i dipinti di Matteo Rosselli, Jacopo Vignali e dello stesso Bilivert dedicati alla Santa Croce (ivi, pp. 110-120; sulle vicende relative alla costruzione della cappella si veda la scheda precedente cat. n. XLII).

Il sarcofago in marmo bianco e nero antico poggia sopra uno zoccolo di bardiglio ed emerge dal piano parietale entro una campitura di marmo giallo; la cassa, di forma trapezoidale, presenta alla base un elaborato intaglio con il motivo della conchiglia posta al centro di volute, e una cornice modanata fortemente aggettante in marmo di Portoro nella parte superiore. La targa epigrafica di pietra di paragone è collocata al centro del coperchio, entro una cornice di marmo giallo modulata in plastiche volute; sulla parte apicale della cornice, campeggia una valva, che fa da contrappunto a quella intagliata alla base del sarcofago. L'iscrizione riporta quanto segue:

D. O. M.
IOANNI BONSIO S.R.E. CAR T.S. CLEMEN. EPIS. BITERRIENSI
QVI IN GALLIA PRECLARA MVNERA
ROMÆ PVRPVRAM PETENTE GALL REGE CONSECVTVS
VBIQVE INFRA MERITVM DECORATVS EST
PETRVS BONSIVS EPISCOPVS BITERRIENSIS
AD REMP. VENETAM EIVSDEM REGIS LEGATVS
PATRVO MAGNO P.C. ADÆ DEBITVM SOLVIT
ANNO DOMINI MDCXXI.

Ai lati del deposito, due pannelli di marmo bianco recano due grandi stemmi Bonsi, intagliati nel medesimo marmo e sormontati dal galero cardinalizio, dipinto di rosso: al centro degli scudi è raffigurato l'emblema della famiglia, la ruota di mulino, di giallo su fondo bardiglio; una serie di piccoli stemmi realizzati a commesso impreziosisce la parte superiore dei pannelli e della parete di fondo.

L'esecuzione del monumento spetta al citato Antonio Ginestrelli, il quale realizzò anche la cornice ad intarsio marmoreo del dipinto del Bilivert (ivi, p. 120). Dal punto di vista stilistico, il sepolcro presenta la componente che si riscontra in maniera preponderante nelle opere del Nigetti, ossia l'impiego dei materiali preziosi, quali i marmi policromi, che suppliscono alla mancanza di figure scolpite. Soltanto un elemento decorativo dei depositi Bonsi, la valva apicale sulle cornici delle lapidi epigrafiche, sembrerebbe appartenere al repertorio ornamentale del Silvani: le conchiglie adornano infatti i timpani dei portali laterali della facciata del Palazzo Strozzi del Poeta, una delle opere architettoniche più pregevoli di Gherardo, che venne completata nel 1629 (C. Martelli, in *Atlante del barocco* 2007, pp. 424-425, n. 145); valve molto simili a quelle dei depositi Bonsi sono altresì collocate al centro dei timpani spezzati delle nicchie del registro mediano della facciata in pietra forte della chiesa teatina, la quale fu progettata anch'essa dal Silvani e venne costruita tra il 1648 ed il 1683 con il fondamentale contributo del figlio Pier Francesco (Chini 1984, pp. 96-98).

Bibliografia:

Del Migliore 1684, p. 448; Richa 1754-1762, III, 1755, pp. 219-220; Chini 1984, pp. 120-122, fig. 115.



Fig. XLIII Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Giovanni Bonsi*, intero

XLIV. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Agostino Coltellini

1693
pietra serena e marmo bianco, 175 x 142 cm
Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, terza cappellina della navata destra

Il monumento funebre di Agostino Coltellini (fig. XLIV) si trova murato nella parete sinistra del piccolo vano situato tra la Cappella Martelli ed il transetto, sul lato destro della navata della chiesa teatina.

La memoria epigrafica che correda il sepolcro è stata puntualmente trascritta da Salvino Salvini (1717, p. 635) e da Giuseppe Richa (1754-1762, III, 1755, pp. 228-229): le menzioni dei due storici attestano come la collocazione del monumento sia rimasta immutata dal tempo della sua erezione. Il luogo deputato alla propria sepoltura era stato eletto dallo stesso Coltellini: nel dicembre 1688 egli aveva disposto nel suo testamento di essere sepolto in prossimità della Cappella Martelli, il cui altare era dedicato ai Santi Gaetano e Andrea Avellino, verso i quali l'erudito professava una particolare devozione. Il Coltellini aveva inoltre nominato i teatini eredi universali di tutti i suoi beni: ad essi lasciava la sua ricca biblioteca ed un numero cospicuo di dipinti, che spettavano per la maggior parte al pittore Francesco Curradi (Chini 1984, pp. 247, 345, doc. n. 69 A). Questi era imparentato col Coltellini per via materna, era morto nel 1661 ed era stato sepolto nella chiesa di Santa Felicita: Agostino dispose nel testamento che nella sua tomba avrebbero dovuto essere riposte anche le spoglie del pittore (*ibidem*).

Dopo la morte del Coltellini, avvenuta il 26 agosto 1693 (cfr. Capucci 1982), i chierici gli innalzarono il monumento, che era originariamente provvisto del ritratto del defunto: l'effigie, dipinta ad olio su una tela ovale, raffigurava il vecchio Agostino a mezzo busto, vestito in abito scuro e con un largo colletto bianco al collo, e si trovava *in situ* nel 1979, quando Maria Pia Mannini ne compilò la scheda di catalogazione ministeriale (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00131868). Nel 1984, al momento della pubblicazione del deposito da parte di Ezio Chini, il dipinto era ancora al suo posto (p. 247, figg. 288-289).

Il ritratto risulta ad oggi disperso; secondo il Salvini (1717, p. 635), esso era stato eseguito dal pittore teatino Filippo Maria Galletti, il quale risulta documentato ai Santi Michele e Gaetano

alla fine degli anni settanta del Seicento, quando affrescò la cupola ed i peducci della cappella maggiore (Chini 1984, pp. 170-178), ed eseguì le pitture murali che ornano le volte dei bracci del transetto e la volta della Cappella Tornaquinci (ivi, pp. 129, 161-162).

Agostino Coltellini nacque a Firenze nel 1613 e fin da giovane frequentò accademie e personaggi di cultura, come Giovanni Battista Strozzi e Benedetto Buonmattei. Nel 1638 conseguì la laurea in diritto civile e canonico a Pisa; tornato a Firenze, vi esercitò l'avvocatura. Fu molto legato alla famiglia granducale, ed in qualità di avvocato fu al servizio dei cardinali Giovan Carlo e Carlo de' Medici; a partire dal 1639 e per i quarant'anni successivi ricoprì l'incarico di censore del Sant'Uffizio, e si distinse per una notevole apertura mentale, sostenendo la liceità dello studio scientifico di argomenti giudicati riprovevoli per il costume dell'epoca.

Egli si dedicò intensamente alla frequentazione delle accademie: nel 1628 fu membro dell'Accademia degli Infiammati, nel 1650 divenne accademico della Crusca, e nel 1659 aderì all'Accademia Fiorentina. Fu console di quest'ultima istituzione per quattro mandati, dal 1660 al 1677, e nel 1691 aderì all'Arcadia col nome di Alcino Tipaniese. Nel 1632 fondò l'Accademia degli Apatisti (Capucci 1982).

Le vicende relative al lascito testamentario del Coltellini sono ripercorribili attraverso alcune notizie documentarie. Il 3 settembre del 1693, pochi giorni dopo la morte di Agostino, venne redatto un inventario degli oggetti d'arte e degli arredi che si trovavano nella sala dell'abitazione in cui si tenevano le riunioni degli Apatisti: nell'elenco venivano menzionati cinquantadue dipinti che furono consegnati ai teatini in ottemperanza alle ultime volontà del testatore (Chini 1984, p. 345, doc. n. 69 B). Il 15 gennaio 1694, l'auditore Andrea Monsacchi richiese, a nome dell'Accademia degli Apatisti, la restituzione di diciannove di essi: i dipinti raffiguravano i ritratti degli accademici e venivano descritti come opera di Giusto Suttermans e del Curradi (ivi, pp. 345-346, doc. n. 70). La sorte di questi dipinti è ignota, così come quella dei quadri del Curradi che nel 1739 furono messi in vendita dai chierici (ivi, p. 247, nota 18; p. 346, doc. n. 71).

La struttura del monumento è piuttosto semplice: esso è costituito da una targa epigrafica di marmo bianco posta entro una cornice di pietra serena. La cornice è profilata alla base con un motivo mistilineo, e presenta un coronamento terminante in due grandi volute laterali: la mostra ovale in cui era allogato il ritratto, di cui rimane soltanto una modesta riproduzione fotografica, è ornata sulla sommità da una conchiglia e sui lati da volute a cartocci; da quest'ultime si dipanano due ghirlande vegetali intagliate a rilievo, che erano state concepite per nobilitare l'effigie del Coltellini.

L'epigrafe riporta quanto segue:

AVGVSTINO COLTELLINO, FRANCISCI FILIO, I.C. CLARISSIMO,
SER.MI FERDINANDI CAROLI ARCHIDVCIS AVSTRIÆ CONSILIARIO,
HVIVS SANCTI OFFICII CONSVLTORI,
APATISTARVM ACADEMIÆ INSTITVTORI,
DOCTRINA, ET PIETATE CONSPICVO,
PROXIMORVM VTILITATI STUDIOSISSIMO,
FR: FRANCISCI CORRADI,
THADDÆI FILII,
CHRISTI EQVITIS,
PICTVRA CLARI, MILITIA CLARISSIMI,
SANGVINE, ET TVMVLO CONIVNCTO
NEPOTI,
CLERICI REGVLARES
BENEFACTORI OPTIME MERITO
GRATI
POSVERE
OBIIT DIE XXVI AVGVSTI ANNO SALVTIS M.D.CXCIII.
ÆTATIS SVÆ LXXXI.

Bibliografia:

Salvini 1717, p. 635; Richa 1754-1762, III, 1755, pp. 228-229; M. P. Mannini, 1979, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00131868; Chini 1984, p. 247, figg. 288-289.



Fig. XLIV Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Agostino Coltellini*

XLV. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Giulio Benedetto e Lorenzo Lorenzini

1721
pietra serena e marmo bianco, misure non determinabili
Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, terza cappellina della navata destra

Il monumento funebre dei fratelli Giulio Benedetto e Lorenzo Lorenzini si trova murato alla parete destra (fig. XLV) del piccolo vano situato tra la Cappella Martelli ed il transetto, sul lato destro della navata della chiesa teatina. Il sepolcro è collocato di fronte al monumento di Agostino Coltellini (cat. n. XLIV) e, come quest'ultimo, era originariamente corredato dai ritratti pittorici dei defunti: le effigi su tela dei due fratelli erano apposte sul monumento e vengono citate da due fonti coeve, nell'epilogo di un medaglione biografico dedicato a Lorenzo che apparve subito dopo la sua morte nel *Giornale de' letterati d'Italia* (1723, p. 291), e nel sepoltuario manoscritto compilato da Pietro Antonio Burgassi entro il 1727 (cfr. Chini 1984, p. 248, nota 23). Non è possibile stabilire il momento in cui i due ritratti furono rimossi: l'unica guida antica che contempla una menzione del deposito, quella del Richa (1754-1762, III, 1755, p. 228), offre soltanto la trascrizione dell'epigrafe incisa sulla lapide. Nel 1984, quando Ezio Chini pubblicò il monumento (p. 248, fig. 290), i ritratti erano stati sostituiti da un *Angelo annunciante* e da una *Vergine annunciata* novecenteschi di modestissima fattura, che attualmente risultano a loro volta dispersi.

Come si desume dal testo epigrafico, il monumento venne eretto da Stefano, il minore dei fratelli Lorenzini: egli diede esecuzione alle ultime volontà di Giulio Benedetto, che nel testamento del 18 novembre 1706 aveva eletto la chiesa teatina come luogo deputato alla propria sepoltura in quanto vi erano stati deposti gli antenati di famiglia; Giulio Benedetto aveva inoltre dettato precise disposizioni sulla collocazione del sepolcro, il quale avrebbe dovuto essere esemplato sul monumento del Coltellini: egli ordinava che gli venisse innalzata "una memoria in marmo simile a quella del signor avvocato Coltellini, da porsi dirimpetto alla medesima" (ivi, p. 248, nota 24). Il Lorenzini e Agostino Coltellini erano entrambi uomini di lettere; nonostante non siano rimaste tracce concrete di una loro frequentazione, è verosimile che si conoscessero bene e che si stimassero vicendevolmente, in quanto, come appare dalle carte d'archivio, nel 1688 Giulio Benedetto fu chiamato a presenziare in qualità di testimone durante la stesura del testamento del Coltellini (ivi, p. 345, doc. n. 69 A).

Giulio Benedetto, il maggiore dei fratelli Lorenzini, nacque a Firenze intorno al 1647 da Antonio Francesco, un agiato notaio originario di Montecarlo in Val di Nievole, e da Maria Leonelli. Egli compì studi di legge, ma coltivò interessi letterari e fu amico, tra gli altri, del noto erudito Antonio Maria Salvini (Moreni 1823, pp. VII, XI, XVII, XXVII). Nel 1700 diede alle stampe il *Saggio di sonetti sacri e morali* (Cinelli Calvoli 1677-1747, III, 1746, pp. 207-208). L'anno successivo lo scultore Girolamo Ticciati realizzò una medaglia in bronzo con l'effigie del Lorenzini. La medaglia, un cui esemplare è conservato al Museo del Bargello (cfr. Vannel, Toderi 1987, p. 110, 76, tav. 24), venne riprodotta nella raccolta illustrata che fu pubblicata a cura di Pietro Antonio Gaetani con il titolo di *Museum Mazzuchellianum* (1761-1763, II, 1763, tav. CXLV I). Giulio Benedetto morì il 14 dicembre 1706.

Lorenzo nacque nel 1650, manifestò fin da giovinetto una spiccata inclinazione per gli studi matematici e divenne uno degli allievi prediletti di Vincenzo Viviani. Il Lorenzini continuò a collaborare con il maestro anche dopo essere divenuto, nel 1675, aiutante di camera del gran-principe Ferdinando de' Medici. La brillante carriera del giovane matematico s'interruppe improvvisamente nell'aprile 1681, quando, su ordine di Cosimo III, egli fu arrestato insieme al fratello minore Stefano. I capi d'imputazione non vennero mai chiariti, ma presumibilmente i due erano responsabili di aver agevolato la corrispondenza segreta tra il gran-principe Ferdinando e sua madre, Marguerite Louise d'Orléans, la quale era rientrata in Francia dopo il fallimento del matrimonio con Cosimo III. I fratelli Lorenzini vennero condannati a venti anni di reclusione e furono condotti nella fortezza di Volterra. Durante la prigionia Lorenzo continuò a dedicarsi agli studi e alla stesura di un trattato, l'*Exercitatio geometrica*, che venne pubblicato a Firenze a cura di Giovanni Gaetano Bottari nel 1721, pochi mesi dopo la morte dell'autore, avvenuta il 6 aprile di quell'anno (le vicende biografiche sono ripercorse da Palumbo 2006). L'antiporta del volume reca un'incisione con il ritratto a mezzo busto del Lorenzini, ed è questa l'unica sua effigie nota. Anche il fratello Stefano compose un trattato naturalistico dal titolo *Osservazioni intorno alle torpedini*, che fu dato alle stampe nel 1678 e venne dedicato al gran-principe Ferdinando de' Medici.

La semplice struttura del sepolcro è costituita da una targa epigrafica di marmo bianco posta entro una cornice di pietra serena. La cornice è profilata alla base con un motivo mistilineo, e presenta nella parte superiore due mostre ovali in cui erano allogati i ritratti. Le due mostre sono sormontate dallo stemma, realizzato in marmo bianco statuario, ed ornato sulla sommità da un piccolo cimiero: al centro dello scudo è intagliata una graticola affiancata da due rami di palma, lo strumento del martirio di San Lorenzo, che allude al cognome dei defunti.

La paternità dell'epitaffio che è inciso sulla lapide viene assegnata all'erudito Anton Maria Salvini da una fonte coeva (*Giornale de' letterati d'Italia* 1723, p. 291), ed è stata confermata da recenti rinvenimenti documentari (cfr. Palumbo 2006); l'epitaffio riporta quanto segue:

D. O. M.
IVLIO BENEDICTO I.C.
ET LAVRENTIO
ANTONIJ FRANCISCI I.C. PIJSSIMI VIRI
FILIIS LORENZINIJS.
QVORVM ILLE
ELEGANTIORVM LITERARVM AMATOR ET FAVTOR
HIC
VINCENTIJ VIVIANI DISCIPVLVS
IN GEOMETRICIS TOTA VITA SE EXERCVIT.
VT NON PAVCA RELICTA AB EO
HVIVS GENERIS SCRIPTA TESTANTVR.
STEPHANVS LORENZINIVS
OPTIMIS FRATRIBVS
ET DE SE BENE MERITIS
MONVMENTVM HOC.A.S. CIↃ.IↃ.CC.XXI.

Bibliografia:

Giornale de' letterati d'Italia 1723, p. 291; Richa 1754-1762, III, 1755, p. 228; Chini 1984, p. 248, fig. 290; Palumbo 2006.



Fig. XLV Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Giulio Benedetto e Lorenzo Lorenzini*

XLVI. Ignoto lapicida fiorentino di ambito nigettiano (qui attribuito), Valore Casini

Monumento funebre di Ginevra Popoleschi

1638
pietra serena, olio su rame, 270 x 140 cm (edicola), 59,5 x 44,5 (dipinto)
Firenze, chiesa di Santa Maria in Campo

Il monumento funebre di Ginevra Popoleschi è murato sul lato destro della navata (fig. XLVI), in prossimità dell'altare contiguo al portale d'ingresso, nella piccola chiesa di Santa Maria in Campo. L'edificio di antichissima origine, sorto fuori dalla prima cerchia delle mura cittadine, divenne nel 1228 la residenza dei vescovi di Fiesole (Rosselli 1657, p. 1529); nel 1259 papa Alessandro IV concesse loro il privilegio di trasferirvi la sede della curia e del tribunale diocesano (Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 175). Tale privilegio venne ratificato nel 1639 da Urbano VIII, con un decreto che conferiva all'allora vescovo di Fiesole Lorenzo della Robbia e ai suoi successori la facoltà di esercitare in Santa Maria in Campo tutti gli uffizi episcopali (ivi, pp. 175-176).

All'interno della chiesa si trovano i sepolcri di Lorenzo della Robbia (cat. n. XLVII) e di coloro che gli subentrarono alla guida della diocesi fiesolana, Roberto Strozzi (cat. n. XLVIII) e Luigi Maria Strozzi (cat. n. XLIX).

Il monumento della Popoleschi è il più antico della serie, e la sua presenza accanto ai depositi dei vescovi fiesolani è dovuta ai legami di parentela della defunta: Ginevra era la madre di Lorenzo della Robbia, ed inoltre discendeva da un ramo della famiglia Barberini. La consuntissima epigrafe che è incisa nella targa nel registro inferiore del sepolcro rivela i nomi dei genitori della nobildonna, Silvestro Popoleschi e Ginevra di Carlo Barberini. Filippo Baldinucci, che per primo cita il deposito ed assegna il ritratto che lo orna al pittore Valore Casini (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 451), delinea l'albero genealogico della famiglia Della Robbia e vi inserisce alcune notizie sulla Popoleschi: ella era una cugina di papa Urbano VIII, dal momento che condivideva con Maffeo il nonno materno, Carlo Barberini (ivi, I, 1845, p. 559). Ginevra aveva sposato Luigi della Robbia, uno dei pronipoti dello scultore Andrea, e dalla loro unione erano nati numerosi figli, tra i quali Giovanni Domenico, che divenne frate domenicano e vescovo di Bertinoro, e Lorenzo, che fu canonico della Metropolitana fiorentina, e venne eletto vescovo di Cortona e poi di Fiesole. Come narra Baldinucci, con la scomparsa del vescovo

Lorenzo nel 1645 si estinse la famiglia che aveva avuto negli scultori Luca e Andrea della Robbia i suoi più celebri rappresentanti (*ibidem*).

La collocazione del sepolcro sembra essere quella originaria: esso viene sinteticamente descritto nella parete destra della chiesa da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, pp. 181-182), che ne trascrive l'epigrafe, e dai coniugi Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 172), i quali individuano nello stile dell'edicola delle affinità con la scuola del Buontalenti. Gli interventi della critica si sono focalizzati sul ritratto: la sua attribuzione a Valore Casini è stata accolta in maniera unanime, a cominciare dalle voci biografiche redatte da Giustiniano degli Azzi (1912, p. 115), da Silvia Meloni Trkulja (1972, p. 142), e da Anchise Tempestini (1978, p. 351); i successivi contributi a firma di Lisa Goldenberg Stoppato e di Maria Pia Mannini (1997, p. 349), di Mina Gregori (2000, pp. 129-130, fig. 2) e di nuovo della Goldenberg Stoppato (2005, p. 166, fig. 2), hanno confermato la paternità del Casini, ma hanno decontestualizzato il dipinto dalla sua destinazione sepolcrale, e lo hanno riprodotto come se fosse un'opera autonoma.

Il monumento è costituito da un'edicola interamente realizzata in pietra serena, e suddivisa in due registri. Nel registro superiore, la struttura si eleva sopra un piano di appoggio aggettante, e dotato di una doppia profilatura. Nella campitura centrale è collocato il ritratto su rame della Popoleschi. Esso è inserito entro una mostra ovale, la quale presenta una sottile incorniciatura a rilievo; la cornice è ornata da due piccole volute nella parte superiore ed inferiore. Il dipinto si presenta in pessimo stato conservativo, e l'immagine della donna, raffigurata in età senile, affiora a malapena dietro uno spesso strato di vernice completamente annerita.

Il coronamento dell'edicola è costituito da un timpano spezzato di foggia inusuale: esso si articola in due volute contrapposte che insistono sopra un cornicione fortemente aggettante ad arco ribassato; due lacerti del cornicione si dispiegano ai lati della struttura architettonica, e vengono sostenuti da due lesene lisce. Le due volute del coronamento sono sormontate, nel vuoto al centro, da uno stemma inquartato, in cui sono raffigurati gli emblemi familiari della defunta, l'arme dei Della Robbia (un monte a sei cime con una spada posta in fascia con la punta a destra), la croce dei Popoleschi, e le tre api dei Barberini.

Il blasone di Casa Barberini è collocato anche nel registro inferiore del monumento, sotto forma di tre grandi api intagliate ad alto rilievo nella pietra serena, che sono posizionate ai lati ed alla base della targa epigrafica, quasi a voler imitare tre insetti reali che vi siano momentaneamente planati. Il disegno sagomato della metà inferiore del sepolcro sembra rievocare il fondo di un apparato tessile, che tende ad arricciarsi nel lembo inferiore, come se fosse fissato al muro soltanto tramite le due borchie poste alle estremità. Questo peculiare trattamento della superficie lapidea presenta delle analogie con il realistico cartiglio marmoreo

che orna il fronte del sepolcro del marchese Fabrizio Colloredo alla Santissima Annunziata (cat. n. XV). Il monumento Colloredo fu progettato da Matteo Nigetti e venne realizzato dallo scultore Francesco d'Orazio Mochi entro il 1649; il sepolcro Popoleschi fu innalzato circa dieci anni prima e presenta una struttura completamente diversa rispetto alla tomba che appartiene alla fase estrema dell'attività del Nigetti; tuttavia alcune estrose soluzioni che caratterizzano il monumento Popoleschi, quali la fattura dello pseudo-timpano e l'impiego di motivi ornamentali desunti dai tessuti, sembrano ricondurre il suo anonimo esecutore nella cerchia nigettiana. Come si desume dall'epigrafe, i committenti del sepolcro furono i figli di Ginevra, i vescovi Giovanni Domenico e Lorenzo della Robbia. Secondo Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 676), nel 1640 Lorenzo commissionò al maestro scalpellino Alessandro Malavisti uno stemma marmoreo di Casa Barberini che fu collocato, insieme ad un coronamento di macigno eseguito dallo stesso Malavisti, nella parte alta del muro esterno del monastero degli Angeli in Borgo Pinti, dove ancora oggi si trova (lo stemma si trova riprodotto in Campbell 1977, fig. 144). Il racconto baldinucciano apporta un dato interessante, in quanto Alessandro Malavisti fu uno degli allievi del Nigetti ed iniziò la sua carriera proprio a fianco di Matteo, nel cantiere dei Santi Michele e Gaetano: se le preferenze artistiche del Della Robbia pendevano verso il Malavisti, è dunque verosimile che il vescovo avesse commissionato il sepolcro della madre ad un artefice prossimo a quell'ambito.

L'epigrafe è incisa direttamente nella pietra serena; una velatura di vernice bianca è stata stesa in maniera da riprodurre il colore del marmo, ma la deperibilità del materiale sottostante ha determinato una perdita parziale del testo epigrafico. Esso risulta integrabile sulla scorta della trascrizione riportata dal Richa (1754-1762, VII, 1758, pp. 181-182):

D. O. M.
GINEVRÆ POPOLESCHIÆ EX SYLVESTRO
ET GINEVRA CAROLI BARBERINI FILIA
ALOYSII ROBBIÆ CONIUGI AMANTISSIMA
ANIMI INTEGRITATE MORVM SVAVITATE
PRVDENTIA ET PIETATE CONSPICVÆ
FR. IOAN. ROBBIA EPVS BRICTINORIEN
ET LAVRENTIVS FESVLANVS ANT[ISTES FF]
OPTIMÆ PARENTI POSVERE
OBIIT A·D·MDCXXXVIII PRIDIE KAL. [SEPT.]
VIXIT ANN LXXX MENSES III DIES XX.

Bibliografia:

Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 451; Richa 1754-1762, VII, 1758, pp. 181-182; Degli Azzi 1912, p. 115; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 172; Meloni Trkulja 1972, p. 142; Tempestini 1978, p. 351; Goldenberg Stoppato, Mannini 1997, p. 349; Gregori 2000, pp. 129-130, fig. 2; Goldenberg Stoppato 2005, p. 166, fig. 2.



Fig. XLVI Ignoto lapicida di ambito nigettiano, Valore Casini, *Monumento funebre di Ginevra Popoleschi*, intero

XLVII. Ignoto lapicida fiorentino, Valore Casini

Monumento funebre di Lorenzo della Robbia

1645
pietra serena, 270 x 190 cm (dimensione dell'edicola)
Firenze, chiesa di Santa Maria in Campo

Il monumento funebre del vescovo Lorenzo della Robbia (fig. XLVII) è collocato nella parete sinistra della chiesa di Santa Maria in Campo, di fronte al sepolcro della madre Ginevra Popoleschi (cat. n. XLVI). L'edificio appartiene alla diocesi di Fiesole fin dalla prima metà del XIII secolo (cfr. Rosselli 1657, p. 1529; Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 175), e al suo interno si trovano i sepolcri dei due nobili fiorentini che succedettero al Della Robbia nella guida della sede vescovile fiesolana, Roberto Strozzi (cat. n. XLVIII) e Luigi Maria Strozzi (cat. n. XLIX).

Il deposito è costituito da un'edicola in pietra serena che venne realizzata per ospitare, similmente al sepolcro della Popoleschi, il ritratto pittorico del defunto: l'effigie in ovale del vescovo Lorenzo della Robbia, eseguita ad olio su rame, è stata recentemente rimossa per un intervento di restauro, e ad oggi non è ancora stata ricollocata. Filippo Baldinucci, che per primo cita il deposito ed assegna il ritratto al pittore Valore Casini (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 451), delinea l'albero genealogico della famiglia Della Robbia e vi inserisce alcune notizie su Lorenzo: egli era il figlio di Luigi della Robbia, uno dei pronipoti dello scultore Andrea, e di Ginevra Popoleschi, prima cugina di papa Urbano VIII Barberini (I, 1845, p. 559). Lorenzo divenne canonico della Metropolitana fiorentina, salì al soglio vescovile prima di Cortona e quindi di Fiesole, e fu rettore del Seminario fiesolano. Come narra Baldinucci, con la sua scomparsa nel 1645, si estinse la famiglia che aveva avuto negli scultori Luca e Andrea i suoi più celebri rappresentanti (*ibidem*).

Le sintetiche notizie baldinucciane vengono confermate da Salvino Salvini (1782, p. 120), il quale puntualizza le date che scandirono la carriera di Lorenzo, definito "nipote cugino d'Urbano VIII": nel 1624 il Della Robbia divenne canonico fiorentino, nel 1628 fu eletto vescovo di Cortona e poi per circa dieci anni, dal 1634 fino alla morte, guidò la diocesi fiesolana (*ibidem*). Al Della Robbia si deve la fondazione nel 1635 del Seminario diocesano, di cui egli scrisse le prime *Costituzioni*, che furono pubblicate a stampa nel 1639 con l'approvazione pontificia (cfr. Rosa 1986, p. 149).

Secondo il Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 676), nel 1640 il vescovo Della Robbia commissionò al maestro scalpellino Alessandro Malavisti uno stemma marmoreo di Casa Barberini che fu collocato, insieme ad un coronamento di macigno eseguito dallo stesso Malavisti, nella parte alta del muro esterno del monastero degli Angeli in Borgo Pinti. Nel 1643 Lorenzo fece realizzare un deposito marmoreo per custodirvi le reliquie di San Giulio, che gli erano state donate da Urbano VIII (cfr. Richa 1754-1762, VII, 1758, pp. 178-179): il reliquiario viene ricordato dal Richa (*ibidem*), dal Fantozzi (1842, p. 370) e dai Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 173), ed è tuttora collocato al di sopra della mensa del secondo altare a sinistra all'interno di Santa Maria in Campo.

Il sepolcro del vescovo fiesolano viene sinteticamente descritto nella parete sinistra della chiesa da Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 181), che ne trascrive l'epigrafe e menziona il ritratto come opera di Valerio Casini, e dai coniugi Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 174). Gli interventi della critica si sono focalizzati sul ritratto: la sua attribuzione al Casini è stata accolta in maniera unanime, a cominciare dalle voci biografiche redatte da Giustiniano degli Azzi (1912, p. 115), da Silvia Meloni Trkulja (1972, p. 142), e da Anchise Tempestini (1978, p. 351); i successivi contributi a firma di Lisa Goldenberg Stoppato e di Maria Pia Mannini (1997, pp. 349-350, fig. 1), di Mina Gregori (2000, pp. 129-130, fig. 1) e di nuovo della Goldenberg Stoppato (2005, p. 166, fig. 1), hanno confermato la paternità di Valore, ma hanno decontestualizzato il dipinto dalla sua destinazione sepolcrale, e lo hanno riprodotto come se fosse un'opera autonoma.

Il monumento è suddiviso in due registri; la struttura architettonica del registro superiore poggia sopra una mensola aggettante, e presenta una campitura centrale dove è intagliato uno scudo con l'emblema dei Della Robbia, un monte a sei cime con una spada posta in fascia, con la punta rivolta a destra. Il blasone è sormontato dal cappello vescovile a dodici nappe. Al di sopra dello stemma è collocata la mostra ovale in cui era allogato il dipinto. La parte superiore della mostra è tangente alla base del timpano spezzato di coronamento, la cui forma sinuosa si ricongiunge al centro in due volute sormontate da una croce dai bracci sottili. La campitura centrale è incorniciata da due fasce laterali terminanti in volute piatte, le quali insistono sulla mensola di appoggio.

La metà inferiore del monumento reca al centro una targa in cui è inciso, direttamente nella pietra serena, il testo epigrafico. La targa è inserita entro un'incorniciatura dotata di volute ai lati e di un motivo mistilineo alla base; tale motivo decorativo si presenta frammentario e consunto, probabilmente a causa di eventi alluvionali.

Il testo epigrafico riporta il nome di Camilla de' Medici, sorella di Lorenzo, quale committente del deposito. Nell'epigrafe si legge:

LAVRENTIO DELLA ROBBIA ALOISII ET GINEVERÆ DE
POPOLESCHIS VRB·VIIJ·P·M CONSOBRINÆ·F·EPIS·CORTONENSI
DEIN FESVLANO CVIVS ECCLESIÆ IVRA AVXIT.EIQ CLERICORVM SEMINARIO
A FVNDAMENTIS EXCITATO AC SALVBERRIMIS INSTITVTIS MVNITO
MIRVM IN MODVM CONSVLVIT
AB INFANTIA INTAMINATO VITÆ CANDORE PRÆCIPVO IVSTITIÆ ATQ
ECCLESIATICÆ DISCIPLINÆ STUDIO ET PASTORALI VIGILANTIA APPRIME
CLARO
DECESSIT VIII KAL FEB: AN.S.M D CXXXXV VITÆ IL
SI COMPVTES ANNOS ÆTATE INTEGRA SI PRÆCLARA FACINORA
QVÆ GESSIT LONGEVVS AC PLENVS DIERVM
CAMILLA MEDICEA FRATRI DESIDERATISS MOESTISSIMA P.

Bibliografia:

Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 451; Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 181; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 174; Degli Azzi 1912, p. 115; Meloni Trkulja 1972, p. 142; Tempestini 1978, p. 351; Goldenberg Stoppato, Mannini 1997, pp. 349-350, fig. 1; Gregori 2000, pp. 129-130, fig. 1; Goldenberg Stoppato 2005, p. 166, fig. 1.



Fig. XLVII Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Lorenzo della Robbia*, intero

XLVIII. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Roberto Strozzi

1670
pietra serena, marmo bianco, 267 x 189 cm (dimensione dell'edicola)
Firenze, chiesa di Santa Maria in Campo

Il monumento funebre del vescovo di Fiesole Roberto Strozzi (figg. XLVIII.1-XLVIII.2) è murato nella parete sinistra della chiesa di Santa Maria in Campo, di fianco al sepolcro del suo predecessore, Lorenzo della Robbia (cat. n. XLVII).

La scarna bibliografia sul deposito Strozzi include la menzione di Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 180), che lo descrive nella collocazione in cui si trova ancora oggi e ne trascrive l'epigrafe, e la telegrafica citazione da parte dei coniugi Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 174).

Roberto Strozzi divenne canonico della Metropolitana fiorentina nel 1629 (Salvini 1782, p. 173), fu eletto vescovo di Colle di Val d'Elsa nel 1636, e nel 1645, dopo la morte di Lorenzo della Robbia, fu trasferito a Fiesole da Innocenzo X. Sotto l'episcopato dello Strozzi vennero indetti due sinodi diocesani, nel 1648 e nel 1664, che si svolsero nella chiesa di Santa Maria in Campo (Raspini 1986, p. 53). Nel 1646 lo Strozzi fece pubblicare il *Ristretto dello stato del Seminario*, che offre un quadro esaustivo della struttura e delle attività del Seminario diocesano fiesolano (Rosa 1986, p. 151), l'istituto che era stato fondato dal vescovo Della Robbia circa un decennio prima.

Il monumento è costituito da un'edicola interamente realizzata in pietra serena e suddivisa in due registri; nel superiore, entro una nicchia ovale, è collocato il busto-ritratto del defunto, scolpito a tutto tondo in marmo bianco statuario. La struttura del sepolcro è molto simile a quella del monumento Della Robbia (cat. n. XLVII): da questo il sepolcro Strozzi si differenzia tuttavia non solo per la presenza del busto scolpito, ma anche per il maggiore risalto plastico che acquistano gli elementi decorativi e architettonici che lo compongono, come lo stemma, la nicchia ed il timpano.

Nel registro superiore, la struttura poggia sopra una mensola aggettante, e presenta una campitura centrale dove è intagliato uno scudo che reca le tre mezzelune crescenti, l'emblema di Casa Strozzi; il blasone, caratterizzato da una notevole pregnanza plastica, poggia sulla mensola ed è sormontato dal cappello vescovile, le cui nappe ricadono a loro volta sul piano di appoggio. Al di sopra dello stemma è collocata la nicchia ovale. Essa non è ricavata nello spessore

dell'edicola, ma è posizionata in aggetto. Il vertice della nicchia è tangente alle volute con cui termina l'architrave del timpano spezzato di coronamento e alla croce apicale che lo sormonta. Ai lati, l'edicola è provvista di un'incorniciatura che termina in due volute piatte, le quali insistono sulla mensola di appoggio.

La nicchia è decorata da una cornice con volute a cartocci e da un peduccio intagliato sopra il quale si erge il busto. L'effigie raffigura il vescovo Roberto in una rigida posa frontale; il volto è caratterizzato nei tratti fisionomici attraverso la resa dell'ampia fronte stempiata e del naso largo e prominente, e lo sguardo fisso ed imperturbabile conferisce al ritratto un'espressione quasi ieratica; la severità del volto viene appena stemperata dalla morbida lavorazione, ottenuta con il trapano, del pizzo sul mento e delle ciocche ondulate intorno alle tempie. La conduzione geometrizzata delle pieghe della mozzetta rivela certi limiti esecutivi dell'ignoto scultore che ha realizzato l'effigie dello Strozzi. Grazie al testo epigrafico, che è inciso nella targa marmorea collocata al centro, nell'ordine inferiore del monumento, apprendiamo che il sepolcro venne innalzato dal sacerdote Alessandro Ambrogi. La targa epigrafica è inserita entro un'incorniciatura dotata di volute ai lati e di un motivo mistilineo alla base; tale motivo decorativo si presenta completamente dilavato, probabilmente a causa di eventi alluvionali.

L'epitaffio riporta quanto segue:

D · O · M
ROBERTVS STROZZA
LAVRENTIJ SENATORIS FLORENTINI. ET DIANORÆ FRANCISCI CARDINA:
BANDINI.
NOBILISSIMIS VTRINQVE ORTVS PARENTIBVS. OCTENNIS S.IOHANNIS
HIEROSOLIMITA:
NI EQVESTRI BALTHEO PRÆCINCTVS. SACRIS IMBVSTVS STVDIJS. EX
CANONICO
METROPOLITANÆ FLORENTINÆ COLLENSIS PRIMVM ECCLESIÆ ANTISTES
RENVN:
CIATVS. FESVLANÆ DEIN SEDIS EPISCOPVS ELECTVS ZELO FLAGRANS.
PRVDENTIA
EXIMIVS. IOHANNIS CAROLI PRINCIPIS CARDINALIS MEDICEI ROMÆ NEC NON
PER
LIGVRIAM. LEOPOLDI ITEM PRINCIPIS CARD: MEDICEI ROMÆ CONTVBERNALIS.
CLEMENTIS IX.PONT.MAX: INTER SACROS ADSTANTES PROCERES ADSCRIPTVS

DIERVM PLENVS ET GLORIÆ PIE IN DOMINO OCCVBVIT. HIC SEPVLTVS
A.D.MDCLXX
IV.NON.APR. ALEXANDER AMBROGI SACERDOS FLORENTINVS TANTI
PONTIFICIS
PER DECENNIVM FAMVLITIO DECORATVS NE CLARISSIMI VIRI AC DE SE
OPTIME
MERITI MEMORIA PEREAT. LEGATA EXTREMIS TABVLIS PECVNIA. PERENNE
MONVMENTVM PONENDVM VOLVIT.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 180; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 174.



Fig. XLVIII.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Roberto Strozzi*, intero



Fig. XLVIII.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Roberto Strozzi*

XLIX. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Luigi Maria Strozzi

1735
pietra serena, marmo bianco, 276 x 190 cm (dimensione dell'edicola)
Firenze, chiesa di Santa Maria in Campo

Il monumento funebre del vescovo di Fiesole Luigi Maria Strozzi (figg. XLIX.1-XLIX.2) è murato nella parete destra della chiesa di Santa Maria in Campo, di fronte al sepolcro di uno dei suoi predecessori, Roberto Strozzi (cat. n. XLVIII).

La scarna bibliografia sul deposito di Luigi Maria Strozzi include la menzione di Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 180), che descrive il sepolcro nella collocazione in cui si trova ancora oggi e ne trascrive l'epigrafe, e la telegrafica citazione da parte dei coniugi Paatz (1940-1954, III, 1952, p. 173).

Luigi Maria Strozzi si formò presso i gesuiti e nel 1696 si laureò *in utroque iure* a Pisa (Raspini 1986, p. 54). Nel 1698 divenne canonico della Metropolitana fiorentina (Salvini 1782, p. 180), più tradi fu eletto vicario generale e poi capitolare di Fiesole, ed in seguito divenne giudice conservatore dell'ordine gerosolimitano nel priorato di Pisa (Raspini 1986, p. 54). Nel giugno del 1716 papa Clemente XI nominò Luigi Maria vescovo di Fiesole, e nel luglio dello stesso anno si svolse a Roma la sua cerimonia di consacrazione, che fu celebrata dal cardinale Lorenzo Corsini. Lo Strozzi tenne due sinodi diocesani in Santa Maria in Campo, nel 1720 e nel 1734 (*ibidem*); egli promosse degli interventi edilizi che interessarono il palazzo del Seminario di Fiesole e fondò una cappellina all'interno dello stesso edificio (Rosa 1986, p. 152).

Il monumento è costituito da un'edicola interamente realizzata in pietra serena e suddivisa in due registri; nel superiore, entro una nicchia ovale, è collocato il busto-ritratto del defunto, scolpito a tutto tondo in marmo bianco statuario. La struttura del sepolcro è identica a quella del monumento di Roberto Strozzi (cat. n. XLVIII). L'edicola del registro superiore poggia sopra una mensola aggettante, e presenta una campitura centrale dove è intagliato uno scudo che reca le tre mezzelune crescenti, l'emblema di casa Strozzi; il blasone, caratterizzato da una notevole pregnanza plastica, poggia sulla mensola ed è sormontato dal cappello vescovile, le cui nappe ricadono a loro volta sul piano di appoggio. Al di sopra dello stemma è collocata la nicchia ovale. Essa non è ricavata nello spessore dell'edicola, ma è posizionata in aggetto. Il vertice della nicchia è tangente alle volute con cui termina l'architrave del timpano spezzato di coronamento e

alla croce apicale che lo sormonta. Ai lati, l'edicola è provvista di un'incorniciatura che termina in due volute piatte, le quali insistono sulla mensola di appoggio.

La nicchia è decorata da una cornice con volute a cartocci e da un peduccio intagliato sopra il quale si erge il busto. Il trattamento mimetico della superficie marmorea conferisce al volto dello Strozzi un'espressione intensa ed ispirata, che viene enfatizzata dalle iridi incise e dalla bocca semidischiusa.

Grazie al testo epigrafico apprendiamo che il sepolcro venne innalzato dal fratello del defunto, Carlo Tommaso Strozzi. La targa epigrafica è inserita nel registro inferiore del monumento, entro un'incorniciatura dotata di volute ai lati e di un motivo mistilineo alla base; l'epitaffio riporta quanto segue:

IN SPE CHRISTI QVIESCIT
ALOYSIVS MARIA STROZZA
ALEXANDRI SENATORIS F. CAROLI SENATORIS N.
CANONICVS FLORENTINVS ANNIS XVI. VICARIVS
ET FERE XX. FAESVLANAE ECCLESIAE EPISCOPVS VIGILANTISSIMVS
CVI SVMMA PONTIFICII IVRIS SCIENTIA MORVM SANCTITAS
IVSTITIA. PRVDENTIA ADSIDVVM INEXHAVSTAE PIETATIS
ATQVE ECCLESIASTICAE DISCIPLINAE RESTITVENDAE STVDIVM.
MODESTIA COMITAS BENEFICENTIA CONSILIA OPPORTVNE DATA
APVD OMNES ORDINES GRATIAM ET IMMORTALEM GLORIAM
COMPARARVNT
CAROLVS THOMAS STROZZA
FRATRI OPTIMO MOERORIS SVI MONIMENTVM P.
VIXIT A. LXII M. III D. X. OBIIT IN SOMNO PACIS
VIII. IDVS IANVAR. A. CIↃ.IↃ.CC.XXXV.

Bibliografia:
Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 180; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 173.



Fig. XLIX.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Luigi Maria Strozzi*, intero



Fig. XLIX.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Luigi Maria Strozzi*

L. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre di Giovanni Battista Schinchinelli

1685
marmo bianco e pietra serena, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Felice in Piazza, controfacciata

Il monumento funebre del marchese Giovanni Battista Schinchinelli si trova addossato alla controfacciata della chiesa domenicana di San Felice in Piazza (fig. L). La collocazione odierna del sepolcro, alla sinistra del portale d'ingresso, non corrisponde a quella originaria: la documentazione relativa al deposito, che è stata rintracciata e resa nota da Lucia Meoni (1993, pp. 145, 252, doc. n. 150), attesta che il gentiluomo di origine cremonese morì il 26 aprile 1685 e fu sepolto all'interno della chiesa domenicana, ai piedi del monumento che gli era stato innalzato in prossimità del luogo dove sorgeva l'antico campanile; quest'ultimo si trovava a ridosso del fianco destro della chiesa, e venne demolito e ricostruito nel 1742 (ivi, p. 166, nota 289). Nelle fonti tardo-secentesche e nella letteratura periegetica successiva non appaiono menzioni del sepolcro, il quale fu verosimilmente traslato nella controfacciata durante il biennio 1858-59 (ivi, p. 145), quando la chiesa venne sottoposta ad un ingente intervento di restauro che comportò una revisione dell'assetto delle pareti ed il rifacimento dell'impiantito, con la conseguente rimozione di tutte le memorie sepolcrali presenti all'interno dell'edificio (ivi, p. 166, nota 290).

Il deposito è stato pubblicato dalla Meoni (ivi, pp. 145, 153, fig. 159) nel volume monografico da lei dedicato a San Felice in Piazza, la chiesa dell'Oltrarno fiorentino dove dalla metà del Cinquecento risiede una comunità di suore domenicane. Le motivazioni che determinarono la scelta del luogo per la sepoltura di Giovanni Battista Schinchinelli vanno individuate nella vicinanza del complesso conventuale alla Reggia di Pitti: le scarne notizie biografiche e documentarie pervenuteci sul personaggio tramandano concordemente che egli, dalla natia Cremona, si era stabilito a Firenze al servizio di Ferdinando II de' Medici. Alla stregua di altri cortigiani, fin dal 1663 Schinchinelli alloggiava a Palazzo Pitti, in un piccolo appartamento di due stanze ubicato lungo la facciata (Bertelli 2002, pp. 27, 29). Nel 1666 egli ricoprì la qualifica di scalco del granduca (Targioni Tozzetti 1780, I, p. 299); come indica l'epigrafe apposta al sepolcro, il nobile cremonese continuò a far parte della corte medicea anche dopo la successione al trono del figlio di Ferdinando, Cosimo III.

Elevato sopra uno zoccolo di pietra serena, il sepolcro è costituito da una grande lastra marmorea di formato verticale, la quale è collocata, in posizione leggermente aggettante, nel fronte di un sarcofago realizzato in pietra serena ed ornato da specchiature marmoree. La lastra è racchiusa entro una cornice di pietra serena, ed è decorata lungo tutto il perimetro da un fregio con un motivo floreale geometrizzato; nella parte in basso, al di sotto dell'epigrafe, è presente lo stemma degli Schinchinelli, uno scudo quadripartito con due mezzelune montanti e due stelle, sormontato dalla corona marchionale. Il fregio e lo stemma sono entrambi realizzati con la tecnica dello sgraffito; al centro della lastra, il testo epigrafico, inciso a caratteri capitali, riporta quanto segue:

IOANNES BAPTISTA
MARC: SCHINCHINELLVS
PATRITIVS CREMONENSIS
VT FAMILIÆ PATRIÆQVE
GLORIOSIVS ETĪA POST FATA VIVERET
EMANCIPATA
FERDINANDI. II. PRIMVM
DEIN: COSMI. III.
MAGNORVM HETRVRIÆ DVCVM
OBSEQVIIS
VITA
DEO ÆTERNVM VICTVRVS
FLORENTIÆ OBIIT.
ANNO MDCLXXXV.
ÆTAT. LXIV.

La struttura del deposito presenta delle similitudini con il sepolcro poco più tardo del conte Silvio Albergati (cat. n. XL), un altro cortigiano mediceo, che ebbe l'onore di essere sepolto in Santa Felicita.

Bibliografia:
Meoni 1993, pp. 145, 153, fig. 159.



Fig. L Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre di Giovanni Battista Schinchinelli*

LI. Girolamo Ticciati

Monumento funebre di Anton Domenico Gabbiani

1726
marmi bianchi e policromi, pietra serena, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Felice in Piazza, controfacciata

Il monumento funebre del pittore Anton Domenico Gabbiani si trova addossato alla controfacciata (fig. LI.1-LI.3), alla destra del portale d'ingresso della chiesa domenicana di San Felice in Piazza. La collocazione odierna del sepolcro non corrisponde a quella originaria: le guide tardo-settecentesche edite a partire dal 1765 da Gaetano Cambiagi (p. 234; Idem 1790, p. 275; Idem 1793, pp. 253-254), e quelle ottocentesche curate da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, VIII, 1802, p. 193), e da Federigo Fantozzi (1842, p. 679), descrivono il deposito sul lato sinistro della navata, in prossimità del secondo altare, quello di patronato dei Chiavistelli, per il quale il pittore Jacopo Chiavistelli dipinse la tela con il *Martirio di Santa Cecilia* che è ancora oggi collocata al di sopra della mensa.

Tutti gli scrittori sopra citati assegnano la paternità del sepolcro allo scultore Girolamo Ticciati, ma il nome del Ticciati viene precocemente riferito da Francesco Maria Niccolò Gabburri intorno al 1739 (1719-1741, III, 1739, p. 1273) in una sintetica notizia biografica su Gaetano Gabbiani, il nipote del pittore, che fu il committente del monumento funebre dello zio.

Nel 1762 il pittore e restauratore Ignazio Enrico Hugford ribadisce l'attribuzione al Ticciati del sepolcro di colui che era stato il suo maestro (p. 51): la menzione del deposito è contenuta nella *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, la prima biografia a stampa dedicata all'artista, che l'Hugford pubblicò trentasei anni dopo la morte del pittore. Gabbiani morì il 22 novembre 1726 in seguito alla caduta dal ponteggio che era stato allestito nel salone di Palazzo Incontri, dove l'anziano artista, oramai settantaquattrenne, stava lavorando all'affrescatura del soffitto (per una trattazione sulla prolifica e duratura attività lavorativa del pittore si vedano Spinelli 2001, pp. 181-200; Barbolani di Montauto 2007, pp. 27-92). Il giorno successivo al decesso, il cadavere del pittore fu inumato in quella che era la sua chiesa parrocchiale, San Felice in Piazza (Meoni 1993, pp. 253-254, doc. n. 171), all'interno della sepoltura di famiglia (Hugford 1762, p. 46). Hugford ricorda che furono alcuni amici di Anton Domenico, tra i quali egli elenca l'erudito Anton Maria Salvini, il medico Giuseppe del Papa ed il canonico Giovanni Gaetano Bottari, a sollecitare il nipote ed erede Giovanni Gaetano Gabbiani affinché questi

commissionasse un sepolcro in memoria del celebre zio (ivi, p. 51); secondo il biografo, nonostante il nipote avesse manifestato una certa titubanza riguardo alla decisione di erigere il monumento, egli si dimostrò in seguito molto risoluto nell'affidare l'incarico al Ticciati (*ibidem*). Grazie alla concisa ma efficace descrizione fornita dall'Hugford, apprendiamo che l'assetto originario del monumento prevedeva la presenza di due putti modellati in stucco che sostenevano il medaglione con l'effigie a rilievo del defunto (*ibidem*). Le due figure sono andate perdute ad una altezza cronologica difficilmente precisabile, dal momento che nessuna delle fonti successive serba traccia di esse. Non sono emerse notizie certe nemmeno sulla data di spostamento del sepolcro nella controfacciata: Lucia Meoni, alla quale si deve una forbita analisi delle vicende del deposito (1993, pp. 145-149, 153, fig. 160), ritiene che esso venne traslato in concomitanza con la campagna di restauro del 1858-59 (ivi, pp. 148-149), quando tutte le memorie sepolcrali presenti all'interno della chiesa furono rimosse.

L'autografia del Ticciati per il busto-ritratto del Gabbiani non è mai stata messa in discussione dagli studiosi che più approfonditamente si sono occupati dello scultore: sulla scorta delle notizie desumibili dalla biografia gabburriana, secondo cui Ticciati avrebbe trascorso tra il 1708 e il 1712 un soggiorno viennese alla corte di Giuseppe I d'Asburgo, dove fu impiegato in qualità di scultore e architetto (cfr. Gabburri 1719-1740, III, 1739, p. 1273), Klaus Lankheit (1962, pp. 76-77), Silvia Blasio e Sandro Bellesi (1993, I, p. 62; III, fig. 672), ed infine Alessandra Giannotti (1995, p. 108, fig. 6; Eadem 2016, p. 119, fig. 237), collocano la realizzazione del ritratto di San Felice in Piazza nella seconda metà degli anni venti, nel momento in cui lo scultore consolidò la sua posizione di artista di successo nella Firenze dell'epoca. Va tenuto presente che gli studiosi sopra citati hanno preso in esame e riprodotto soltanto l'effigie scolpita, senza valutare gli elementi che compongono il monumento funerario nella sua interezza. Lucia Meoni (1993, p. 149) ha avanzato delle riserve sull'assegnazione al Ticciati del progetto e della messa in opera della struttura architettonica e decorativa del sepolcro, ed inoltre ha osservato come l'assetto attuale mostri delle incongruità di montaggio che possono essere ascritte alla rimozione della tomba dal luogo originario. Sebbene la leggibilità del sepolcro risulti ad oggi compromessa dalla perdita dei documentati putti di stucco e dal rimontaggio non pertinente di alcuni elementi decorativi, ad esempio lo stemma marmoreo che è stato posizionato tra le zampe del sarcofago, ritengo che a Ticciati vada ascritta l'ideazione progettuale della tomba, come sembrerebbe emergere dall'accreditata biografia dell'Hugford.

Dal punto di vista strutturale, il sepolcro è costituto da tre elementi sovrapposti: nell'ordine inferiore, un plinto di forma squadrata, realizzato in pietra serena ed adornato da una specchiatura di marmo giallo e nero, sorregge un sarcofago la cui cassa presenta ai lati un

contorno curvilineo, mentre nella parte superiore il coperchio assume l'aspetto di una mensola piatta e modanata. Il sarcofago è di pietra serena ed è provvisto di due piedi intagliati in marmo giallo. Sul fronte della cassa è apposta una grande lapide marmorea, in cui è incisa l'epigrafe commemorativa a caratteri capitali:

D· O· M
ANTONIO DOMINICO GABBIANIO FLOREN·IO·F·PICTORI EGREGIO
QVI FLORENTIAE ROMAE VENETIIS ARTEM TANTO SVCCESSV DIDICIT
VT COSMO III M·E·D·EIVSQ·FILIO FERDINANDO APPRIME CARVS
ET A LEOPOLDO ROM·IMPERATORE
HONORIFICENTISSIME EXCEPTVS SIT·
PRAECLARIS TANDEM AD NOMINIS SVI CELEBRITATEM
PATRIAEQVE DECVS RELICTIS OPERIBVS
EX ALTA CONTIGNATIONE DVM PINGERET
NESCIO QVO FATO EV CADENS
MORITVR ID DEC· CIↃIↃCCXXVI·
IO·CAIETANVS GABBIANIVS PATRVO OPTIMO P·C·

La trascrizione del testo epigrafico viene riportata dall'Hugford (1762, p. 51) e dal Richa (1754-1762, X, 1762, p. 212); quest'ultimo scrittore non spende una parola sulla *facies* del sepolcro, ma si limita a ricordare l'epitaffio del Gabbiani tra la moltitudine di epigrafi dedicate ai fiorentini illustri allora conservate all'interno della chiesa.

Al di sopra del sarcofago è collocato il busto del pittore, eseguito ad altorilievo entro un medaglione ovale di marmo bianco. L'effigie, racchiusa in una cornice modanata di pietra serena, viene sostenuta da un piedistallo liscio che insiste direttamente sulla mensola. Gabbiani è raffigurato di tre quarti, con lo sguardo rivolto verso sinistra, in direzione del riguardante; la posa e le sembianze mature del pittore sembrano mutuati dall'autoritratto che Anton Domenico realizzò all'incirca nel 1717, e che è attualmente conservato alla Galleria degli Uffizi (cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 876, n. A371). Il deposito del pittore risulta il più antico della serie di sei tombe che furono realizzate dal Ticciati tra la seconda metà del terzo e la fine del quarto decennio del Settecento: nel caso del Gabbiani, Girolamo adottò l'effigie scolpita a rilievo entro il medaglione, un motivo della statuaria funebre romana che lo scultore avrebbe reimpiegato circa dodici anni più tardi per il monumento del giurista Giuseppe Averani nel

Chiostro di Sant'Antonino a San Marco (cat. n. XXXIV). Nel genere della scultura funeraria, Ticciati si cimentò con un ampio repertorio, spaziando dal sarcofago sormontato dal busto-ritratto alle eleborate composizioni con le figure statuarie; la sua prolifica attività, fa di lui uno dei maggiori interpreti fiorentini in un ambito in cui soltanto il suo maestro Giovanni Battista Foggini aveva detenuto un ruolo egemone.

Bibliografia:

Gabburri 1719-1740, III, 1739, p. 1273; Richa 1754-1762, X, 1762, p. 212; Hugford 1762, p. 51; Cambiagi 1765, p. 234; Idem 1790, p. 275; Idem 1793, pp. 253-254; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 193; Fantozzi 1842, p. 679; Lankheit 1962, pp. 76-77; Blasio, Bellesi 1993, I, p. 62; III, fig. 672; Meoni 1993, pp. 145-149, 153, fig. 160; Giannotti 1995, p. 108, fig. 6; Eadem 2016, p. 119, fig. 237.



Fig. LI.1 Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Anton Domenico Gabbiani*, intero



Fig. LI.2 Girolamo Ticciati, *Monumento funebre di Anton Domenico Gabbiani*, particolare



Fig. LI.3 Girolamo Ticciati, *Ritratto di Anton Domenico Gabbiani*

LII. Giuseppe Piamontini

Monumento funebre di Giuseppe del Papa

1734
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Felice in Piazza, controfacciata

Il monumento funebre del medico Giuseppe del Papa si trova murato nella parte alta della controfacciata di San Felice in Piazza (figg. LII.1-LII.2). Il sepolcro era originariamente collocato nella zona presbiteriale della chiesa, all'interno della cappella situata *in cornu Evangelii* e dedicata al Santissimo Crocifisso e alla Vergine del Refugio (cfr. Meoni 1993, pp. 153, 254, doc. n. 180): tale collocazione risulta segnalata dal Cambiagi (1790, p. 274; Idem 1793, p. 253; Idem 1804, p. 249) e da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, VIII, 1802, p. 192), i quali non forniscono alcuna indicazione sull'autore dell'opera, che dovette essere trasferita nella controfacciata tra il 1858 ed il 1859, durante l'invasiva campagna di restauro dell'edificio (Meoni 1993, p. 153). Nei registri della chiesa, la data di morte di Del Papa appare alla data del 13 marzo 1734 (ivi, p. 254, doc. n. 180); dopo circa quarant'anni, il funzionario leopoldino Angelo Fabroni dedicò all'archiatra originario di Empoli una biografia redatta in latino (1766-1775, IV, 1774, pp. 112-155), in cui viene ricordata la commissione del sepolcro da parte degli esecutori testamentari di Del Papa (ivi, p. 152). Secondo Fabroni, costoro affidarono l'esecuzione del busto marmoreo che orna il deposito allo scultore Giuseppe Piamontini, mentre l'epitaffio fu composto dal noto erudito Giovanni Gaetano Bottari (*ibidem*). Le medesime notizie vengono riportate da Luigi Lazzeri nel 1873 (p. 239). Ad eccezione dei coniugi Paatz, i quali attribuiscono il busto a Girolamo Ticciati (1940-1954, II, 1941, p. 47), l'autografia piamontiniana del ritratto è stata accolta dagli studiosi contemporanei: Lucia Meoni (1993, pp. 151-153, fig. 162) ed in tempi più recenti Francesco Freddolini (2007, p. 96, tav. 67) e Sandro Bellesi (2008, pp. 73-74; Idem, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 148-149, fig. 18) hanno inserito il busto nel novero delle ultime opere che furono realizzate dallo scultore. Piamontini sarebbe morto nel 1644 all'età di quasi ottant'anni; il suo sepolcro si trova nella sagrestia di San Felice in Piazza (cat. n. LIII).

La struttura del sepolcro di Del Papa è costituita da una nicchia ovale all'interno della quale è inserito il busto e da una grande lapide epigrafica murata al di sotto della nicchia. Una cornice in

marmi policromi, ornata da volute e da un motivo decorativo a candelabre, cinge la lapide in cui è inciso il seguente epitaffio:

IOSEPHO DEL PAPA EMPORIENSI
HVMANIORIBVS LITERIS GRAVISSIMISQVE DISCIPLINIS ERVDITISSIMO
IN PISANO LYCEO PHILOSOPHIAE PRIMVM
DEINDE MEDICINAE PROFESSORI CELEBERRIMO
REGIAE MEDICEAE DOMVS ARCHIATRO
IN MEDICINA FACIENDA MATHEMATICISQ. RATIONIBVS EXPLANANDA
PRVDENTISSIMO DOCTISSIMOQVE. VIRO ANTIQVA PROBITATE CONSPICVO
OB EDITA INGENII MONIMENTA HEREDITATEMQ. IN PATRIAE VTILITATEM
SAPIENTI TESTAMENTO CONLOCATAM OMNIVM CONSENSV IMMORTALI
OBIIT III. EIDVS MARTIAS AN. CIↃ. IↃ. CC. XXXIV.
PROROGATA VITA VALDE NATVRA IMBECILLI AD ANNVM LXXXVI.
CVRATORES PERPET. HERED. P. C.

Il testo epigrafico viene trascritto da Giuseppe Richa (1754-1762, X, 1762, p. 211), il quale si limita a ricordare l'epitaffio di Del Papa tra la moltitudine di epigrafi dedicate ai cittadini illustri conservate all'interno della chiesa.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, X, 1762, p. 211; Fabroni 1766-1775, IV, 1774, pp. 112-155; Cambiagi 1790, p. 274; Idem 1793, p. 253; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 192; Cambiagi 1804, p. 249; Lazzeri 1873, p. 239; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 47; Meoni 1993, pp. 151-153, fig. 162; Freddolini 2007, p. 96, tav. 67; Bellesi 2008, pp. 73-74, fig. 77; Idem, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 148-149, fig. 18.



Fig. LII.1 Giuseppe Piamontini, *Monumento funebre di Giuseppe del Papa*



Fig. LII.2 Giuseppe Piamontini, *Ritratto di Giuseppe del Papa*

LIII. Giovanni Battista Piamontini

Monumento funebre di Giuseppe Piamontini

1743-44
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Felice in Piazza, sagrestia

Il monumento funebre dello scultore Giuseppe Piamontini si trova murato nella parete di fondo della piccola sagrestia settecentesca di San Felice in Piazza (figg. LIII.1-LIII.2). Il sepolcro ha subito vari spostamenti: esso era originariamente addossato alla parete sinistra della navata, tra il primo ed il secondo altare, dove viene segnalato in un inventario della chiesa risalente al 1753 (Meoni 1993, pp. 153, 255, doc. n. 189) e dalle guide settecentesche e di inizio Ottocento (Cambiagi 1765, p. 234; Idem 1790, p. 275; Idem 1793, p. 254; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 193; Cambiagi 1804, p. 250); presumibilmente prima del 1842 il sepolcro venne spostato di alcuni metri e collocato al di sopra del portale che si apre nel fianco sinistro della navata: in questa sede il monumento viene registrato da Federigo Fantozzi (1842, p. 678), ed ancora nel 1969, secondo la testimonianza di Fiammetta Faini Guazzelli (cfr. Meoni 1993, pp. 153, 167, nota 328), il sepolcro si trovava sopra l'ingresso laterale. La sistemazione nella sagrestia è dunque imputabile ad avvicendamenti relativamente recenti, ma di cui non rimangono tracce documentarie.

I pochi studiosi che si sono occupati della tomba, Lucia Meoni (ivi, pp. 153-154, 156, fig. 165) e Sandro Bellesi (2008, pp. 75-76, fig. 78), hanno riprodotto soltanto il busto-ritratto di Giuseppe, e lo hanno incluso nell'esiguo catalogo del figlio Giovanni Battista. A Giovanni Battista è stata ricondotta l'esecuzione di un altro monumento funebre, quello della nobildonna Ludovica Carlotta de Richecourt, risalente al 1757 e situato nel Chiostro Grande della Santissima Annunziata (ivi, p. 73). Il ruolo avuto da Giovanni Battista quale committente del sepolcro ed esecutore dell'effigie paterna viene attestato dalla lunga iscrizione che è incisa nella lapide marmorea collocata al di sotto della nicchia. Presumibilmente, il deposito fu eretto a breve distanza di tempo dalla morte di Giuseppe, avvenuta il 13 febbraio 1743 secondo lo stile fiorentino (1744): come appare dai registri relativi alle sepolture di San Felice in Piazza, il giorno successivo al decesso lo scultore fu inumato all'interno della chiesa (Meoni 1993, p. 254, doc. n. 186). L'epitaffio, redatto in caratteri capitali, viene trascritto dal Richa (1754-1762, X, 1762, p. 211); esso celebra e ripercorre le tappe salienti della biografia piamontiniana:

JOSEPHO PIAMONTINIO
ANDREAE ET CATHARINAE ANGELAE FARSIAE F. CIVI FLOR SCVLPTORI
EXIMIO. PIETATE IN DEVM MORVMQVE HONESTATE SPECTATISSIMO
HIC ROMAM MISSVS A COSMO III MAG. DVCE ETRVRIAE EIVSQVE SVMTIBVS
ERVDITVS
A CYRO FERRIO ET HERCVLE FERRATA. ADSIDVO STVDIO LABORE INGENIO
VETERVM ARTIFICVM PRAESTANTIAM AEMVLATVS. TANTOPERE PROFECIT
VT IN PATRIAM REDVX. EODEM MAGNO DVCE IVBENTE COMPLVRA EGREGIA
OPERA
AD COMITEM PALAT. AD RHENVM MISERIT. ET FERDINANDI MAGNI ETR.
PRINCIPIS
GENIO OPTIMARVM ARTIVM FAVTORI INCLYTO FECERIT SATIS. EAMQVE
EXINDE NOMINIS CELEBRITATEM SIT ADEPTVS. VT EIVS CVM MARMOREAS
TVM AEREAS CAELATVRAS NON FLORENTINI TANTVM PROCERES. SED
ET ANGLI GALLI GERMANI AC LVSITANI CERTATIM SIBI CONQVISIERINT.
VIXIT ANN. LXXXII. D X. OBIIT IDIB. FEBR. ANN. FLOR. AERAE CIↃ.IↃCCXLIII
IOANNES BAPTISTA PIAMONTINIVS EIVS FILIVS ET DISCIPVLVS
MONVMENTVM HOC EIVS EFFIGIE ORNAVIT ET TITVLVM SVO FRATRVMQVE
SVORVM NOMINE PATRI OPTIMO AC DESIDERATISSIMO MAERENS POSVIT.

Lo stato odierno del sepolcro attesta del suo destino travagliato. Il busto è inserito all'interno di una nicchia ovale, la cui incorniciatura in marmo grigio appare frammentaria; la cornice in bardiglio intorno alla lapide epigrafica sembra frutto di un risarcimento molto recente. Lo stemma è mutilo in alto a sinistra.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, X, 1762, p. 211; Cambiagi 1765, p. 234; Idem 1790, p. 275; Idem 1793, p. 254; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 193; Cambiagi 1804, p. 250; Fantozzi 1842, p. 678; Meoni 1993, pp. 153-154, 156, fig. 165; Bellesi 2008, pp. 75-76, fig. 78.



Fig. LIII.1 Giovanni Battista Piamontini, *Monumento funebre di Giuseppe Piamontini*, intero



Fig. LIII.2 Giovanni Battista Piamontini, *Ritratto di Giuseppe Piamontini*

LIV. Gherardo Silvani

Monumento funebre di Filippo Corsini

1601
marmo bianco e nero, misure non determinabili
Firenze, ex convento di Santo Spirito (odierno Distretto Militare), Cappella Corsini

Il monumento funebre di Filippo Corsini si trova murato nella parete di fondo della Cappella di San Jacopo (figg. LIV.1-LIV.3). Il sepolcro vi fu trasportato nel 1810, in seguito alla soppressione del monastero suburbano di Santa Caterina a San Gaggio (si vedano Medici 1875, p. 29; Fantozzi Micali 1996, p. 51), dove era collocato in origine e dove viene menzionato dalle fonti più antiche: Giovanni Sini (1645, ed. 1959, p. 95) parla di due depositi che il suo amico d'infanzia, lo scultore Gherardo Silvani, eseguì per il senatore Bartolomeo Corsini nella chiesa di San Gaggio. La sommaria descrizione del Sini, che cita i ritratti dei defunti e i "dua puttini" che adornano i sepolcri (*ibidem*), viene riproposta, quasi alla lettera, da Filippo Baldinucci nella *Vita* del Silvani, in cui alla paternità di Gherardo sono ricondotti i due depositi Corsini in San Gaggio, con "i ritratti e puttini che vi si veggono" (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 349). Gli scrittori alludono al sepolcro di Filippo e a quello del fratello minore Bartolomeo (cat. n. LV), che oggi si trova anch'esso nella cappella di Santo Spirito (per le vicende storico-artistiche del sacello rimando alla scheda successiva); la presenza di entrambi i monumenti funebri all'interno della chiesa di San Gaggio è documentata da Stefano Rosselli (1657, pp. 290-291), il quale fornisce una minuziosa descrizione di ciascuno e ne trascrive le epigrafi: grazie alla preziosa testimonianza dell'erudito si evince come la struttura dei due sepolcri non subì sostanziali alterazioni dopo il trasporto nella sede attuale. Il monumento di Bartolomeo, "molto ricco di marmi di diverse sorti, d'intagli e di statue" era posto di fronte al portale di ingresso della chiesa; il meno sfarzoso sepolcro di Filippo, costituito dalla semplice nicchia ovale di marmo con al centro il busto del defunto, era collocato accanto a quello del fratello (*ibidem*).

I sepolcri di Bartolomeo e di Filippo Corsini mantennero la loro collocazione originaria fino alla fine del Settecento, come testimonia l'abate Domenico Moreni (1791-1795, II, 1792, pp. 92-93, 172-173). Il loro trasferimento a Santo Spirito viene tardivamente segnalato soltanto nella guida compilata dall'architetto Federigo Fantozzi (1842, p. 691), mentre Luigi Passerini accenna alle vicende dei depositi (1858, p. 141) nel volume genealogico da lui redatto sulla famiglia Corsini.

Nel 1875 lo scultore Ulderigo Medici pubblica un'accurata dissertazione sulla Cappella Corsini, in cui dedica poche righe alla descrizione del sepolcro di Filippo (1875, p. 49).

La scarna bibliografia novecentesca sui due depositi Corsini include l'intervento dei coniugi Paatz (1940-1954, V, 1953, p. 151), al quale fanno seguito, molti anni più tardi, i contributi di Sandro Bellesi in occasione della mostra del 1986 (p. 164), dello stesso Bellesi e di Silvia Blasio nel *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, edito nel 1993, in cui i due sepolcri vengono pubblicati (I, p. 59; III, figg. 483-489), di Osanna Fantozzi Micali (1996, p. 48), e di Angelo Tartuferi (1996, p. 55, fig. 25-31). Il riferimento al Silvani per la paternità dei sepolcri viene accettato da tutti questi autori, che rimarcano la qualità esecutiva delle opere, ma non apportano notizie inedite o chiarificatrici sulla loro genesi.

Filippo di Bernardo Corsini nacque a Firenze il 5 gennaio 1538; come suo fratello Bartolomeo, esercitò l'arte della mercatura ed intrattenne rapporti commerciali con l'Inghilterra. Morì nell'aprile 1601 dopo aver accumulato un ingente patrimonio e venne inumato nella chiesa di Santa Caterina a San Gaggio (Passerini 1858, pp. 140-141), nel complesso monastico che era stato fondato nel 1345 dal giureconsulto Tommaso Corsini e che rimase di patronato della famiglia almeno fino alla soppressione nel 1808 (per le vicende del monastero rimando alla scheda successiva, cat. n. LV). Presumibilmente il sepolcro di Filippo venne eretto su iniziativa di Bartolomeo, come tramanda anche il Sini (1645, ed. 1959, p. 95), ed è probabile che esso abbia costituito il prototipo del più strutturato e fastoso monumento funebre che fu realizzato nel 1613 in memoria del fratello minore (cat. n. LV).

Il busto di Filippo, realizzato in marmo bianco statuario, è collocato al centro di una nicchia ovale, interamente foderata con una pietra molto scura, verosimilmente di paragone. L'effigiato è raffigurato di tre quarti, con indosso gli abiti contemporanei, un giubbone dal colletto largo e dalle maniche ampie, ed una stola di pelliccia. Gli indumenti sono molto simili a quelli del busto di Bartolomeo, ed affine è il trattamento modulato delle superfici marmoree, in cui tutti i particolari sono restituiti con precisione mimetica e forse anche con una maggiore vividezza: nel ritratto di Filippo le pieghe della giubba e della pelliccia sono infatti meno statiche rispetto al vestiario del fratello, ed il volto, sebbene sia caratterizzato dall'espressione severa e dallo sguardo malinconico che contraddistinguono tutte le figure maschili scolpite dal Silvani, risulta modellato con estrema cura, con le ciocche della barba e della capigliatura intagliate una ad una. Il busto poggia sopra un peduccio marmoreo che riproduce, ancora alla maniera di Bernardo Buontalenti, che era stato uno dei maestri del Silvani (cfr. Sini 1645, ed. 1959, pp. 77-78), il muso di un animale fantastico.

Ritengo che i busti di Filippo e di Bartolomeo possano essere assegnati alla mano di Gherardo sulla base delle stringenti analogie riscontrabili con i volti del *San Paolo*, che orna l'edicola del sepolcro Pandolfini alla Santissima Annunziata (cat. n. VIII), e del più tardo *Saturno* del Giardino di Boboli (cfr. Pizzorusso 2003, p. 212, fig. 13, con bibliografia), entrambi ascrivibili all'esiguo catalogo delle sculture documentate di Silvani.

La nicchia è racchiusa entro un'elaborata incorniciatura marmorea in cui sono intagliati elementi zoomorfi e vegetali. La valva di conchiglia, simbolo dell'immortalità dell'anima, è posta sulla sommità della cornice. La virtuosistica esecuzione degli elementi decorativi, che offre una rivisitazione aggiornata del repertorio ornamentale fiorentino tardo-cinquecentesco, mostra gli esiti tecnici e stilistici raggiunti all'aprirsi del secolo dal Silvani.

Al di sotto della nicchia, la struttura del sepolcro si articola in una cartella di marmo bianco di forma ovoidale, a sua volta incorniciata da plastiche volute marmoree, che viene sorretta da un peduccio; al centro della cartella è contenuta l'epigrafe commemorativa, incisa a caratteri capitali, che recita:

PHILIPPVS CORSINIVS
BERNARDI·F·
ÆTATIS SVÆ ·AN·LXIII·
OBIIT OCT·KAL·APRILIS·
A·D·CI□·I□·CI·

Bibliografia:

Sini 1645, ed. 1959, p. 95; Rosselli 1657, pp. 290-291; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 349; Moreni 1791-1795, II, 1792, pp. 92-93, 172-173; Fantozzi 1842, p. 691; Passerini 1858, p. 141; Medici 1875, p. 49; Paatz 1940-1954, V, 1953, p. 151; Bellesi 1986, p. 164; Bellesi, Blasio 1993, I, p. 59; III, fig. 489; Fantozzi Micali 1996, p. 48; Tartuferi 1996, p. 55, fig. 25.



Fig. LIV.1 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Filippo Corsini*, intero



Fig. LIV.2 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Filippo Corsini*, particolare



Fig. LIV.3 Gherardo Silvani, *Ritratto di Filippo Corsini*

LV. Gherardo Silvani

Monumento funebre di Bartolomeo Corsini

1613
Marmo di Portoro, marmo bianco e marmi policromi, 207 x 100 cm (sarcofago)
Firenze, ex convento di Santo Spirito (odierno Distretto Militare), Cappella Corsini

Il monumento funebre del senatore Bartolomeo Corsini si trova addossato alla parete destra del sacello (figg. LV.1-LV.8), di fianco alla porta di accesso che si apre sul lato occidentale del Chiostro Grande di Santo Spirito. Il sepolcro fu traslato nella cappella intitolata a San Jacopo all'inizio dell'Ottocento, in seguito alla soppressione del monastero suburbano di Santa Caterina a San Gaggio (Medici 1875, p. 29), dove era collocato in origine e dove viene menzionato dalle fonti più antiche: Giovanni Sini (1645, ed. 1959, p. 95) parla di due depositi che il suo amico d'infanzia, lo scultore Gherardo Silvani, eseguì per il senatore Bartolomeo Corsini nella chiesa di San Gaggio. La sommaria descrizione del Sini, che cita i ritratti dei defunti e i "dua puttini" che adornano i sepolcri (*ibidem*), viene riproposta, quasi alla lettera, da Filippo Baldinucci nella *Vita* del Silvani, in cui alla paternità di Gherardo sono ricondotti i due depositi Corsini in San Gaggio, con "i ritratti e puttini che vi si veggono" (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 349). Gli scrittori alludono al sepolcro di Bartolomeo e a quello del fratello maggiore Filippo (cat. n. LIV), che si trovano tuttora nella cappella di Santo Spirito; la collocazione originaria dei due monumenti funebri all'interno della chiesa di San Gaggio è documentata da Stefano Rosselli (1657, pp. 290-291), il quale fornisce una minuziosa descrizione di ciascuno e ne trascrive le epigrafi: grazie alla preziosa testimonianza dell'erudito si evince come la struttura dei due sepolcri non subì sostanziali alterazioni dopo il trasporto nella sede attuale. Il monumento di Bartolomeo, "molto ricco di marmi di diverse sorti, d'intagli e di statue" era posto di fronte al portale di ingresso; il meno sfarzoso sepolcro di Filippo, costituito dalla semplice nicchia ovale di marmo con al centro il busto del defunto, era collocato accanto a quello del fratello (*ibidem*).

I sepolcri di Bartolomeo e di Filippo Corsini mantennero la loro collocazione fino alla fine del Settecento, come testimonia l'abate Domenico Moreni (1791-1795, II, 1792, pp. 92-93, 172-173). Il loro trasferimento a Santo Spirito viene tardivamente segnalato soltanto nella guida compilata dall'architetto Federigo Fantozzi (1842, p. 691), mentre Luigi Passerini accenna alle vicende dei depositi (1858, p. 141) nel volume genealogico da lui redatto sulla famiglia Corsini.

Nel 1875 lo scultore Ulderigo Medici pubblica un'accurata dissertazione sulla Cappella Corsini, in cui ripercorre diacronicamente la storia del sacello sulla base delle notizie desunte per la maggior parte dai documenti provenienti dall'archivio della famiglia. Il Medici si cimenta inoltre nell'analisi stilistica di ciascuna opera conservata all'interno della cappella, e le sue considerazioni sul sepolcro di Bartolomeo (1875, pp. 28-29) permettono di fare dei raffronti con lo stato attuale del monumento.

La scarna bibliografia novecentesca sui due depositi Corsini inizia con l'intervento dei coniugi Paatz (1940-1954, V, 1953, p. 151), al quale fanno seguito, molti anni più tardi, i contributi di Sandro Bellesi (1986, p. 164), dello stesso Bellesi e di Silvia Blasio (1993, I, p. 59; III, figg. 483-489), di Osanna Fantozzi Micali (1996, p. 48), di Angelo Tartuferi (1996, p. 55, figg. 25, 28-31), ed, infine, ancora di Bellesi (2001, pp. 33-34, fig. 6). Il riferimento al Silvani per la paternità dei sepolcri viene accettato da tutti questi autori, che rimarcano la qualità esecutiva delle opere, ma non apportano notizie inedite o chiarificatrici sulla loro genesi.

Discendente dalla famiglia che dalla fine del Duecento si era conquistata una posizione preminente nella vita civile e politica fiorentina, che era stata insignita dei più alti gradi di nobiltà nel corso dei secoli, e che avrebbe annoverato tra i suoi esponenti il cardinale Lorenzo, asceso al soglio pontificio nel 1730 col nome di Clemente XII (Spreti 1928-1935, II, 1929, pp. 550, 552-553), Bartolomeo Corsini nacque l'8 marzo del 1545 (Passerini 1858, p. 141); il padre Bernardo aveva ricoperto numerosi incarichi pubblici, era stato capitano della Parte Guelfa e console dell'Arte della Lana (ivi, p. 139), mentre i suoi figli Filippo e Bartolomeo si dedicarono alla mercatura: grazie agli ingenti capitali da loro accumulati, le sorti finanziarie della famiglia furono definitivamente consolidate. Bartolomeo acquistò il marchesato di Sismano, Casigliano e Civitella in Umbria (Gamurrini 1668-1685, III, 1673, p. 167), e lo lasciò ai nipoti Neri e Filippo, figli del fratello Lorenzo, ai quali fu riconosciuto il titolo nel 1628 da papa Urbano VIII. Bartolomeo fu nominato senatore nel 1601, avviò la causa per la canonizzazione dell'avo Andrea, l'antico vescovo di Fiesole, e dispose nel proprio testamento che, se ciò fosse avvenuto, i suoi successori avrebbero dovuto erigere una magnifica cappella nella chiesa di Santa Maria del Carmine in onore dell'illustre antenato (Passerini 1858, pp. 141-142).

A Bartolomeo si devono anche gli ingenti interventi di ristrutturazione che furono compiuti tra il 1603 ed il 1604 nella chiesa del monastero femminile agostiniano di San Gaggio, il complesso monastico che i Corsini avevano contribuito a fondare nel 1345, nella persona del giureconsulto Tommaso (la storia della fondazione del monastero viene narrata dal Moreni 1791-1795, II, 1792, pp. 85-92; le vicende sono ripercorse, con l'ausilio della documentazione archivistica, da Fantozzi Micali, Roselli 1996): da allora, i membri della famiglia continuarono ad esercitarvi il

patronato fino alla soppressione, avvenuta nel 1808 durante il dominio francese (ivi, p. 33). Gli interventi promossi da Bartolomeo riguardarono la riedificazione della cappella maggiore della chiesa, che fu intitolata al suo santo eponimo, Bartolomeo, e venne dotata della pala d'altare (cfr. Fantozzi Micali 1996, pp. 46-47, 53, nota 17): il Corsini si rivolse a Ludovico Cigoli, che eseguì la tela raffigurante la *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria* e l'ovato con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, i due dipinti che si trovano tuttora all'altare maggiore della chiesa di San Gaggio (si veda Faranda 1986, pp. 71-73, 151-152, n. 59). Il Cigoli fu quindi incaricato da Bartolomeo di realizzare il progetto per il coro delle monache, per il quale l'artista presentò due soluzioni, come dimostrano i due disegni autografi del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (2658 A r. e v.; il foglio è riprodotto dalla Fantozzi Micali 1996, pp. 117-118, figg. VI-VII): il coro fu edificato al di sopra dell'ultima campata della chiesa, secondo la soluzione riportata sul recto del foglio, che presenta il fronte della campata inquadrato entro una serliana e lo spazio sopraelevato destinato alle monache. Nel 1607, con l'acquisizione del patronato delle cappelle laterali, che fin allora erano appartenute ai Da Fortuna (ivi, pp. 47-48), terminò l'attività munifica di Bartolomeo nella chiesa di Santa Caterina a San Gaggio. Il senatore fece in tempo, prima di morire il 13 febbraio 1613, ad apportare delle modifiche architettoniche anche nella cappella nel convento di Santo Spirito: come ricordano il Rosselli (1657, p. 60) e il Medici (1875, p. 15), nel 1612 Bartolomeo fece aprire la porta che immette nel chiostro dell'Ammannati (sulla costruzione del chiostro, avviata nel 1564 e conclusa negli anni ottanta del Cinquecento, si veda Morolli 1996, pp. 151-177), attraverso la quale si accede al sacello: sull'architrave di pietra serena del portale esterno è ancora oggi visibile l'iscrizione che ricorda l'intervento di Bartolomeo:

ECCLESIA DEO ET B· IACOBO A CORSINIIS ANTIQVITVS EXTRUCTAM

BARTHOLOMÆVS CORSINIVS RESTITVIT ·1612·

Bartolomeo non aveva avuto figli e nominò come eredi i quattro nipoti, Neri, Filippo, Camillo e Ottavio, che erano i figli di suo fratello Lorenzo (Medici 1875, p. 28); Neri subentrò allo zio nel ruolo di principale benefattore del monastero di San Gaggio (Fantozzi Micali 1996, p. 48), e fu lui, insieme ai suoi tre fratelli, ad erigere il monumento funebre di Bartolomeo, come attesta l'epigrafe apposta alla base del sepolcro. Neri e Filippo furono, al pari dello zio, dei ricchi mercanti (Passerini 1858, pp. 142, 149-150); pochissime notizie rimangono di Camillo, mentre

Ottavio svolse una prestigiosa carriera ecclesiastica, fu nominato chierico di camera da Paolo V, fu inviato come nunzio apostolico in Francia da Gregorio XV, e concluse la sua esistenza nel 1642, dopo aver ricoperto l'incarico di prefetto di Ravenna (ivi, pp. 142-144).

Se è dunque possibile stabilire con certezza l'identità dei committenti, nessuna traccia documentaria è finora riemersa sull'autore dell'opera, che presenta delle caratteristiche stilistiche comunque compatibili con l'esiguo catalogo scultoreo del Silvani. Il Sini afferma che l'intervento di Gherardo a San Gaggio non si sarebbe limitato all'esecuzione dei due sepolcri, ma che egli avrebbe realizzato anche "tutta l'architettura e sagrestia" della chiesa (1645, ed. 1959, p. 95). Dai documenti archivistici rintracciati dalla Fantozzi Micali (1996, p. 48) si evince soltanto che Gherardo fu interpellato nel 1652 in merito ad una perizia sullo stato di conservazione del tetto della chiesa, che l'anno precedente era stato danneggiato da un incendio. Alcune notizie puntuali riguardano invece il trasferimento dei monumenti funebri a Santo Spirito: dopo la soppressione del monastero, nell'autunno del 1810 il principe Tommaso Corsini si avvalse del decreto imperiale emanato da Napoleone il 13 settembre, che lo autorizzava a riprendere tutti i monumenti fregiati del suo stemma esistenti nella chiesa di San Gaggio. Il Corsini fece smontare i sepolcri ed estrarre dalle sepolture i resti dei suoi antenati, che giacevano in corrispondenza dell'ultima campata, al di sotto del coro, ed ordinò che essi venissero ricollocati nella Cappella di San Jacopo (ivi, p. 51). Questo sacello fu edificato da Neri di Corsino di Bonaccolto Corsini nel 1308, ma conserva molto poco del primitivo assetto architettonico, in quanto la sua *facies* attuale deriva dall'intervento di ammodernamento che fu attuato dall'architetto Antonio Ponziani tra il 1698 e il 1704. Al Ponziani si deve la sostituzione della pavimentazione e dell'originario soffitto a capriate lignee con la volta a botte, ed inoltre la costruzione della tribuna nella parete di fondo (Tartuferi 1996, pp. 54-55, con bibliografia). La volta della tribuna venne affrescata dal pittore Stefano Fabbrini tra il 1787 e il 1791, e alle pareti laterali sono collocate due tele tardo-secentesche di Francesco Botti, che provengono dalla chiesa di San Niccolò di Via del Cocomero e raffigurano l'*Adorazione dei pastori* e l'*Estasi di Santa Margherita*, mentre dietro l'altare si trova una copia della *Madonna dell'Impannata* di Raffaello (*ibidem*).

La presenza di numerosi monumenti funebri caratterizza le pareti laterali e la parete opposta alla tribuna. Al centro di quest'ultima figura il grandioso sepolcro pensile del beato Neri Corsini, fratello di Sant'Andrea e suo successore al vescovado di Fiesole, che morì nel 1377: il monumento venne eretto nel 1385 e presenta, oltre alla struttura lapidea del baldacchino, al sarcofago con la figura del *gisant* e ai rilievi scultorei, una decorazione ad affresco con la *Resurrezione di Cristo* entro l'arco del baldacchino e due frammentarie figure di santi vescovi, identificabili presumibilmente con gli stessi Neri e Andrea Corsini, visibili sotto al basamento

pensile (sul monumento e sugli affreschi, variamente attribuiti al Maestro dell'Altare di San Niccolò e al Maestro di Barberino, si vedano Tartuferi 1996, p. 55, figg. 12-24; Tigler 2004, pp. 64-70, figg. 58-59). Il sepolcro di Neri Corsini sovrasta l'antica porta, attraverso la quale si accedeva alla cappella prima che Bartolomeo nel 1612 facesse aprire il portale sul chiostro; ai lati del monumento trecentesco si trovano il busto di Filippo di Bernardo (cat. n. LIV) ed una nicchia di marmo sprovvista del ritratto, che doveva far originariamente parte del monumento di Bartolomeo (figg. LV.9-LV.10).

Al centro della parete laterale, di fronte all'ingresso, si trova un altro monumentale sepolcro gotico, quello di Tommaso Corsini, il fondatore del monastero di San Gaggio, morto nel 1366: il sepolcro, simile a quello del vescovo Neri, si si eccettuano le maggiori dimensioni e lo stato illeggibile delle parti ad affresco, era originariamente collocato proprio nella chiesa di Santa Caterina a San Gaggio e, alla stregua dei due depositi secenteschi, fu ricollocato nella Cappella di San Jacopo nel 1810. Sotto agli archi pensili si trova un cassone lapideo risalente ai primi anni del Novecento, che riproduce il deposito originale in cui erano state riposte le spoglie di Nera di Lapo Manieri, cofondatrice e prima badessa del monastero, e di Ghita degli Albizzi, moglie di Tommaso Corsini (cfr. Tigler 2004, p. 65). Il sepolcro del giureconsulto è affiancato, a sinistra, da un monumento commemorativo di Clemente XII, che reca la data del 1730 ed è corredato dal busto del pontefice, scolpito da Girolamo Ticciati: in questo caso non si tratta di un cenotafio, in quanto il monumento fu eseguito lo stesso anno dell'ascesa di Lorenzo Corsini al soglio pontificio; l'opera fu commissionata dalla Confraternita di Gesù Salvatore, che aveva sede nei sotterranei della chiesa di Santa Croce, e fu trasferita nella Cappella di San Jacopo nel 1787 su iniziativa del principe Bartolomeo Corsini *juniore*, che, dopo la soppressione della confraternita laicale, volle preservare dalla distruzione il monumento (Medici 1875, pp. 24-26; si veda anche Tartuferi 1996, p. 55, fig. 26). Sul lato destro della stessa parete, il cenotafio di Neri Corsini, eseguito nel 1845 da Ottavio Giovannozzi, completa cronologicamente la serie delle memorie sepolcrali della famiglia (ivi, fig. 27).

Sopra un'alta zoccolatura si erge il monumento funebre del senatore Bartolomeo Corsini: il consueto montaggio basamento-sarcofago contempla in questo caso un'articolata soluzione, che prevede uno schema compositivo tripartito, con lo zoccolo marmoreo costituito da un plinto centrale che viene inquadrato da due plinti laterali. Sulla fronte del plinto centrale, che ha forma rettangolare ed è realizzato in marmo bianco statuario con una specchiatura di marmo di Portoro nella fascia al centro, è collocata una grande arme dei Corsini, finemente intagliata in marmo bianco statuario ed arricchita da inserti di marmo rosso e marmo di Portoro. Lo stemma riproduce due delle antiche imprese, il leone e l'unicorno, che vennero utilizzate dalla famiglia a

partire dal Quattrocento (cfr. Passerini 1858, figg. 2-4): lo scudo, bandato di rosso e bianco e attraversato da una fascia grigia, viene sorretto in basso da un piccolo leone accovacciato, del quale sono visibili il muso e le zampe anteriori, mentre sulla sommità è scolpito un elmo ornato da un cimiero a forma di unicorno. La virtuosistica esecuzione degli elementi decorativi, attraverso il plastico risalto dato alle orecchie che incorniciano lo scudo e l'esuberante resa delle ciocche che si dipartono dal cimiero, ad imitazione di piume o di altri materiali impalpabili, offre una rivisitazione aggiornata del repertorio ornamentale fiorentino tardo-cinquecentesco, che era ben noto ad un artista come Silvani, il quale era nato nel 1579 ed aveva svolto il suo apprendistato con gli scultori Giovanni Bandini e Valerio Cioli, e anche con Bernardo Buontalenti (Sini 1645, ed. 1959, pp. 77-78).

I due plinti esterni della zoccolatura recano altrettante epigrafi, che sono incise, in capitale, nelle specchiature di marmo nero; nel plinto di sinistra si legge:

BARTHOLOMÆO
CORSINIO
BERNARDI ·F·
SENATORI FLOREN
IN PATRIAM
SVOSQVE CIVES
BENEFICENTISSIMO.

Nel plinto di destra sono riportati i nomi dei quattro nipoti di Bartolomeo, che furono i committenti del monumento:

NERIVS, PHILIPPVS
CAMILLs, ET OCTAVIVS,
CAM·APOS·CLERICVS
CORSINII FRATRES
TEST·HÆR·
GRATI ANIMI·MON
PATRVO POSVER·

I plinti laterali dello zoccolo sostengono due obelischi di marmo rossiccio, mentre il sarcofago, realizzato in marmo di Portoro, poggia sopra la base centrale. Lo stesso tipo di deposito, con la doppia voluta, era stato impiegato dal Silvani anche per i due coevi sarcofagi della Cappella Usimbardi di Santa Trinita (cat. nn. LX-LXI), ma, a differenza di questi ultimi, il sarcofago Corsini presenta delle sostanziali varianti, messe in atto in funzione di un ben più ricco corredo scultoreo: le volute sono molto distanziate tra loro non soltanto per permettere il posizionamento della grande nicchia in cui è allogato il busto di Bartolomeo, ma anche per consentire il collocamento di due puttini marmorei sulle anse. Le due figure infantili piangenti sono scolpite a tutto tondo in marmo bianco e raffigurano un maschio ed una femmina: la loro presenza ai lati del deposito sembra mutuata dall'antica iconografia funebre dei putti che spengono le faci, un tema che alla fine del Cinquecento era stato rivisitato dallo stesso Giambologna per il proprio sepolcro ubicato nella Cappella della Madonna del Soccorso alla Santissima Annunziata (sulla cappella si vedano, da ultimo, Pizzorusso 2013, pp. 219-236; Ceccanti 2014, pp. 76-81), dove due genietti marmorei vegliano il sarcofago del grande scultore. La scelta anticanonica da parte del Silvani e forse dei suoi committenti di differenziare i sessi dei putti sarebbe rimasta senza seguito, almeno a mia conoscenza, in ambito fiorentino; le due sculture sono particolarmente curate dal punto di vista esecutivo: l'interesse dello scultore si è focalizzato sulla verosimigliante restituzione delle floride carni infantili, dalle levigatissime superfici, e nell'attenta definizione delle capigliature e dei particolari anatomici, come le manine e i piedini dei putti. All'espressione di mesto ma contenuto dolore impressa nei volti dei bambini si contrappone il severo ed imperturbabile sguardo del defunto. Bartolomeo è raffigurato in sontuosi abiti contemporanei, con indosso una giubba bordata da una stola di pelliccia. I particolari degli indumenti sono trasposti nel marmo con abilità mimetica, grazie alla quale lo scultore ha saputo differenziare le diverse consistenze dei materiali, dal pesante tessuto del giubbone, decorato da impunture e ricami, ai bottoni e alla peluria della stola. Il volto emaciato di Bartolomeo, caratterizzato dai grandi occhi con le orbite profondamente segnate, dal naso sottile e diritto e da una lunga barba che termina in riccioli composti, dimostra l'età di circa sessantotto anni che egli aveva al momento della morte. Dal punto di vista stilistico, ritengo che l'attribuzione al Silvani sia calzante e possa essere avvalorata sulla base delle stringenti analogie riscontrabili con i volti di alcune figure maschili barbate, raffigurate in età senile, che sono ascrivibili all'esiguo catalogo delle sculture documentate di Gherardo, come il *San Paolo* che orna l'edicola del sepolcro Pandolfini alla Santissima Annunziata (cat. n. VIII) o il più tardo *Saturno* del Giardino di Boboli (Pizzorusso 2003, p. 212, fig. 13).

Il busto poggia sopra un peduccio marmoreo in cui sono riprodotte, ancora alla maniera buontalentiana, le fattezze di un animale fantastico. Come risultava chiaro già ad Ulderigo Medici (1875, pp. 29, 41-42), la nicchia che contiene il busto e la mensola con la base a forma di valva che la sostiene non sono originali, ma furono presumibilmente rifatte in stucco dopo il 1810, quando il monumento venne riallestito all'interno della Cappella di San Jacopo. Ad una osservazione ravvicinata, è infatti possibile individuare la cesura nella parte superiore del sarcofago dove si innestano la valva e la mensola modellate in stucco verniciato di nero, dello stesso colore della nicchia. La struttura marmorea che originariamente conteneva il busto di Bartolomeo fu smembrata dal resto del monumento e venne murata nella parete di fondo della cappella, dove ancora oggi si trova, accanto al sepolcro trecentesco del vescovo Neri Corsini: essa è realizzata in marmo bianco ed è costituita da una nicchia ovale foderata di marmo nero e da una cartella sottostante che viene sorretta da un piccolo peduccio. Nella cartella è contenuta la stessa iscrizione che i restauratori ottocenteschi incisero sulla mensola in stucco:

BARTHOLOMÆVS CORSINIVS
AN·AET·SVÆ·LXVII·
OBIIT XIII·KAL·FEBRVARII·
A·D·CI□·I□ C·XIII·

La nicchia è incorniciata da un motivo composito, del tutto simile a quello che incornicia il busto di Filippo Corsini (cat. n. LIV), in cui figurano elementi zoomorfi, vegetali e la valva di conchiglia, simbolo dell'immortalità dell'anima, posta sulla sommità.

Data la precocità con la quale il monumento di Bartolomeo fu trasportato nella sede attuale, che esclude l'esistenza di qualsiasi documentazione fotografica circa il suo assetto originario, non è possibile stabilire con certezza se il rivestimento parietale di marmi rossi e la cortina in stucco che scende ai lati della nicchia, fino a lambire le anse del sarcofago, siano il frutto del riallestimento di inizio Ottocento, come farebbe supporre la conduzione del panneggio, o se essi facessero effettivamente parte del sepolcro così come fu concepito dal Silvani e dai committenti. Singolare rispetto ai monumenti funebri fiorentini coevi appare anche la presenza dei due obelischi piramidali di marmo rossiccio ai lati del sepolcro, dal momento che l'impiego di altri elementi architettonici, forse più consoni al gusto dell'epoca, come lesene o paraste, avrebbe potuto assolvere la stessa funzione esclusivamente ornamentale.

Bibliografia:

Sini 1645, ed. 1959, p. 95; Rosselli 1657, pp. 290-291; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 349; Moreni 1791-1795, II, 1792, pp. 92-93, 172-173; Fantozzi 1842, p. 691; Passerini 1858, p. 141; Medici 1875, pp. 28-29; Paatz 1940-1954, V, 1953, p. 151; Bellesi 1986, p. 164; Bellesi, Blasio 1993, I, p. 59; III, figg. 483-488; Fantozzi Micali 1996, p. 48; Tartuferi 1996, p. 55, figg. 28-31; Bellesi 2001, pp. 33-34, fig. 6.



Fig. LV.1 Veduta della Cappella Corsini



Fig. LV.2 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*



Fig. LV.3 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.4 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.5 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.6 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.7 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.8 Gherardo Silvani, *Monumento funebre di Bartolomeo Corsini*, particolare



Fig. LV.9 Gherardo Silvani, *Cornice originale della nicchia del monumento di Bartolomeo Corsini*



Fig. LV.10 Gherardo Silvani, *Cornice originale della nicchia del monumento di Bartolomeo Corsini*, particolare

LVI. Ignoto scultore fiorentino

Cenotafio di Luigi Capponi

1659
marmo bianco statuario parzialmente dipinto ad olio, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santo Spirito, Cappella Capponi

Il cenotafio del cardinale Luigi Capponi (figg. LVI.1-LVI.2) è murato nella parete sinistra della cappella di famiglia, che è situata nel transetto della basilica agostiniana di Santo Spirito. La collocazione odierna del cenotafio, che si trova di fronte alla nicchia in cui è allogato il sepolcro rosselliniano dell'avo Neri Capponi, coincide con la puntuale descrizione di Giuseppe Richa (1754-1762, IX, 1761, p. 24): tra gli arredi della Cappella Capponi, lo storico gesuita cita il deposito del cardinale *in cornu Evangelii*, menziona il busto-ritratto marmoreo che lo adorna, e trascrive la lunga epigrafe che si legge tuttora nella cartella sottostante. La scarna bibliografia sul cenotafio include la citazione di Federigo Fantozzi (1842, p. 686) ed un contributo di Elena Capretti (1996, p. 335, nota 72, fig. 17). La studiosa ha pubblicato il monumento, ma non ha fornito elementi chiarificatori sulla sua genesi; ad oggi, è possibile risalire all'identità del committente, che fu il nipote del cardinale, Scipione Capponi, soltanto grazie alle informazioni che si desumono dall'epitaffio. Nessuna traccia è pervenuta sull'esecutore del deposito e dell'effigie marmorea.

Dal punto di vista strutturale, il cenotafio appartiene alla diffusa tipologia che contempla la collocazione del busto-ritratto del defunto entro una nicchia e l'apposizione, al di sotto di questa, di una cartella recante l'epigrafe commemorativa. Il busto sagomato del Capponi è realizzato in marmo bianco statuario, ed è dotato di una piccola base di marmo nero che si erge al di sopra di una mensola di marmo bianco decorata da volute. La nicchia, di forma ovale, è ornata nella parte superiore da una doppia voluta intagliata, ed è profilata da una semplice cornice modanata. Il defunto è raffigurato con il capo scoperto, e con indosso la mozzetta. La testa è rivolta nella direzione del riguardante che sosti di fronte al sacello. Le caratteristiche somatiche del volto, dagli zigomi accentuati, dai grandi occhi, dal naso lungo e diritto, dai baffetti e dal pizzo, corrispondono alle fattezze del cardinale che ci sono note grazie ad un'incisione secentesca un cui esemplare è attualmente conservato alla Biblioteca Civica di Monza.

La peculiarità del busto marmoreo non consiste tanto nella pregevolezza del suo modellato, ma piuttosto nella cromia della sua superficie, la quale, dal colletto fino al torso, presenta una

coloritura rosso vermiglio, che, ad una osservazione diretta, sembra essere stata eseguita con pittura ad olio. A mia conoscenza, la presenza di tale dipintura, che replica il colore della veste cardinalizia, non trova riscontri in nessun'altra scultura fiorentina coeva, e credo che l'unica spiegazione plausibile vada ricercata nella volontà, da parte dell'ignoto scultore, di imitare quei busti-ritratto che vedevano utilizzato il preziosissimo porfido nella resa delle mozzette cardinalizie. Esemplari di questo genere sono diffusi a Roma: il busto che adorna il monumento funebre del cardinale Francesco Mantica in Santa Maria del Popolo, realizzato nel 1614 e tradizionalmente attribuito ad Ambrogio Buonvicino (cfr. Ferrari, Papaldo 1999, p. 322), o quello del cardinale Girolamo Vidoni in Santa Maria della Vittoria, eseguito da Pompeo Ferrucci nel 1632 (ivi, p. 352), prevedono entrambi l'utilizzo del marmo bianco per le teste e del porfido per le mozzette. Gli interrogativi che il busto fiorentino pone sono molteplici: probabilmente nella scelta "coloristica" il committente dovette avere un ruolo determinante, ma risposte in merito potrebbero emergere soltanto dopo aver effettuato delle ricerche nell'archivio privato degli eredi della famiglia. Ritengo comunque ci sia una relazione imprescindibile tra il busto fiorentino e gli antecedenti romani. Come mi suggerisce infine Francesco Caglioti, l'effigie che attualmente orna il cenotafio potrebbe essere stata collocata in un momento successivo in sostituzione dell'originale che presentava la parte inferiore realizzata in porfido.

Il testo epigrafico è inciso, a caratteri capitali, al centro della cartella marmorea, il cui modellato richiama la forma di un cartiglio con i lembi arricciati. La cartella è sormontata da una croce e dal galero, ed è affiancata ai lati dagli stemmi familiari. Le armi sono anch'esse scolpite in marmo e recano l'emblema dei Capponi, lo scudo bianco e nero in banda; alle estremità degli stemmi ricadono le nappe del cappello cardinalizio, disposte in numero di sei per parte. Sia il galero sia gli stemmi presentano delle dipinture in rosso e in nero, presumibilmente eseguite ad olio.

L'epigrafe riporta quanto segue:

D· O· M·
ALOYSIVM CARD· CAPPONIVM FRANCISCI SENAT· FILIVM
AGNOSCE MAGNVM A MAXIMIS·
CLEMENS VIII PVRPVRÆ DARE VOLVIT, CVM DIXIT;
ÆVI SE NIMIS MATVRI ILLVM, IMMATVRI NIMIS AD PVRPVRAM;
LEO XI· ROMANÆ CAMERÆ THESAVRARIVM ADLEGIT;
PAVLVS V· OSTRO DEDIT ET BONONIÆ LEGATIONI;
GREGORIVS XV· ARCHIEPISCOPVM RAVENNÆ CREAVIT,

VRBANVS VIII· ÆMILIÆ LEGATO COLLEGAM DEDIT,
INNOCENTIVS X· VATICANÆ BIBLIOTHECÆ PRÆFECIT,
CONGREGATIO PROPAGANDÆ FIDEI,
CONDITOREM CONSILIO, MANV PARENTEM HABVIT,
RERVM EIVS HÆRES, ET CORDIS·
IN ÆDE D· LAVRENTII IN LVCINA, CVIVS TITVLVM GESSIT
ANNO SÆCVLI MDCLIX· ÆTATIS LXXVI PVRPVRÆ LI
SEXTA APRILIS TRIVMPHALI PALMARVM DIE
EXTVLIT, HVMAVITQVE ROMA SVI VICTOREM, ET SANGVINIS
FLORENTIÆ LVXIT DIE CARDINALIS NATALI
SENATOR SCIPIO CAPPONIVS EX FRATRE NEPOS.

Nel testo epigrafico sono elencati gli innumerevoli incarichi che furono ricoperti dal Capponi durante i cinquantuno anni in cui egli rivestì la porpora cardinalizia: Luigi nacque a Firenze nel 1583 da Francesco di Piero e da Ludovica Machiavelli, e venne avviato fin da giovane alla carriera ecclesiastica. Nel 1605 papa Leone XI lo nominò tesoriere della Camera Apostolica, e, dopo l'ascesa al soglio pontificio di Paolo V Borghese il Capponi divenne uno dei suoi più stretti collaboratori: nel 1608 il nuovo pontefice lo creò cardinale e contestualmente lo nominò legato di Bologna. Nel 1621 il neo-eletto Gregorio XV nominò il Capponi arcivescovo di Ravenna; egli guidò la diocesi fino al 1645, quando si stabilì definitivamente a Roma. Fin dal 1623 Luigi fece parte del collegio di cardinali che dirigeva l'ufficio creato da Gregorio XV per coordinare l'attività missionaria, cioè la Congregazione de Propaganda Fide: il Capponi ne divenne il proprefetto durante il pontificato di Innocenzo X, e mantenne l'incarico fino al 1649, quando fu nominato bibliotecario della Biblioteca Apostolica Vaticana. Luigi morì a Roma nel 1659, dopo essere stato il fedele funzionario di ben sei papi, e venne sepolto nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, di cui era stato cardinale titolare (le vicende biografiche sono delineate da Osbat 1976). All'interno della chiesa romana, murato nella controfacciata, si trova un monumento funerario del Capponi, costituito da un'edicola in marmi policromi sulla cui sommità è inserito un medaglione marmoreo recante l'effigie a rilievo del cardinale: il sepolcro romano, di cui si ignora l'autore, fu innalzato nel 1667 dal marchese Pietro Capponi (cfr. Ferrari, Papaldo 1999, p. 187).

L'epigrafe attesta che la commissione del cenotafio fiorentino fu promossa dal nipote, il senatore Scipione Capponi: egli nacque nel 1613 da Piero di Francesco, fu marchese di Magliano

e commissario di Pistoia, e divenne senatore nel 1655 (cfr. Mecatti 1753, p. 167). La data di morte di Scipione, avvenuta il 16 luglio del 1667 (*ibidem*), permette di circoscrivere la messa in opera del cenotafio entro gli otto anni intercorsi tra il decesso del cardinale e quello del nipote.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 24; Fantozzi 1842, p. 686; Capretti 1996, p. 335, nota 72, fig. 17.



Fig. LVI.1 Ignoto scultore fiorentino, *Cenotafio di Luigi Capponi*, intero



Fig. LVI.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Luigi Capponi*

LVII. Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi

Cenotafio di Pietro Corsini

1675-83 (documentazione)
marmo rosso di Francia, marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Corsini

Il cenotafio del cardinale Pietro Corsini è collocato al centro della parete laterale sinistra dell'omonima cappella (figg. LVII.1-LVII.3), che è situata nella testata sinistra del transetto nella chiesa di Santa Maria del Carmine. Il sepolcro è dedicato ad uno degli ecclesiastici della famiglia fiorentina, Pietro di Tommaso, e venne eretto a partire dal 1675 in concomitanza con l'edificazione del sacello intitolato a Sant'Andrea Corsini (sulle vicende costruttive della cappella si vedano Lankheit 1957; Idem 1962, pp. 83-85; Monaci Moran 1990, pp. 137-144; Martellacci 1990-91, pp. 21-30; Eadem, in Bini-Martellacci 1998, pp. 84-91, 137-146). Le clausole per la costruzione della cappella erano state predisposte dal senatore Bartolomeo di Bernardo nel testamento del 1608 (Monaci Moran 1990, p. 138; Martellacci 1990-91, p. 22): egli aveva lasciato a disposizione degli eredi un'ingente somma di denaro, che era destinata a sostenere le spese per la canonizzazione dell'avo più illustre di famiglia, il beato Andrea; Bartolomeo aveva inoltre stanziato del denaro per la costruzione di una cappella nella chiesa del Carmine, dove avrebbero dovuto essere trasportate le spoglie del beato. La scelta di Santa Maria del Carmine non era casuale, in quanto all'interno della fabbrica si trovava il sepolcro tardo-trecentesco in cui riposava il corpo incorrotto di Andrea (cfr. cat. n. LIX).

Il senatore Bartolomeo diede effettivamente inizio alla vicenda realizzativa della cappella, in quanto commissionò una serie di progetti: a questa fase preliminare, che vide coinvolti artisti quali Alessandro Pieroni, Sigismondo Coccapani e Ludovico Cigoli, sono stati ricondotti alcuni fogli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cfr. Morrogh 1985, pp. 129-131, 183-184, 187-188). Tali progetti rimasero inattuati, e Bartolomeo morì nel 1613 (Passerini 1858, p. 142; su Bartolomeo si veda inoltre cat. n. LV), senza aver conseguito l'impresa più ambiziosa della sua vita, la canonizzazione del beato Andrea. L'antico vescovo di Fiesole fu proclamato santo nel 1629, durante il pontificato di Urbano VIII; soltanto allora gli eredi di Bartolomeo diedero seguito alle disposizioni testamentarie dello zio, ed entrarono in possesso della Cappella del Crocifisso, ubicata nel transetto sinistro della chiesa del Carmine. Il sacello fu acquistato nel 1635 dai Serragli (R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 140-141, doc. n. 33), i quali ne

detenevano il patronato dal 1390 (Monaci Moran 1990, p. 138), ma i lavori per la costruzione della nuova cappella furono avviati nel maggio del 1675, quando i marchesi Bartolomeo di Filippo e Neri d'Andrea Corsini sottoscrissero un contratto con l'architetto Pier Francesco Silvani (il documento è integralmente trascritto da R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, p. 142, doc. n. 39). Nella scrittura veniva stabilito che le maestranze avrebbero dovuto attenersi scrupolosamente al progetto del Silvani, "fatto in carta, et in un modello di legno"; del progetto ci sono pervenuti tre disegni autografi, relativi alla pianta e all'arcone di ingresso del sacello, che sono conservati nell'archivio privato della famiglia Corsini (*ibidem*). Il contratto prevedeva inoltre che nel registro inferiore delle pareti laterali della cappella dovessero essere collocati i depositi dei due cardinali di famiglia, "Pietro predefunto e Neri vivente", e che ciascuna delle pareti, compresa quella di fondo, sarebbe stata decorata da una "tavola". Dalla scrittura si evince che i committenti non avevano ancora deciso se dotare le pareti del sacello di una decorazione pittorica o scultorea; due anni dopo, il 15 febbraio del 1677, i due Corsini optarono per l'ornamentazione plastica, ed affidarono a Giovanni Battista Foggini l'esecuzione della prima delle tre tavole marmoree, quella raffigurante l'*Apoteosi di Sant'Andrea* (cat. n. LIX), che fu collocata alla parete di fondo.

Nel marzo del 1676, i committenti stipularono un dettagliato contratto con gli scalpellini Agnolo Tortoli e Agostino Bambi, nel quale vennero scrupolosamente elencati i materiali lapidei di cui i maestri si sarebbero serviti: nel contratto sono citati anche "li due depositi de' Cardinali, [che], come dimostra il modello, dovranno essere di rosso di Francia macchiato fine, e del migliore che possa trovarsi". Sulla base del documento è possibile ascrivere ai due soci scalpellini non soltanto l'esecuzione dei sepolcri, ma anche la messa in opera degli elementi architettonici e dell'intero rivestimento lapideo della cappella (per la trascrizione integrale del documento si veda R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 143-144, doc. n. 40).

I lavori procedettero speditamente: nel 1679 venne innalzata la cupola, il cui tamburo fu decorato con motivi ornamentali in stucco realizzati nel 1681 da Giovanni Battista Corbellini (Lankheit 1957, doc. n. IX); la decorazione pittorica della volta e dei pennacchi venne eseguita da Luca Giordano entro il 1682 (Meloni Trkulja 1990, pp. 144-155). Al momento dello scoprimento, la cappella era terminata in tutte le sue parti, ad eccezione delle due tavole marmoree delle edicole laterali. Il sacello fu inaugurato in occasione della solenne traslazione del corpo di Sant'Andrea, che fu celebrata il 24 ottobre del 1683: le spoglie mortali del santo furono estratte dall'antico deposito, vennero collocate sopra un catafalco e portate in processione dalla navata della chiesa fino alla cappella, ed infine furono depositate all'interno del sarcofago della parete d'altare (Coccapani 1685, pp. 15-16). Dai resoconti dei diaristi si apprende che il disegno

del catafalco era stato approntato dal Foggini (Lankheit 1962, pp. 83-85). La data del 1683 è riportata, insieme ai nomi dei committenti, anche nell'iscrizione dedicatoria al centro del pavimento.

Dal punto di vista tipologico, la configurazione spaziale del sacello è ancora esemplata sui modelli architettonici tardo-cinquecenteschi di matrice dosiana, e prevede la canonica disposizione parietale, con l'altare ad isola collocato di fronte alla parete di fondo e le sepolture affrontate al centro delle pareti laterali. Il progetto del Silvani appare ossequioso nei confronti della tradizione, e perfino il montaggio delle tavole marmoree con i bassorilievi narrativi al di sopra dei sarcofagi trova un diretto antecedente nei monumenti funerari della Cappella Gaddi. L'impianto ancora tradizionalista del sito viene tuttavia rinnovato dalle monumentali storie marmoree del Foggini: esse costituiscono le opere di esordio del giovane scultore sulla scena cittadina, ed introducono a Firenze il tema romano della storia concepita sotto forma di rilievo marmoreo. Tale pratica era stata messa a punto principalmente da Alessandro Algardi e dai suoi allievi (si veda da ultimo Pierguidi 2017, pp. 171-212).

I tre rilievi sono caratterizzati da un eccezionale dinamismo, che contribuisce a sovvertire il rapporto di preminenza tra il contenitore architettonico e la decorazione scultorea in favore di quest'ultima. Le due tavole collocate alle pareti laterali raffigurano altrettanti episodi miracolosi legati a Sant'Andrea: nel rilievo di sinistra è rappresentata l'apparizione della Madonna durante una delle celebrazioni eucaristiche effettuate dal santo, mentre in quello di destra viene evocata l'intercessione di Andrea a sostegno delle truppe fiorentine durante la battaglia di Anghiari nel 1440. Le due affollate composizioni sono realizzate con una lavorazione della superficie marmorea che va dallo stiacciato al tutto tondo; come ha rilevato Jennifer Montagu (in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 54), in entrambe le scene i movimenti sono proiettati nella direzione dell'altare, in maniera da guidare lo sguardo dello spettatore verso il deposito del santo ed il soprastante rilievo con l'*Apoteosi di Sant'Andrea*.

Il sarcofago del cardinale Pietro Corsini è elevato sopra un alto zoccolo, che è costituito da due blocchi alternati di marmo grigio-verde e di marmo giallo. Il sarcofago, interamente realizzato in marmo rosso di Francia, viene sorretto da due zampe leonine, e presenta una cassa bombata ed un coperchio dal sinuoso disegno a volute contrapposte. Al centro delle volute è posizionato un piccolo piedistallo intagliato: esso sembrerebbe destinato a sostenere un busto-ritratto, ma nessuna effigie del cardinale fu effettivamente scolpita per il sepolcro, sebbene in uno dei contratti propedeutici alla realizzazione del deposito vengano enunciati degli ipotetici ritratti (Lankheit 1957).

Sul fronte del sarcofago, è apposta una lapide in marmo bianco: essa è virtuosisticamente modellata, in modo da aderire alla superficie dell'urna come fosse un cartiglio, e reca inciso il seguente epitaffio, che fu trascritto da Sigismondo Regolo Coccapani (1685, p. 15) e da Giuseppe Richa (1754-1762, X, 1762, p. 63):

D. O. M.
PETRVS CORSINVS THOMÆ F. DECRET: DOCT: SAC. PAL: GENL̄IS AVDITOR
EP̄S. VOLATERR. POSTMODVM FLORENT: VRB: V.P.O.M. AD. CAROL: IV. IMP:
LVDOV: PANNONIÆ REG: RODVLPH. AVSTRIÆ. DVC. ET IO. BOEMIÆ
AC MORAVIÆ MARCH. LEGATVS SVMMO REIP: CHRIST: BONO OMNES
INTER SE FOEDERE IVNXIT QVARE AN. DOM. MCCCLXXVII. ID. IVN.
PRESB. CARD. TIT. SS. LAVR. ET DAM. AB IPSO VRB. V. CREATVS
PORTVENSI ET S. RVFINÆ EPISC. PRÆPONITVR OBIIT AVENIONE
XVII CAL. SEPT. A.D. MCCCCV. OB S.R.I. PRINCIPATVM SIBI
AC OMNIBVS FLORENT. ECCL. PRÆSVLIBVS
ET AMPLI SS. FLORENT. ACADEMIÆ PRIVILEGIA
ACQVISITA CATHEDRALI IN ECCLESIA
A REPVBL. NOBILE SEPVLCR. PROMERVIT.

Pietro, figlio del senatore Tommaso, fu eletto vescovo di Volterra nel 1360, e l'anno seguente divenne vescovo di Firenze; nel 1369 papa Urbano V gli conferì il cappello cardinalizio, assegnandogli il titolo presbiteriale dei Santi Lorenzo e Damaso; nel 1371 papa Gregorio XI nominò il Corsini vescovo di Porto e Santa Rufina (Passerini 1858, pp. 68-73); Pietro morì ad Avignone nel 1405, e venne dapprima sepolto nella chiesa degli Agostiniani di quella città, ma in seguito le sue spoglie furono riportate a Firenze e deposte in Santa Maria del Fiore (ivi, p. 74).

Il sepolcro è posizionato al centro del registro inferiore della parete, in posizione avanzante rispetto all'edicola dove è collocata la scena raffigurante *La messa miracolosa di Sant'Andrea*: il sarcofago è affiancato dai due piedistalli che sorreggono le colonne di marmo rosso di Francia poste ai lati del rilievo; sul fronte dei plinti sono apposti due grandi stemmi marmorei con l'arme dei Corsini; gli scudi sono sormontati dal galero cardinalizio, che allude alla carica ricoperta dal defunto.

La tavola soprastante fu scolpita dal Foggini entro il 1695 (Monaci Moran 1990, pp. 158-161, 164, note 74-76), quando l'artista aveva oramai ottenuto il riconoscimento ufficiale di primo

scultore di corte. Della *Messa di Sant'Andrea* sono pervenuti gli studi preparatori, costituiti da un disegno conservato al Louvre e da un bozzetto in terracotta del Victoria and Albert Museum (si veda J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 52-53, nn. 15-16); la storia, in cui le reminiscenze cortonesche si fondono con la lezione algardiana, filtrata attraverso lo stile di Ercole Ferrata, fu messa in opera soltanto nel 1701 (Visonà 1990b, p. 116, nota 5).

Bibliografia:

Coccapani 1685, p. 15; Richa 1754-1762, X, 1762, p. 63; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 105; Monaci Moran 1990, pp. 139, 158, fig. 32.



Fig. LVII.1 Veduta della parete laterale sinistra della Cappella Corsini



Fig. LVII.2 Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Pietro Corsini*



Fig. LVII.2 Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Pietro Corsini*, particolare

LVIII. Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi

Monumento funebre di Neri Corsini

1675-83 (documentazione)
marmo rosso di Francia, marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Corsini

Il monumento funebre del cardinale Neri Corsini è collocato al centro della parete laterale destra dell'omonima cappella (figg. LVIII.1-LVIII.3), situata nella testata sinistra del transetto nella chiesa di Santa Maria del Carmine. Il sepolcro, dedicato ad uno degli ecclesiastici della famiglia fiorentina, Neri del senatore Filippo, venne eretto a partire dal 1675 in concomitanza con l'edificazione del sacello intitolato a Sant'Andrea Corsini (per le vicende costruttive della cappella rimando alla scheda precedente, cat. n. LVII).

L'esecuzione del deposito spetta ai maestri scalpellini Agnolo Tortoli e Agostino Bambi, i quali si attennero al progetto dell'architetto Pier Francesco Silvani. Il sepolcro è speculare a quello del cardinale Pietro, ubicato sulla parete di fronte, e differisce da esso soltanto per il testo epigrafico.

Elevato sopra un alto zoccolo costituito da due blocchi alternati di marmo grigio-verde e di marmo giallo, il sarcofago del cardinale Neri è interamente realizzato in marmo rosso di Francia: l'urna viene sorretta da due zampe leonine, e presenta una cassa bombata ed un coperchio dal sinuoso disegno a volute contrapposte. Al centro delle volute è posizionato un piccolo piedistallo intagliato: esso sembrerebbe destinato a sostenere un busto-ritratto, ma, nonostante che in uno dei documenti si parli di ritratti, nessuna effige del cardinale fu effettivamente realizzata per il sepolcro.

Sul fronte del sarcofago è apposta una lapide, virtuosisticamente modellata in marmo bianco in maniera da aderire alla superficie dell'urna come se fosse un cartiglio. Nell'epigrafe è riportato il seguente epitaffio, che venne trascritto da Sigismondo Regolo Coccapani (1685, p. 16):

D. O. M.
HIC REQVIESCVNT OSSA NEREI CORSINI PHILIPPI SENATORIS F.
QVI CAMERÆ APLICÆ CLERICVS DEINDE ARCHIEPISCOPVS DAMIAT.
AB INNOC. X. PONT. OPT. MAX. RENVNCIATVS POSTMODVM LEGATVS
IN GALLIAS MISSVS SVB ALEX. VII. THESAVRARIVS GENERALIS
DEMVM XV CAL. MARTII A. D. MDCLXVI AB EODEM PONTIFICE

PRESBITER CARD. TIT. SS. NEREI ET ACHILLEI DECLARATVS EST
POST FERRARIENS. LEGAT. ARETINVM AD EPISCOPATVM DELATVS
SERVORVM BEATÆ MARIÆ VIRGINIS PATROCINIO
AC XVII CONGREG. NEGOCIIS PERPETVO ADDICTVS
TANDEM POST XXX ANNOR. SACROS LABORES
APOPLEXIA CORREPTVS PATRIAMQ. REVERSVS
OBIIT XIII CAL. OCTOB. MDCLXXVIII.

Neri nacque a Firenze nel 1624 e venne avviato alla carriera ecclesiastica fin dall'infanzia; nel 1647 Innocenzo X lo nominò chierico della Camera Apostolica; nel 1652, il Corsini divenne arcivescovo titolare di Damiata e partì alla volta della Francia nella veste di nunzio apostolico. Nel 1660 fece ritorno in Italia, e nel 1666 fu nominato cardinale con il titolo presbiteriale dei Santi Nereo ed Achilleo. Nel 1672 ottenne il vescovato di Arezzo, ma vi rinunciò nel 1677 perché afflitto da una grave malattia. Morì a Firenze alla fine di settembre del 1678 (Passerini 1858, pp. 153-155), e fu sepolto nella camera sepolcrale che si trova al di sotto del pavimento della Cappella Corsini (Monaci Moran 1990, p. 163, nota 65).

Il sepolcro è al centro del registro inferiore della parete, in posizione avanzante rispetto all'edicola dove è collocata la tavola raffigurante *L'apparizione di Sant'Andrea Corsini alle truppe fiorentine durante la battaglia d'Anghiari*: il sarcofago è affiancato dai due piedistalli che sorreggono le colonne di marmo rosso di Francia poste ai lati del rilievo; sul fronte dei plinti sono apposti due grandi stemmi marmorei con l'arme dei Corsini; gli scudi sono sormontati dal galero cardinalizio, che allude alla carica ricoperta dal defunto.

La scena soprastante, di cui è noto un disegno preparatorio conservato nel Fondo Corsini al Gabinetto Disegni e Stampe di Roma (cfr. J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 54-55, n. 17), fu scolpita da Giovanni Battista Foggini tra il 1684 e il 1689 (Monaci Moran 1990, pp. 157-158).

Bibliografia:

Coccapani 1685, p. 16; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 105; Monaci Moran 1990, p. 139, fig. 25.



Fig. LVIII.1 Veduta della parete laterale sinistra della Cappella Corsini



Fig. LVIII.2 Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Neri Corsini*



Fig. LVIII.3 Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Neri Corsini*, particolare

LIX. Pier Francesco Silvani, Giovanni Battista Foggini, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi

Monumento funebre di Sant'Andrea Corsini

1675-83 (documentazione)
marmo giallo, verde e bianco statuario, lapislazzulo, argento, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Corsini

Il monumento funebre di Sant'Andrea Corsini è collocato al centro della parete di fondo dell'omonima cappella (figg. LIX.1-LIX.3), che venne edificata a partire dal 1675 dai marchesi Bartolomeo e Neri Corsini per celebrare il personaggio più illustre della famiglia, Andrea di Niccolò, documentato nel convento di Santa Maria del Carmine nel 1338, dal 1348 vescovo di Fiesole, e morto in odore di santità nel 1373 (la vicenda biografica viene delineata da Saggi 1961). Con la costruzione del sacello, i committenti attuarono quanto era stato predisposto dal loro prozio, il senatore Bartolomeo di Bernando, nel testamento che questi aveva rogato nel 1608; i due discendenti affidarono il progetto all'architetto Pier Francesco Silvani, che assunse la direzione del cantiere e si servì degli scalpellini Agnolo Tortoli e Agostino Bambi per la messa in opera del rivestimento lapideo della cappella (per le vicende costruttive rimando alla scheda LVII). I due maestri eseguirono anche i tre depositi che si trovano nel sacello, quelli dei cardinali Pietro e Neri (cat. LVII-LVIII), ed il sarcofago della parete d'altare, all'interno del quale, il 24 ottobre del 1683, furono traslate le spoglie di Sant'Andrea (l'evento viene narrato da Coccapani 1685).

Nel dettagliato contratto che gli scalpellini stipularono il 3 marzo 1676 (cfr. R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, pp. 143-144, doc. n. 40) vengono menzionate le varietà di marmi, giallo e verde orientale, che i committenti richiesero loro per la fattura del deposito in cui sarebbe stato riposto il corpo del santo. La decorazione scultorea del sarcofago, comprensiva delle due testine di cherubino ai lati della cassa e dei tre angioletti a tutto tondo che siedono sulle volute ed al centro del coperchio, e l'esecuzione della pala soprastante l'urna, raffigurante l'*Apoteosi di Sant'Andrea*, furono affidate contestualmente a Giovanni Battista Foggini nel febbraio del 1677. Lo scultore eseguì il rilievo in poco più di due anni, ed attese alla lavorazione nella sua prima bottega, che aveva sede presso la Loggia de' Rucellai: nel luglio 1679, la pala venne messa in opera, mentre le figure angeliche del sarcofago furono probabilmente completate nel 1682 (Monaci Moran 1990, p. 156).

L’assetto della parete di fondo della cappella prevede un’edicola, che funge da quinta architettonica per la pala marmorea e per la sepoltura sottostante. A differenza dei due sarcofagi laterali, che sono incassati alla base delle edicole, il deposito del santo è collocato al di sopra di una base la cui altezza è pari a quella dei plinti delle colonne. Tramite questo espediente, il sepolcro emerge dietro l’altare ad isola, e diviene il punto focale della composizione parietale. L’alto zoccolo, costituito da un blocco di marmo giallo, reca al centro una targa epigrafica di marmo bianco, nella quale è inciso un lungo epitaffio. La lapide risulta occultata dall’ingombro dell’altare. L’epitaffio, che venne trascritto da Sigismondo Regolo Coccapani (1685, p. 12), riporta quanto segue:

D O M
D·ANDREÆ CORSINI EPISC·FESUL·ILLIBATUM CORPUS LECTOR VENERARE HIC
STERILI CONJUGIO CÆLITUS
IMPETRATUS CARMELI CLAUSTRA COLENS ADOLESCENTIÆ REATUS
RELIGIOSIS VIRTUTIBUS EXPIAVIT
DÆMONIS FRAUDES OBEDIENTIA DELUSIT MULIERUM PERPETUO VITAVIT
ASPECTUM CARNEM
OMNIGENA VEXATIONE MENTEM HUMILITATE FRÆNAVIT DIVINUM VERBUM
PRIMO SACRIFICATURUS
SYLVARUM SILENTIA QUÆRENS CÆLESTES VOCES MERUIT AUDIRE
EPISCOPATUM FUGIENS DIVINO NUMINE
MIRABILITER REVOCATUS BONUS PASTOR ANIMAM SUAM POSUIT PRO OVIBUS
SUIS CORRUPTOS
CLERI MORES REDINTEGRAVIT PAUPERES QUÆSIVIT QUOS ENUTRIRET SACRAS
ÆDES LABENTES
FULSIT NOVAS ÆDIFICAVIT CÆLESTE ÆRARIUM HABUIT SACRÆ
LIBERALITATIS HYPOTHECAM
FLORENTIN·ET BONONIEN·TUMULTUS MIRA AUCTORITATE SEDAVIT
CORPORUM MORBIS ET ANIMARUM
FACTUS MEDELA CREBRIS CORUSCAVIT MIRACULIS B·M·V·ÆTERNÆ VITÆ
PRÆNUNTIAM MERUIT
QUAM FELICITER CONSECUTUS VIII·ID·IAN·MCCCLXXIV FESULIS
PRID·NON·FEBR·FLORENTIAM

TRANSLATUS QUAM INCRUENTA VICTORIA DECORAVIT AB URBANO VIII P·M·X KAL·MAII MDCXXIX SANCTORUM
NUMERO ADSCRIPTUS AC DEMUM HOC IN LOCO HONORIFICENTIUS REPOSITUS VII·KAL·NOVEMB·MDCLXXXIII.

Bibliografia:

Coccapani 1685, pp. 12-13; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 104; Lankheit 1962, fig. 22; Monaci Moran 1990, pp. 155-157, figg. 20, 22, 24.



Fig. LIX.1 Pier Francesco Silvani, Giovanni Battista Foggini, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Sant'Andrea Corsini*



Fig. LIX.2 Pier Francesco Silvani, Giovanni Battista Foggini, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Sant'Andrea Corsini*, particolare



Fig. LIX.3 Pier Francesco Silvani, Giovanni Battista Foggini, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi, *Monumento funebre di Sant'Andrea Corsini*

LX. Gherardo Silvani, Felice Palma

Monumento funebre di Pietro Usimbardi

1613-16
marmo di Portoro, marmo bianco e nero antico, marmo bianco statuario, alabastro fiorito
228 x 96 cm (sarcofago), 70 cm (altezza del busto, con il peduccio)
Firenze, chiesa di Santa Trinita, Cappella Usimbardi

Il monumento funebre del vescovo di Arezzo Pietro Usimbardi (figg. LX.1-LX.2) si trova murato dalla parte del Vangelo all'interno dell'omonima cappella, situata *in cornu Evangelii* nel presbiterio della chiesa vallombrosana di Santa Trinita. Il sepolcro, insieme al suo *pendant* collocato nella parete di fronte (cat. n. LXI), costituito dal deposito appartenente al fratello minore di Pietro, Usimbardo Usimbardi, primo vescovo di Colle Val d'Elsa, ha conosciuto una precoce fortuna nella letteratura di carattere periegetico e storico, a cominciare da Giovanni Cinelli (1677, p. 186), il quale descrive accuratamente le opere che adornano la cappella, e usa una particolare enfasi nel segnalare i "due sepolcri di diaspro nero vaghissimi", corredati dai rispettivi busti di marmo con i ritratti dei defunti, che assegna allo scultore massese Felice Palma. Cinelli (ivi, p. 187) riferisce allo stesso artista il Crocifisso di bronzo che egli poteva ammirare al di sopra dell'altare, nella stessa collocazione che l'opera ha mantenuto fino ad oggi, ed inoltre fornisce alcune notizie chiarificatrici sul rilievo bronzeo con il *Martirio di San Lorenzo* che orna, come antependio, la fronte dell'altare: il Cinelli ricorda che il *Martirio* fu commissionato dal gentiluomo pisano Camillo Berzighelli al maestro del Palma, lo scultore padovano Tiziano Aspetti, per una destinazione diversa dalla cappella della chiesa vallombrosana e che soltanto in un secondo momento l'opera fu donata dal Berzighelli agli Usimbardi, famiglia con la quale Camillo era legato da vincoli di parentela (*ibidem*).

Nelle *Notizie dei professori del disegno* Filippo Baldinucci dedica a Felice Palma una stringata biografia (1681-1728, ed. 1846-1847, III, 1846, pp. 491-494), che costituisce la prosecuzione della *Vita* dell'Aspetti, e nella quale viene enucleato un catalogo delle opere realizzate dallo scultore massese durante la sua breve carriera, conclusasi nel 1625, con la sua morte prematura ad appena quarantadue anni (ivi, pp. 493-494). Tra le opere fiorentine del Palma il biografo cita le sculture della cappella di Santa Trinita, i busti dei vescovi Usimbardi ed il modello per il Crocifisso bronzeo (ivi, pp. 492-493), e le pone cronologicamente prossime all'esecuzione della statua monumentale raffigurante *Giove fulminante*, che era stata commissionata al Palma dal

granduca Cosimo II de' Medici e che già al tempo del Baldinucci si trovava nel piazzale della Villa del Poggio Imperiale (ivi, p. 492).

L'attribuzione al Palma dei sepolcri, dei busti che li adornano e del Crocifisso viene mantenuta dagli scrittori successivi, a cominciare da Giuseppe Richa (1754-1762, III, 1755, p. 159), da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, VII, 1797, p. 271), da Girolamo Gargiolli (1819, p. 271), da Federigo Fantozzi (1842, p. 572), da Arnaldo Cocchi (1903, p. 181), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, V, 1953, pp. 298-299). Tutti costoro riferiscono all'Aspetti il rilievo con il *Martirio*. Un giudizio fortemente riduttivo sull'operato del Palma viene espresso da Adolfo Venturi (1901-1940, X/III, 1937, p. 311, nota 1), il quale ritiene che il Crocifisso sia stato fuso dallo scultore massese, ma derivi da un modello di Tiziano Aspetti, e che i busti Usimbardi, di cui pubblica il ritratto di Usimbardo (ivi, p. 310, fig. 245), siano le opere più rappresentative "della maniera insignificante" di Felice.

Durante gli anni sessanta del Novecento, John Pope-Hennessy e Ronald Lightbown (1964, II, p. 569), sulla base del confronto con i busti Usimbardi di Santa Trinita, riconoscono in un busto marmoreo appartenente alle collezioni del Victoria and Albert Museum le fattezze di Pietro Usimbardi, e lo assegnano al Palma. Alessandro Parronchi (1968-2003, I, 1968, p. 61) accenna brevemente ai busti Usimbardi nel suo tentativo di identificare il Crocifisso ligneo di San Rocco a Massa, tradizionalmente ma erroneamente attribuito al Palma, con il Crocifisso giovanile realizzato da Michelangelo per Santo Spirito a Firenze. Alcuni anni più tardi, Parronchi dedica al Palma il primo contributo di carattere monografico (1972), in cui lo studioso ne ricostruisce il percorso stilistico attraverso la ricognizione delle opere, che viene effettuata principalmente sulla scorta delle fonti storiografiche, in *primis* del testo baldinucciano. Nel *corpus* messo insieme da Parronchi figurano attribuzioni quanto mai discutibili, ed un esiguo nucleo di busti illustra gli esiti raggiunti dallo scultore nell'ambito della ritrattistica, tra i quali spiccano per indubbia autografia ed alto livello qualitativo i ritratti dei vescovi Usimbardi (ivi, pp. 290, 295, figg. 23-24). La loro datazione viene posta dallo studioso nel 1623 (Idem 1986, p. 141), a ridosso del ritorno di Palma a Massa, dove sarebbe morto due anni più tardi.

Il generoso contributo di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto sugli apparati scultorei della Cappella Usimbardi (1987, pp. 250-252, 367-368, note 150-165, figg. 251-255) descrive in maniera esaustiva gli avvicendamenti che ne determinarono le fasi di trasformazione: il patronato della cappella, intitolata a San Pietro, fu ceduto nel 1602 secondo lo stile fiorentino (1603) dalla famiglia Torrigiani, che lo deteneva dal 1582, agli Usimbardi. Le fonti tramandano che i nuovi patroni ne affidarono la ristrutturazione architettonica al pittore ed architetto Ludovico Cardi detto il Cigoli (ivi, pp. 250, 367, nota 150), e questa consuetudine attributiva è

stata accolta dalla critica fino a pochi decenni fa (ad esempio, da Gambuti e Morrogh 1987, pp. 58-60, seguiti da Cresti 1990, pp. 20, 24-25; sull'architettura della Cappella Usimbardi si vedano anche Martellacci 1995, pp. 99-102; Leoncini 1996, pp. 109-112). L'esecuzione del Crocifisso e dei busti Usimbardi viene ragionevolmente collocata dalla Ciardi Duprè tra il 1613 ed il 1618 sulla base dei confronti stilistici con il *Giove fulminante* e con le due statue di bronzo raffiguranti San Giovanni Battista e Cristo che Palma eseguì per le acquasantiere del Duomo di Pisa, di cui sono noti i pagamenti che furono corrisposti allo scultore tra il 1618 e il 1622 (cfr. Parronchi 1986, p. 141; Idem, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Disegno/Incisione/Scultura/Arti minori*, pp. 445-446, nn. 4.26-4.27). Rifacendosi alla testimonianza del Cinelli, la Ciardi Duprè sottolinea come la collocazione del rilievo con il *Martirio di San Lorenzo* non sia pertinente alla configurazione originale dell'altare (per questo problema si vedano anche le considerazioni di Caglioti 2012, p. 104, nota 8), ed ipotizza, tenendo conto del soggetto raffigurato, che il destinatario della formella bronzea dovesse essere Lorenzo Usimbardi (1987, pp. 250-251), il fratello di Pietro, di Usimbardo e di Virginia, che era stata la terza moglie di Camillo Berzighelli (cfr. Cinelli 1677, p. 187). L'intero ciclo pittorico della cappella è infatti dedicato a San Pietro, ed è costituito dalle due pale che ornano le pareti laterali e raffigurano *La consegna delle chiavi* di Jacopo da Empoli e *San Pietro che cammina sulle acque* di Cristofano Allori, e dagli affreschi dipinti da Matteo Rosselli, Giovanni da San Giovanni e Fabrizio Boschi nelle lunette e nella volta, in cui sono rappresentati altri episodi della vita del santo, la *Guarigione dello storpio*, la *Crocifissione* e la *Gloria di San Pietro*, insieme alle figure allegoriche negli scomparti della cupola e agli *Evangelisti* nei pennacchi (sul ciclo pittorico, concluso entro l'inizio del terzo decennio del Seicento, si vedano Leoncini e Bianchini 1987, pp. 175-184), mentre come protagonista del *Martirio* nel rilievo bronzeo compare il santo eponimo di Lorenzo Usimbardi. Condivisibili sono anche le notazioni della Ciardi Duprè sulle caratteristiche stilistiche dei busti marmorei di Pietro ed Usimbardo, in cui la studiosa ravvisa le influenze della scuola veneta per le variegate superfici degli abiti talari, modulate con un'attitudine quasi pittorica, che contrasta con l'immobilità dei volti, che risentirebbero invece dello spirito della Controriforma (ivi, p. 252).

A partire dal rinvenimento da parte di Claudio Pizzorusso (1989, pp. 56-57) del saldo per l'esecuzione del *Giove fulminante* che venne corrisposto a Felice Palma nel 1624, e che si trova registrato nei libri contabili riguardanti le Possessioni medicee, la datazione di quest'opera, e conseguentemente delle coeve sculture Usimbardi, ha subito uno slittamento tra il 1618 ed il 1624 (ivi, p. 61), quando in realtà la commissione del *Giove* risalirebbe agli anni precedenti al 1617, in quanto esso doveva originariamente far parte del complesso scultoreo noto come *Isola*

di Venere, che fu allestito per volere del granduca Cosimo II de' Medici nel Giardino di Boboli (ivi, pp. 57-60).

Luciano Migliaccio e Franco Paliaga, ai quali si deve uno degli studi più esaustivi dedicati in tempi recenti all'operato di Palma (1990, pp. 20-46), ritengono che l'esecuzione dei sepolcri Usimbardi vada collocata intorno al 1623 (ivi, p. 27), e che quindi essi rientrino nel novero delle opere tarde dello scultore, insieme al *Giove fulminante* e ai due busti, ai quali Felice attese tra il 1624 e il 1625, destinati ai monumenti funebri di Camillo e Jacopo Guidi, che in quegli anni si stavano innalzando nella cappella di famiglia nel coro di San Francesco a Volterra: per sostenere tale tesi, i due studiosi si appoggiano ad un contratto relativo alla Cappella Guidi, risalente al novembre del 1623, in cui i sepolcri Usimbardi vengono citati come modelli degli erigendi depositi Guidi (ivi, pp. 27-28). La ristrutturazione della Cappella Guidi era stata affidata dal cavaliere Camillo Guidi all'architetto fiorentino Giulio Parigi (cfr. Paliaga 1988, pp. 35-49): nelle carte relative ai sepolcri volterrani, al Parigi viene anche ricondotto il progetto dei monumenti Usimbardi (ivi, pp. 40-41), ma tale asserto è stato smentito dalla cospicua documentazione sulla cappella di Santa Trinita che Roberto Bartalini ha reperito nell'Archivio Capitolare di Colle Val d'Elsa e pubblicato nel 1991 (pp. 75-82). I documenti attestano che fu Lorenzo Usimbardi il principale fautore dei lavori nella cappella di famiglia e che essi si svolsero tra il maggio del 1610 ed il marzo del 1616/17 sotto la direzione di Gherardo Silvani (ivi, pp. 76-80). Il Silvani si avvalse di collaboratori qualificati, come gli scultori Andrea di Michelangelo Ferrucci ed Orazio Mochi, ai quali affidò la messa in opera dei marmi e la realizzazione dei capitelli, mentre lo stuccatore Francesco Gargiolli si occupò degli stucchi della volta (ivi, pp. 77-79). La puntualità con la quale furono registrati i pagamenti ha permesso di chiarire che i sarcofagi di marmo di Portovenere dovevano già essere in lavorazione nel 1613, in quanto essi vengono menzionati in uno dei pagamenti corrisposti direttamente al Silvani (ivi, p. 79), e che l'attività di Felice Palma nella Cappella Usimbardi si estrinsecò nel breve lasso di tempo intercorso tra il settembre del 1614 ed il febbraio del 1616 (*ibidem*).

L'ultimo studioso ad essersi occupato del Palma è stato Francesco Caglioti (2012), che ha individuato nel Crocifisso Usimbardi il prototipo più autorevole di una serie di Crocifissi, realizzati in bronzo, cartapesta e legno, riconducibili all'operato dello scultore massese.

L'ascesa sociale della famiglia Usimbardi, originaria di Colle Val d'Elsa, ed il conseguente ottenimento da parte dei cinque figli maschi del notaio Francesco, ossia di Pietro, Lorenzo, Usimbardo, Claudio e Fulvio, dei massimi incarichi pubblici nell'ambito dei ceti dirigenziali della Toscana medicea, erano iniziati con l'elezione del primogenito Pietro a primo segretario o "segretario di camera" del granduca Ferdinando I: con un motuproprio del novembre 1587 il

nuovo sovrano aveva istituito una segreteria composta da undici funzionari con a capo l'Usimbardi (cfr. Fantoni 1994, pp. 145, 165, nota 13). La segreteria aveva lo strategico compito di vagliare tutte le istanze, lettere, suppliche e cause che dovevano essere sottoposte all'attenzione del granduca, e che riguardavano gli affari più disparati, da quelli diplomatici, alla pubblica sicurezza, all'amministrazione degli uffici giudiziari, alla gestione dei cerimoniali di corte (le funzioni istituzionali sono ampiamente illustrate da Cantini 1800-1808, XII, 1802, pp. 10-12). Pietro Usimbardi era stato avviato in giovane età alla carriera ecclesiastica, che era iniziata alla corte prelatizia di Ferdinando quando questi era ancora cardinale: durante gli anni trascorsi a Roma, Pietro aveva instaurato e tratto notevoli benefici dal legame privilegiato con il Medici, il quale aveva convinto Sisto V a concedere al suo protetto la pieve di Santa Maria a Limite e la propositura di Cigoli (Saltini 1880, p. 5). Con un breve risalente al maggio 1586 lo stesso pontefice aveva elevato l'Usimbardi a notaro della Santa Sede, e a conte e cavaliere del Sacro Palazzo e della Camera Apostolica (Biadi 1859, p. 202). Al soggiorno romano dell'Usimbardi doveva poi risalire la rete di conoscenze con molti influenti cardinali dell'epoca, come ad esempio Francesco Maria del Monte e Federico Borromeo, che compaiono tra i corrispondenti di Pietro nell'epistolario che è conservato nell'Archivio Capitolare di Colle Val d'Elsa (Fantoni 1994, pp. 154, 166, nota 50). Pietro fu anche l'autore dell'*Istoria del granduca Ferdinando I de' Medici*, che è stata pubblicata da Guglielmo Enrico Saltini nel 1880.

Nel 1589 il granduca Ferdinando intercedette ancora una volta presso la Curia affinché Pietro potesse accedere al soglio vacante del vescovado di Arezzo, nomina che egli ottenne nel 1591 (Biadi 1859, pp. 202-203; Saltini 1880, p. 22). L'anno seguente Colle Val d'Elsa fu elevata a diocesi da Clemente VIII ed ottenne il conseguente innalzamento al rango di città (per un'analisi delle vicende che portarono all'istituzione della sede vescovile si veda Nencini 1992, pp. 11-23). L'apporto degli Usimbardi al raggiungimento di un simile *status* si rivelò determinante, ed i vari componenti videro rafforzato il proprio prestigio sociale sulla comunità d'origine: nel giugno 1592 si svolse l'entrata trionfale di Usimbardo a Colle in qualità di primo vescovo (Biadi 1859, pp. 53-54, 209-215), e negli anni successivi reiterate attività di mecenatismo e di patronato portarono alla fondazione del convento agostiniano di San Pietro, da parte di Pietro, e dell'Ospedale di San Lorenzo, da parte di Lorenzo e del fratello minore Fulvio (cfr. G. C. Romby, in *Colle di Val d'Elsa* 1992, pp. 86-88), mentre Usimbardo incentivò l'edificazione del Palazzo Vescovile (ivi, pp. 70-71) e della Cattedrale (I. Moretti, ivi, pp. 74-84). A Colle Val d'Elsa sono ancora oggi conservati due busti marmorei che ritraggono Lorenzo Usimbardi, e che sono stati attribuiti al Palma e datati a ridosso dei lavori nella cappella di Santa Trinita dalla critica più recente, ossia il busto attualmente conservato al Museo Civico, ma proveniente

dall'Ospedale di San Lorenzo (A. Parronchi, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Disegno/Incisione/Scultura/Arti minori*, p. 444, n. 4.25; Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 32, 42, nota 40). Esso ritrae l'effigiato con sembianze più giovanili rispetto al busto di Lorenzo in abiti senatoriali, che si trova nell'ex monastero di San Pietro (Bartalini 1991, pp. 77, 81, nota 8, fig. 4).

Dopo la nomina di Pietro a vescovo di Arezzo il ruolo di primo segretario granducale fu ricoperto dal fratello Lorenzo, che mantenne la carica fino al 1598. Pietro ed Usimbardo morirono nel 1612 e spettò allora a Lorenzo, il quale divenne anche soprintendente alle Gallerie granducali e nel 1615 fu eletto senatore, portare avanti il prestigio politico della famiglia e l'integrità del suo cospicuo patrimonio, che venne smembrato a partire dal 1658, in seguito all'estinzione del ramo maschile (Fantoni 1994, pp. 151-153, con bibliografia). Tra i beni figurava anche il palazzo situato in Borgo Santi Apostoli, che Lorenzo, Claudio e Fulvio Usimbardi avevano acquistato nel 1603 dagli Acciaioli, ai quali lo stesso immobile venne rivenduto nel 1663 (Trotta 1992, pp. 38-39). Gli interventi promossi dagli Usimbardi nel palazzo fiorentino riguardarono la decorazione delle sale interne, con gli affreschi che furono commissionati a Bernardino Poccetti, e l'ampliamento del giardino pensile affacciato sull'Arno, ma sono andati perduti in seguito ai danneggiamenti subiti dall'edificio durante l'ultimo conflitto mondiale (*ibidem*; Belluzzi 2011, pp. 100-119), mentre si sono conservati sostanzialmente integri il palazzo colligiano e la villa di famiglia ubicata a Vico, nei pressi di Colle Val d'Elsa (N. Fargnoli, in *Colle di Val d'Elsa* 1992, pp. 119-122).

La *facies* della Cappella Usimbardi, così come era stata concepita dai committenti e realizzata nel secondo decennio del Seicento, è giunta fino ad oggi sostanzialmente inalterata, ad eccezione della presenza di due mezze colonne che ne ornavano il prospetto esterno, e che furono eliminate durante i restauri condotti alla fine dell'Ottocento dall'architetto Giuseppe Castellazzi, quando la zona presbiteriale della chiesa venne riconfigurata e privata della scenografica scalinata che Bernardo Buontalenti aveva progettato nel 1574, e che assolveva la duplice funzione di accrescere il piano pavimentale tra la cappella maggiore e l'altare durante le celebrazioni eucaristiche, e di raccordare questi ultimi con le cappelle limitrofe (si vedano Gambuti 1987, pp. 49-50, fig. 37; Martellacci 1995, p. 100; Leoncini 1996, pp. 107, 109). Alcune fotografie storiche (pubblicate da Gambuti 1987, fig. 37; R. Martellacci, in Bini, Martellacci 1998, p. 49, fig. 23) documentano l'assetto del fronte della Cappella Usimbardi: elevate su alti plinti squadrati, le due mezze colonne erano addossate ai pilastri che sostengono l'arco di ingresso; i capitelli compositi, decorati da una testa di cherubino al centro delle volute, sostenevano due tronchi della trabeazione che proseguiva all'interno del sacello. La sistemazione del prospetto della cappella

era stata il pretesto di una lite scoppiata nel 1631 tra gli Usimbardi e i Gianfigliazzi, ai quali spettava il patronato della cappella maggiore, che si risolse nel 1635 con un accordo tra le parti (ivi, p. 131, docc. nn. 17-18).

Lo spazio della cappella appare delimitato da una balaustrata con colonnine rovesce in marmo giallo provvista di un cancelletto ligneo con sportelli finemente intagliati, in cui compaiono gli stemmi degli Usimbardi che raffigurano un monte a sei cime sormontato da tre gigli e tre spade poste in banda. Secondo alcuni critici (Wacheler 1940, p. 246; Gambuti e Morrogh 1987, pp. 58-60; Cresti 1990, p. 20; Leoncini 1996, p. 111), il modello architettonico da cui deriva la concezione spaziale della Cappella Usimbardi va individuato nella Cappella Gaddi di Santa Maria Novella, l'opera compiuta da Giovanni Antonio Dosio nel 1577 (Morrogh 2011). Alcune similitudini sono ravvisabili nell'impaginazione delle pareti laterali delle due cappelle, che presentano entrambe il modulo colonna-sarcofago-colonna, anche se, nel caso della Cappella Usimbardi, sono state impiegate delle mezze colonne che, nonostante siano addossate alla muratura, risultano prive di funzione strutturale. Lo svolgimento continuo della fascia di trabeazione e la decorazione della volta, con la medesima spartizione ottagonale e l'impiego degli stucchi dorati, accomunano l'orditura superiore della cappella di Santa Trinita con il precedente dosiano (cfr. Martellacci 1995, p. 102; Eadem, in Bini, Martellacci 1998, p. 63). Anche il rivestimento di marmi policromi, che costituisce l'elemento caratterizzante della Cappella Usimbardi, si pone in continuità ed offre una rielaborazione delle tendenze estetiche di estrazione antiquaria romana che proprio il Dosio aveva contribuito a divulgare nell'architettura fiorentina.

A differenza della Cappella Gaddi, l'altare della Cappella Usimbardi non appare isolato, ma è addossato alla parete di fondo: la mensa è sostenuta, agli angoli anteriori, da due balaustri a piramide rovesciata in alabastro fiorito giallo, ed il rilievo bronzeo con il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano Aspetti occupa il posto del paliotto. La formella, che era originariamente destinata ad un'altra collocazione, è stata accresciuta per assolvere la funzione di antependio tramite una cornice in bronzo, la cui esecuzione può essere verosimilmente attribuita al Palma (cfr. Ciardi Duprè dal Poggetto 1987, p. 367, nota 165), e in cui figurano gli stemmi Usimbardi intrecciati ad ornati angelici e vegetali (sul riadattamento del rilievo si veda anche Caglioti 2012, p. 104, nota 8). Al di sopra della mensa, un'edicola inscritta entro due paraste con i fusti riccamente decorati in commesso di marmi policromi accoglie una nicchia interamente foderata di marmo di Portoro, in cui è collocato il Crocifisso di Felice Palma. Al centro del timpano spezzato che corona l'edicola si trova il gruppo bronzeo con il Pellicano che si squarcia il petto per nutrire i propri piccoli, alla cui esecuzione lo scultore attese a partire dal settembre 1614,

quando ricevette il gesso e la cera per eseguirne la fusione (Bartalini 1991, p. 79, doc. n. 23); la fattura del Crocifisso e dei busti dei vescovi Usimbardi ed il progetto del tabernacolo eucaristico furono compiuti entro il febbraio 1616, quando a Palma venne corrisposto il saldo del suo compenso (ivi, docc. nn. 24-27, 33, 38, 44).

La disposizione delle pareti laterali della cappella prevede il posizionamento del sepolcro al centro, tra le due mezze colonne di alabastro di colore grigio-verde e di ordine composito; gli elaborati capitelli in marmo bianco statuario presentano una testa di cherubino tra le foglie di acanto e furono scolpiti da Andrea Ferrucci ed Orazio Mochi (ivi, docc. nn. 3, 6, 8-18, 35, 48).

Il monumento funebre di Pietro Usimbardi è posto sotto la *Consegna delle chiavi* dell'Empoli: il sarcofago di marmo di Portoro poggia sopra un alto zoccolo di forma rettangolare, realizzato in marmo bianco ed ornato sulla fronte da specchiature di marmo bianco e nero antico, che compongono un raffinato motivo geometrico. Sulla sommità della zoccolatura, una lastra di alabastro fiorito di colore giallo è interposta tra il basamento ed il sarcofago e conferisce unitarietà ai vari elementi architettonici: con la stessa tipologia di pietra sono infatti realizzate le specchiature dei plinti che sorreggono le mezze colonne, le basi delle stesse mezze colonne, l'incorniciatura della tela dell'Empoli, le membrature della parete.

Il sarcofago è addossato alla parete e presenta una cassa finemente lucidata, che viene sostenuta da due piedi lisci e si conclude nella parte apicale con il motivo della doppia voluta. Il progetto dei sarcofagi è ascrivibile a Gherardo Silvani, come si desume dal pagamento che fu corrisposto allo scultore e architetto nel luglio 1613 (ivi, doc. n. 19): il Silvani adottò una tipologia di deposito che rievoca modelli tardo-cinquecenteschi, di diretta ascendenza michelangiolesca, quali i due speculari sarcofagi dei cardinali Niccolò e Taddeo Gaddi, che si trovano affrontati alle pareti laterali dell'omonima cappella di Santa Maria Novella, ma riuscì anche ad introdurre degli elementi innovativi sul piano esecutivo, come le virtuosistiche volute, sinuosamente accartocciate, che denotano uno scarto stilistico rispetto agli austeri precedenti. Dal punto di vista formale, il montaggio del busto tra le due volute del sarcofago sembra mutuato da un altro illustre modello, quello del monumento funebre di Michelangelo nella navata destra di Santa Croce, che fu progettato da Giorgio Vasari nel 1564, subito dopo la morte del Buonarroti, venne messo in opera tra il 1568 ed il 1575, quando furono collocate le statue scolpite da Battista Lorenzi, Valerio Cioli e Giovanni Bandini, che raffigurano le personificazioni delle tre Arti del Disegno, ed infine fu completato con i dipinti eseguiti da Giovanni Battista Naldini nel 1578 (Cecchi 1993, pp. 57-82).

Nel sepolcro di Pietro Usimbardi, così come nel monumento vasariano, spicca il contrasto cromatico tra il candore del busto e l'intensa colorazione del sarcofago di marmo scuro. Data

l'assenza di epigrafi, l'identità dell'effigiato può essere ulteriormente confermata sulla base della somiglianza tra il busto ed un ritratto su tela del Museo Civico di Colle Val d'Elsa, in cui l'Usimbardi è raffigurato in età senile, e che Alessandro Bagnoli ha assegnato al pittore colligiano Lorenzo Gamberai (in *Colle di Val d'Elsa* 1992, p. 231, n. 50).

Le caratteristiche del busto rivelano le componenti culturali del Palma e sono esemplificative dell'aggiornamento stilistico a lui occorso dopo l'arrivo a Firenze: il taglio a due terzi è riconducibile, come ha già notato la Ciardi Duprè dal Poggetto (1987, p. 252), al retaggio della formazione veneta dello scultore, il quale, per il tramite del maestro Tiziano Aspetti, dovette conoscere le opere di Alessandro Vittoria (Migliaccio, Paliaga 1990, p. 30), ossia di colui che era stato il principale divulgatore a Venezia del busto all'antica e che aveva introdotto delle significative modifiche nel formato dei suoi busti tardi (cfr. Martin 1999, pp. 273-275). Quello del ritratto scolpito destinato ad un monumento funebre era un genere con il quale Palma si era cimentato fin dagli esordi, quando nel 1607 aveva realizzato il busto per il sepolcro dell'Aspetti, che si trova nel chiostro della chiesa di Santa Maria del Carmine di Pisa (Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 29-30, figg. 14-15).

La resa di alcuni particolari del volto di Pietro Usimbardi, come il trattamento accurato della barba e l'espressione severa dello sguardo corrucciato, denota un'attenzione per il dato naturale, al quale si sommano gli effetti luministici ottenuti grazie alla superficie modulata dell'abito talare. Roberto Bartalini (1991, p. 77) ha ricondotto i busti di Palma entro una categoria di composto rigore formale se paragonati agli esemplari coevi che mostrano gli esiti raggiunti nella ritrattistica, all'insegna di un acceso vitalismo, dal conterraneo Pietro Tacca. Il legame duraturo che unì i due scultori si riverberò nell'elaborazione dei rispettivi linguaggi artistici, se si tiene presente che fu Tacca ad introdurre Felice nell'Accademia delle Arti del Disegno quando questi giunse a Firenze nel 1614 (Parronchi 1972, p. 283), e che, dopo la sua morte prematura, Pietro cercò di procurarsi un Crocifisso in cartapesta che Palma aveva destinato alla chiesa di San Rocco a Massa (Baldinucci 1681-1728, ed. 1846-1847, III, 1846, p. 493).

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 186; Baldinucci 1681-1728, ed. 1846-1847, III, 1846, pp. 492-493; Richa 1754-1762, III, 1755, p. 159; Follini, Rastrelli, 1789-1802, VII, 1797, p. 271; Gargiolli 1819, p. 271; Fantozzi 1842, p. 572; Cocchi 1903, p. 181; Venturi 1901-1940, X/III, 1937, p. 311, nota 1; Paatz 1940-1954, V, 1953, pp. 298-299; Pope-Hennessy, Lightbown 1964, II, p. 569; Parronchi 1968-2003, I, 1968, p. 61; Idem 1972, pp. 290, 295, fig. 24; Idem 1986, p. 141; Ciardi Duprè dal

Poggetto 1987, pp. 252, 367, nota 150; Pizzorusso 1989, p. 61; Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 27-28; Bartalini 1991, pp. 76-77, 81, fig. 3; Caglioti 2012, p. 97.



Fig. LX.1 Gherardo Silvani, Felice Palma, *Monumento funebre di Pietro Usimbardi*, intero



Fig. LX.2 Felice Palma, *Ritratto di Pietro Usimbardi*

LXI. Gherardo Silvani, Felice Palma

Monumento funebre di Usimbardo Usimbardi

1613-16
marmo di Portoro, marmo bianco e nero antico, marmo bianco statuario, alabastro fiorito
228 x 96 cm (sarcofago), 70 cm (altezza del busto, con il peduccio)
Firenze, chiesa di Santa Trinita, Cappella Usimbardi

Il monumento funebre del primo vescovo di Colle Val d'Elsa Usimbardo Usimbardi (figg. LXI.1-LXI.2) si trova murato dalla parte dell'Epistola all'interno dell'omonima cappella, situata *in cornu Evangelii* nel presbiterio della chiesa vallombrosana di Santa Trinita. Il sepolcro, insieme al suo *pendant* collocato nella parete di fronte (cat. n. LX), costituito dal deposito di Pietro Usimbardi, ha conosciuto una precoce fortuna nella letteratura di carattere periegetico e storico, a cominciare da Giovanni Cinelli (1677, p. 186), il quale descrive accuratamente le opere che adornano la cappella, e riserva una particolare enfasi nel segnalare i "due sepolcri di diaspro nero vaghissimi", corredati dai rispettivi busti di marmo con i ritratti dei defunti, che assegna allo scultore massese Felice Palma. Cinelli riferisce allo stesso artista il Crocifisso di bronzo che ancora oggi è collocato al di sopra dell'altare, e ricorda come il rilievo bronzeo con il *Martirio di San Lorenzo* che orna, come antependio, la fronte dell'altare, fu eseguito dal maestro del Palma, lo scultore padovano Tiziano Aspetti (ivi, p. 187).

Nelle *Notizie dei professori del disegno*, Filippo Baldinucci pone le sculture della cappella di Santa Trinita, i busti dei vescovi Usimbardi ed il Crocifisso bronzeo, tra le opere fiorentine del Palma (1681-1728, ed. 1846-1847, III, 1846, pp. 492-493). L'attribuzione al Palma dei sepolcri, dei busti che li adornano e del Crocifisso viene mantenuta dagli scrittori successivi, a cominciare da Giuseppe Richa (1754-1762, III, 1755, p. 159), da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, VII, 1797, p. 271), da Girolamo Gargiolli (1819, p. 271), da Federigo Fantozzi (1842, p. 572), da Arnaldo Cocchi (1903, p. 181), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, V, 1953, pp. 298-299). Tutti costoro riferiscono all'Aspetti il rilievo con il *Martirio*.

Il busto di Usimbardo viene pubblicato da Adolfo Venturi (1901-1940, X/III, 1937, p. 310, fig. 245), il quale ritiene che il Crocifisso sia stato fuso dallo scultore massese, ma derivi da un modello di Tiziano Aspetti e che i due busti, siano le opere più rappresentative "della maniera insignificante" di Felice (ivi, p. 311, nota 1).

Durante gli anni sessanta del Novecento, John Pope-Hennessy e Ronald Lightbown (1964, II, p. 569) e Alessandro Parronchi (1968-2003, I, 1968, p. 61) accennano brevemente ai busti

Usimbardi; nel 1972, Parronchi dedica al Palma il primo contributo di carattere monografico, in cui un esiguo nucleo di busti illustra gli esiti raggiunti dallo scultore nell'ambito della ritrattistica, tra i quali spiccano per indubbia autografia ed alto livello qualitativo i ritratti dei vescovi Usimbardi (pp. 290, 295, figg. 23-24). La loro datazione viene posta dallo studioso nel 1623 (Idem 1986, p. 141), a ridosso del ritorno di Palma a Massa, dove sarebbe morto due anni più tardi.

Il generoso contributo di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto sugli apparati scultorei della Cappella Usimbardi (1987, pp. 250-252, 367-368, note 150-165, figg. 251-255), ripercorre in maniera esaustiva gli avvicendamenti che determinarono le fasi di trasformazione del sacello (si rimanda alla scheda precedente, cat. n. LX). Le condivisibili osservazioni della studiosa riguardano la datazione delle sculture e le caratteristiche stilistiche dei busti marmorei di Pietro ed Usimbardo, in cui ella ravvisa le influenze della scuola veneta per quanto riguarda le variegate superfici degli abiti talari, modulate con un'attitudine quasi pittorica, che contrasta con l'immobilità dei volti, che risentirebbero invece dello spirito della Controriforma (ivi, p. 252).

Il rinvenimento da parte di Claudio Pizzorusso (1989, pp. 56-57) del saldo per l'esecuzione del *Giove fulminante* che venne corrisposto a Felice Palma nel 1624, ha fatto sì che la datazione di quest'opera, e conseguentemente delle coeve sculture Usimbardi, abbia subito uno slittamento tra il 1618 ed il 1624 (ivi, p. 61), anche se in realtà la commissione del *Giove* risale agli anni precedenti al 1617, in quanto esso faceva originariamente parte del complesso scultoreo noto come *Isola di Venere*, che fu allestito per volere del granduca Cosimo II de' Medici nel Giardino di Boboli (ivi, pp. 57-60). Anche Luciano Migliaccio e Franco Paliaga, ai quali si deve uno degli studi più esaustivi dedicati in tempi recenti all'operato di Palma (1990, pp. 20-46), ritengono che l'esecuzione dei sepolcri Usimbardi vada collocata intorno al 1623 (ivi, p. 27), e che quindi essi rientrino nel novero delle opere tarde dello scultore, ma tale asserto è stato smentito dalla cospicua documentazione sulla cappella di Santa Trinita che Roberto Bartalini ha reperito nell'Archivio Capitolare di Colle Val d'Elsa e pubblicato nel 1991 (pp. 75-82). I documenti attestano che fu Lorenzo Usimbardi il principale fautore dei lavori nella cappella di famiglia e che essi si svolsero tra il maggio del 1610 ed il marzo del 1616/17 sotto la direzione di Gherardo Silvani (ivi, pp. 76-80). Il Silvani si avvalse di collaboratori qualificati, come gli scultori Andrea di Michelangelo Ferrucci ed Orazio Mochi, ai quali affidò la messa in opera dei marmi e la realizzazione dei capitelli, mentre lo stuccatore Francesco Gargiolli si occupò degli stucchi della volta (ivi, pp. 77-79). La puntualità con la quale furono registrati i pagamenti ha permesso di chiarire che i sarcofagi di marmo di Portovenere dovevano già essere in lavorazione nel 1613, in quanto essi vengono menzionati in uno dei pagamenti corrisposti direttamente al Silvani (ivi, p.

79), e che l'attività di Felice Palma nella Cappella Usimbardi si estrinsecò nel breve lasso di tempo intercorso tra il settembre del 1614 ed il febbraio del 1616 (*ibidem*).

L'ultimo studioso ad essersi occupato del Palma, Francesco Caglioti, ha fatto riferimento ai busti Usimbardi (2012, p. 97) nello studio da lui dedicato alla serie di Crocifissi in bronzo, cartapesta e legno realizzati dallo scultore massese, di cui il Crocifisso Usimbardi costituisce l'esemplare più autorevole.

Terzogenito del notaio colligiano Francesco Usimbardi, Usimbardo fu nominato da Ferdinando I canonico della Metropolitana fiorentina ed ebbe anche la commenda dell'abbazia di San Donnino presso Pisa. Nel 1592 divenne il primo vescovo della neo-istituita diocesi di Colle Val d'Elsa e nel giugno dello stesso anno si svolse la sua trionfale entrata in città, tra lo scoppio delle artiglierie e l'esultanza dei fedeli, che vide Usimbardo sfilare processionalmente dalla porta urbica fino alla piazza principale, dove sarebbe sorto il Palazzo Vescovile (Biadi 1859, pp. 53-54, 209-215). Il rinnovo dell'Episcopio e la costruzione della nuova cattedrale furono infatti avviati da Usimbardo appena egli prese possesso della diocesi: i lavori al Palazzo Vescovile si conclusero tra il 1593 e il 1597 (cfr. G. C. Romby, in *Colle di Val d'Elsa* 1992, pp. 70-71), mentre la posa della prima pietra del duomo avvenne nell'aprile 1603, ma i lavori si protrassero oltre la metà del secolo (I. Moretti, ivi, pp. 74-84). Durante l'episcopato di Usimbardo si svolsero la prima visita pastorale della diocesi di Colle ed il sinodo diocesano del 1594, che portò alla pubblicazione delle *Constitutiones Synodales, et Decreta condita* che furono stampate a Firenze da Michelangelo Sermartelli nel 1595 (cfr. Greco 1992, pp. 26-28).

Usimbardo morì nel 1612, nello stesso anno del fratello maggiore Pietro; l'anno seguente, Lorenzo Usimbardi fece erigere due monumenti funebri nella cappella fiorentina di famiglia per commemorare la memoria di entrambi (per quanto riguarda la struttura architettonica della cappella rimando alla scheda precedente, cat. n. LX).

Il monumento funebre di Usimbardo Usimbardi è posto al centro della parete destra, sotto il *San Pietro che cammina sulle acque* di Cristofano Allori: il sarcofago di marmo di Portoro poggia sopra un alto zoccolo di forma rettangolare, realizzato in marmo bianco ed ornato sulla fronte da specchiature di marmo bianco e nero antico, che compongono un raffinato motivo geometrico. Sulla sommità della zoccolatura una lastra di alabastro fiorito di colore giallo è interposta tra il basamento ed il sarcofago e conferisce unitarietà ai vari elementi architettonici: con la stessa tipologia di pietra sono infatti realizzate le specchiature dei plinti che sorreggono le mezze colonne, le basi delle stesse mezze colonne, l'incorniciatura della tela dell'Allori, le membrature della parete.

Il sarcofago è addossato alla parete e presenta una cassa finemente lucidata, che viene sostenuta da due piedi lisci e si conclude nella parte apicale con il motivo della doppia voluta. Il progetto dei sarcofagi è ascrivibile a Gherardo Silvani, come si desume dal pagamento che fu corrisposto allo scultore e architetto nel luglio 1613 (Bartalini 1991, p. 79, doc. n. 19): il Silvani adottò una tipologia di deposito che rievoca modelli tardo-cinquecenteschi, di diretta ascendenza michelangiolesca, quali i due speculari sarcofagi dei cardinali Niccolò e Taddeo Gaddi, che si trovano affrontati alle pareti laterali dell'omonima cappella di Santa Maria Novella, ma riuscì anche ad introdurre degli elementi innovativi sul piano esecutivo, come le virtuosistiche volute, sinuosamente accartocciate, che denotano uno scarto stilistico rispetto agli austeri precedenti. Dal punto di vista formale, il montaggio del busto tra le due volute del sarcofago ed il contrasto cromatico tra il candore del busto e l'intensa colorazione del sarcofago di marmo scuro, sembrano mutuati da un altro illustre modello, quello del vasariano monumento funebre di Michelangelo nella navata destra di Santa Croce, che fu messo in opera tra il 1568 ed il 1575, e completato nel 1578 (Cecchi 1993, pp. 57-82).

Le caratteristiche del busto rivelano le componenti culturali del Palma e sono esemplificative dell'aggiornamento stilistico a lui occorso dopo l'arrivo a Firenze: il taglio a due terzi è riconducibile, come ha già notato la Ciardi Duprè dal Poggetto (1987, p. 252), al retaggio della formazione veneta dello scultore, il quale, per il tramite del maestro Tiziano Aspetti, dovette conoscere le opere di Alessandro Vittoria (Migliaccio, Paliaga 1990, p. 30), ossia di colui che era stato il principale divulgatore a Venezia del busto all'antica e che aveva introdotto delle significative modifiche nel formato dei suoi busti tardi (cfr. Martin 1999, pp. 273-275). Quello del ritratto scolpito destinato ad un monumento funebre era un genere con il quale Palma si era cimentato fin dagli esordi, quando nel 1607 aveva realizzato il busto per il sepolcro dell'Aspetti, che si trova nel chiostro della chiesa di Santa Maria del Carmine di Pisa (Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 29-30, figg. 14-15).

La resa di alcuni particolari del volto di Usimbardo, come il trattamento accurato della barba e della capigliatura, denota un'attenzione per il dato naturale, al quale si sommano gli effetti luministici ottenuti grazie alla superficie modulata dell'abito talare. Data l'assenza di epigrafi, l'identità dell'effigiato può essere ulteriormente confermata sulla base della somiglianza tra il busto ed un ritratto su tela del Museo Civico di Colle Val d'Elsa, che Alessandro Bagnoli ha assegnato al pittore colligiano Lorenzo Gamberai (in *Colle di Val d'Elsa* 1992, p. 234, n. 51).

Bibliografia:

Cinelli 1677, p. 186; Baldinucci 1681-1728, ed. 1846-1847, III, 1846, pp. 492-493; Richa 1754-1762, III, 1755, p. 159; Follini, Rastrelli 1789-1802, VII, 1797, p. 271; Gargiolli 1819, p. 271; Fantozzi 1842, p. 572; Cocchi 1903, p. 181; Venturi 1901-1940, X/III, 1937, p. 310, fig. 245; Paatz 1940-1954, V, 1953, pp. 298-299; Pope-Hennessy, Lightbown 1964, II, p. 569; Parronchi 1968-2003, I, 1968, p. 61; Idem 1972, pp. 290, 295, fig. 23; Idem 1986, p. 141; Ciardi Duprè dal Poggetto 1987, pp. 252, 367, nota 150, fig. 253; Pizzorusso 1989, p. 61; Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 27-28; Bartalini 1991, pp. 76-77, 81, fig. 2; Caglioti 2012, p. 97.



Fig. LXI.1 Gherardo Silvani, Felice Palma, *Monumento funebre di Usimbardo Usimbardi*, intero



Fig. LXI.2 Felice Palma, *Ritratto di Usimbardo Usimbardi*

LXII. Francesco Buonarroti

Cenotafio di Astorre Gianni

1608
pietra serena e marmo bianco, 350 x 250 cm (dimensione complessiva)
Firenze, chiesa di San Niccolò Oltrarno, Cappella Gianni

Il cenotafio di Astorre Gianni (fig. LXII) si trova addossato alla parete sinistra del sacello di famiglia del titolare, che è situato, *in cornu Evangelii*, accanto alla cappella maggiore della chiesa di San Niccolò Oltrarno. Il sacello, dedicato a San Giovanni Battista, apparteneva anticamente ai Quaratesi e fu concesso fin dal 1421 da uno degli esponenti di quella famiglia, Bernardo, ad Astorre Gianni (cfr. Laghi 1982, I, p. 94); nel 1608 i fratelli Niccolò e Rodolfo, figli di Tommaso Gianni, promossero un radicale restauro della cappella, che, dopo essere stata "rifatta sino alli fondamenti", fu nuovamente consacrata nel giugno del 1609 (*ibidem*). La cappella non è stata in seguito restaurata, e l'assetto odierno coincide con la descrizione che viene tramandata dalle fonti periegetiche: alla parete di fondo, al di sopra dell'altare di pietra serena, è tuttora collocata la tavola raffigurante la *Predica alle turbe* di Jacopo da Empoli; il cenotafio viene segnalato alla parete laterale, dalla parte del Vangelo, a partire dal *Sepoltuario* di Stefano Rosselli (1657, pp. 237-238), e poi da Giuseppe Richa (1754-1762, X, 1762, pp. 270-271), dalla guida di Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, VIII, 1802, p. 237), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, IV, 1952, p. 368). Ai piedi dell'altare, è ancora oggi visibile una lastra terragna molto dilavata, databile, presumibilmente, ai primi decenni del Quattrocento, che è stata da alcuni identificata con la reale sepoltura di Astorre (si vedano Richa 1754-1762, X, 1762, p. 270; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 237). Egli morì il 17 luglio del 1449 e fu sepolto in Santa Croce, dopo essere stato un esponente di rilievo della scena politica cittadina durante tutta la prima metà del Quattrocento: Gianni aderì inizialmente alla fazione che faceva capo alla famiglia degli Albizzi, ricoprì numerosi incarichi pubblici e svolse delicate missioni diplomatiche. Nel 1421 fu inviato presso il duca di Milano, Filippo Maria Visconti, al fine di indurlo a desistere dalla sua politica espansionistica; nel 1429 Astorre, che era nel frattempo divenuto gonfaloniere di Giustizia, partecipò alla controversa campagna militare che fu sostenuta dai fiorentini contro Paolo Guinigi, il signore di Lucca. Gianni entrò quindi a far parte della Balia che nel 1434 determinò il rientro a Firenze di Cosimo de' Medici. L'anno seguente, in conseguenza del mutato scenario politico, fu nominato provveditore della Casa della Sapienza al

posto di Palla Strozzi, il quale era stato bandito da Firenze dalle proscrizioni del 1434. Dieci anni più tardi, in un clima di grande tensione, anche Astorre ed i suoi familiari vennero privati dei diritti politici, un provvedimento che segnò la fine della carriera del funzionario (il profilo biografico viene delineato da Zaccaria 2000).

Il cenotafio è stato riprodotto da Italo Moretti (1972-1973, pp. 63-64) e schedato da Emanuela Sesti (in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, pp. 129-130, n. 17), la quale ne riferisce l'esecuzione ad un generico ambito fiorentino. Nel 1986 Ludovica Sebregondi Fiorentini ha ricondotto il progetto per il rinnovamento della Cappella Gianni al cavaliere gerosolimitano ed architetto Francesco Buonarroti (pp. 66-68): come appare dalle memorie manoscritte dello stesso Francesco, egli fu incaricato nel gennaio del 1608 dai fratelli Gianni, che erano entrambi suoi amici, di redigere i disegni relativi all'altare, alla finestra ad esso sovrastante, e al "deposito di pietre serene e marmi mescolati, posto in detta cappella per i medesimi [Niccolò e Rodolfo Gianni] alla memoria di Astorre Gianni" (ivi, p. 66). Al fratello del Buonarroti, il celebre letterato Michelangelo il Giovane, furono invece commissionati l'iscrizione commemorativa, in cui sono riportati i nomi dei patroni e l'anno della riedificazione del sacello, e l'epitaffio che correda il cenotafio (ivi, p. 67). L'iscrizione commemorativa è ancora oggi leggibile al di sotto della mensa dell'altare, incisa nel paliotto di pietra serena:

D. O. M.
SACELLVM A MAIORIBVS EDIFICATVM ET
DIVO IOANNI BAPT. DICATVM VETVSTATE
PENE DIRVTVM
RODVLPHVS ET NICOLAVS GIANNII THOMAE
FF· INSTAVRARVNT ET PICTVRIS ATQ.
LAPIDIBVS ORNARVNT ANN· SAL·
M·D·C·VIII·

L'epitaffio campeggia, inciso a caratteri capitali, al centro della lapide marmorea apposta al registro superiore del cenotafio:

D · O · M ·
ASTORRI GIANNIO IN EXPEDITIONE FLORENTINA
CONTRA LVCENSES COMMISSARIO, PRAEFECTVRIS,
LEGATIONIBVS APVD MAXIMOS PRINCIPES,

MAGISTRATIBVS OMNIBVS LAVDABILITER
FVNCTO, CIVI DE REP · OP · MER ·
RODVLPHVS, ET NICOLAVS GIANNII THOMAE
FF · PP · ANN · SAL · M·D·C·VIII.

Dal carteggio tra Francesco e Michelangelo il Giovane apprendiamo che il cavaliere fornì ai Gianni i disegni, ma non seguì la conduzione dei lavori nella cappella, in quanto nei primi mesi del 1608 lasciò Firenze per recarsi a Malta (ivi, p. 66); la Sebregondi Fiorentini (ivi, pp. 67-69, figg. 10-11) ha identificato in alcuni fogli che sono conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il progetto relativo all'altare (5334 A) e due studi per la finestra (5451 A, 5433 A), per la quale il Buonarroti dovette tenere conto della volta ogivale preesistente. Nonostante non siano finora riemersi disegni che possano essere ricondotti al progetto per il cenotafio, la lineare struttura del deposito, concepita secondo un aggregato di figure geometriche, rievoca il disegno essenziale ed elegante del portale del Palazzo Corsi di Piazza Santa Croce, che Francesco progettò nel 1604 (ivi, pp. 55-57, figg. 4-5; per le vicende biografiche e professionali del Buonarroti rimando alla scheda n. XXII).

Il cenotafio è realizzato in pietra serena ed è costituito da un corpo centrale a forma di parallelepipedo che poggia sopra una base squadrata; la rigidità della struttura centrale viene stemperata dalla presenza, ai lati, di due alti plinti rettangolari che sostengono due volute elevate su mensole. Un cornicione aggettante funge da coronamento, ed una serie di elementi decorativi, intagliati in marmo bianco, sono applicati alla fronte del deposito: alla base è apposto un pregevole stemma che reca al centro l'arme dei Gianni, le due aquile spiegate disposte in fascia. Lo stemma è sormontato da un cimiero piumato, ed in basso, dietro lo scudo, si intravede un drappo realizzato a fitte pieghe. La complessità dell'intaglio viene ulteriormente arricchita dall'inserimento, ai lati dell'arme, di un cordone marmoreo che risulta fermato da due borchie, anch'esse realizzate in marmo. Emanuela Sesti (in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, p. 130) ha avanzato l'ipotesi che il cordone e la ghirlanda marmorea collocata al di sotto del cornicione, nella parte superiore del cenotafio, non siano pertinenti al 1608, ma il frutto di un'integrazione successiva. Tale ipotesi non può essere convalidata da attestazioni documentarie, in quanto, allo stato attuale degli studi, non sono noti interventi di restauro che abbiano interessato gli arredi della Cappella Gianni durante il tardo Settecento o l'Ottocento. Dal punto di vista stilistico, mi sembra che gli elementi ornamentali siano congruenti con la struttura del deposito, il quale rivela comunque una sua unicità rispetto ai coevi monumenti funerari fiorentini. Ad esempio, l'insolito elemento marmoreo dai profili curvilinei che è posizionato al centro del cenotafio, in asse con la

lapide epigrafica soprastante, credo debba essere interpretato come un'urna o un sarcofago stilizzato. Le volute antropomorfiche laterali denotano invece reminiscenze quasi buontalentiane, e rivelano l'interesse, in fondo mai sopito, almeno durante tutta la prima metà del Seicento, per l'arte fiorentina del Cinquecento, alla quale anche Francesco Buonarroti sembra rendere il suo personalissimo omaggio attraverso le forme inconsuete del cenotafio di Astorre Gianni.

Bibliografia:

Rosselli 1657, pp. 237-238; Richa 1754-1762, X, 1762, pp. 270-271; Follini, Rastrelli 1789-1802, VIII, 1802, p. 237; Paatz 1940-1954, IV, 1952, p. 369; Moretti 1972-1973, pp. 63-64; E. Sesti, in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, pp. 129-130, n. 17; Sebregondi Fiorentini 1986, pp. 66-68.



Fig. LXII Francesco Buonarroti, *Cenotafio di Astorre Gianni*

LXIII. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Antonio Francesco Colzi

1704
pietra serena, marmo bianco e giallo, 330 x 210 cm (dimensione complessiva)
Firenze, chiesa di San Niccolò Oltrarno, Cappella Colzi

Il monumento funebre di Antonio Francesco Colzi (figg. LXIII.1-LXIII.2) si trova addossato alla parete destra della cappella che è situata, *in cornu Epistulae*, nel presbiterio della chiesa di San Niccolò Oltrarno. Il sacello, di antica fondazione, risulta documentato a partire dal 1420 in un manoscritto contenente le *Memorie* della chiesa, ed era originariamente posto sotto il patronato della famiglia Banchi; nel 1579 Andrea Banchi commissionò al pittore Francesco Morandini detto il Poppi la tavola raffigurante *Lo sposalizio della Vergine* (si veda Laghi 1982, I, p. 94), che è ancora oggi collocata al di sopra dell'altare; presumibilmente intorno al 1678 la cappella fu ceduta al vicentino Antonio Francesco Colzi, il quale rivestì l'incarico di priore di San Niccolò Oltrarno dal 1678 fino al 1696, l'anno in cui morì (ivi, p. 108, nota 36). Alla guida della chiesa subentrò il fratello del defunto, Giuliano Colzi: nel 1704, come attesta l'epigrafe che è apposta al monumento, egli fece erigere il deposito. La trascrizione del lungo testo epigrafico si trova nella *Notizia* in cui Giuseppe Richa (1754-1762, X, 1762, p. 267) ripercorre gli avvicendamenti storici dell'antica prioria di San Niccolò Oltrarno (ivi, pp. 258-267). Il deposito del Colzi viene citato dai coniugi Paatz (1940-1954, IV, 1952, p. 369), poi da Italo Moretti (1972-1973, p. 61), ed è stato oggetto di una sintetica scheda redatta da Emanuela Sesti (in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, pp. 145-146, n. 7). Quest'autrice ha assegnato l'esecuzione del sepolcro ad un generica scuola fiorentina, mentre più recentemente Mara Visonà (in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 92, figg. 7-8) ha proposto di ricercare nell'ambito prossimo a Giuseppe Piamontini l'identità dell'autore del busto-ritratto che sormonta il sarcofago.

La struttura del deposito è realizzata in pietra serena ed è costituita da un alto zoccolo, al di sopra del quale poggia un sarcofago dalla forma geometrizzata, avente una cassa trapezoidale provvista di un coperchio decorato da una semplice profilatura modanata. Al centro del coperchio, entro un medaglione di pietra serena, è collocata l'effigie del Colzi, scolpita a rilievo in una lastra ovale di marmo bianco: egli è ritratto di profilo, a mezzo busto, con indosso gli abiti ecclesiastici. L'effigie è posta entro una cornice di marmo giallo, che termina, nella parte superiore, in un grande nastro intrecciato. Pur considerando l'opinione della Visonà, mi sembra

che il ritratto possa essere assegnato ad uno scultore dell'ambito di Giovanni Battista Foggini: lo sconosciuto autore del busto del Colzi doveva infatti aver presente sia il ritratto bronzeo di Francesco Feroni (cat. n. XVIII), sia le coeve effigi marmoree dei gentiluomini di Casa Albizzi (cat. nn. LXXVI-LXXVII), che sono modellate entro dei medaglioni e presentano delle incorniciature a forma di nastro.

Sul fronte del sarcofago è apposta una lapide marmorea, intagliata in maniera da simulare un cartiglio con i lembi arricciati; al centro della lapide è incisa una lunga epigrafe a caratteri capitali, che riporta:

D. O. M
ANTONIVS FRANCISCVS COLZI CAROLI.F. IVLIANI.N.
VICENTINA NOBILI FAMILIA COLZE ORIVNDVS.
CIVIS FLORENT. AD HVIVS COLLEGIATÆ ECCLESIÆ
PRIORATVM PROMOTVS OCTODECIM ANNORVM
SPATIO GREGEM SIBI COMMISSVM SERMONE PAVIT
ET EXEMPLO. AVIDVS DIVINI CVLTVS ECCLESIÆ SVÆ DECORI
ET INCREMENTO SEMPER CONSVLVIT. SACRARIVM.
TVRRIM. ÆDES CANONICAS RVINAM MINITANTES
RESTAVRAVIT ORNAVITQ. ET QVOD VETVSTATE ET
INCVRIA OBSOLEVERAT. PRISTINO NITORI RESTITVIT.
SVPELLECTILEM SACRAM AVT DEFICIENTEM AVT
INDECORAM. COPIOSE ATQVE MAGNIFICE REPARARI
CVRAVIT. ET VBIQ. PIETATIS AC MVNIFICENTIÆ VESTIGIA
RELIQVIT DOCTRINA. MORVM INTEGRITATE. MISERICORDIA
ET LIBERALITATE ERGA PAVPERES ERVDIENDI CONCIONANDIQ.
FACILITATE. PRVDENTISSIMO IN DVBIIS CONSILIO. ALIISQ.
DOTIBVS SPECTANDVS. FLORENTINÆ CIVITATIS EXI=
=STIMATIONEM DILECTIONEMQ. PROMERVIT. MAIORA
POLLICEBATVR QVVM ANNO XLIV ÆTATIS SVÆ IMMATVRA
MORTE PEREMPTVS FATO CESSIT. A. S. MD.C.XC VI. VI.NON.MAII.
FRATRI DILECTISSIMO ET DECESSORI OPTIME MERITO.
CLERI AC POPVLI SVORVMQ. OMNIVM VOTIS INDVLGENS.
IVLIANVS FRATER ET SVCCESOR POSVIT. A.S.M.DCC.IV.

Il testo epigrafico costituisce una fonte imprescindibile per la ricostruzione delle vicende relative ad Antonio Francesco ed al fratello Giuliano, sui quali non disponiamo di una letteratura.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, X, 1762, p. 267; Paatz 1940-1954, IV, 1952, p. 369; Moretti 1972-1973, p. 61; E. Sesti, in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, pp. 145-146, n. 7; M. Visonà, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 92, figg. 7-8.



Fig. LXIII.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Antonio Francesco Colzi*, intero



Fig. LXIII.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Antonio Francesco Colzi*

LXIV. Giovanni Battista Corbellini e ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Eleonora Ramirez di Montalvo

1689-90 (deposito), 1645-1655 c. (busto)
stucco, terracotta policroma, 360 x 240 cm c. (dimensione complessiva)
Firenze, Villa La Quiete, chiesa della Santissima Trinità

Il monumento funebre della nobildonna Eleonora Ramirez di Moltalvo (figg. LXIV.1-LXIV.2) si trova addossato alla parete sinistra della chiesa della Santissima Trinità. L'edificio, annesso al conservatorio femminile che fino agli anni settanta del Novecento era ospitato a Villa La Quiete, fa parte dell'omonimo complesso che è divenuto nel 1992 proprietà dell'Università di Firenze (le fasi di trasformazione sono illustrate da Corsani 1997). La villa suburbana, il cui nucleo originario risulta documentato nel catasto fiorentino del 1427, era fin da allora appartenuta, seppur con alterne vicende, alla famiglia Medici; tra il 1627 ed il 1637 la proprietà passò alla granduchessa Cristina di Lorena, che promosse importanti lavori di ingrandimento ed abbellimento (ivi, pp. 1-3; sul mecenatismo di Cristina e delle altre donne di Casa Medici che furono particolarmente legate alla Quiete, Vittoria della Rovere e l'elettrice palatina Anna Maria Luisa, si vedano Casciu 2006, pp. 44-46; Grassi 2014b). Nel 1650, dopo serrate trattative, il granduca Ferdinando II vendette la villa ad Eleonora Ramirez, la quale vi trasferì la Congregazione delle Ancelle della Santissima Trinità, detta anche delle Montalve, una delle comunità femminili da lei stessa fondate. Eleonora morì nel 1659 alla Quiete, ma, poiché il conservatorio non era ancora dotato di una chiesa, il suo corpo fu inumato nell'oratorio fiorentino di Via dell'Amore, che era la sede della prima congregazione istituita dalla nobildonna, quella fondata nel 1645 e denominata delle Ancelle della Santissima Vergine Madre di Dio, poi detta della Divina Incarnazione (Leoncini 1997, pp. 34-37, con bibliografia precedente). Le spoglie della Ramirez, custodite all'interno di una cassa sul cui fronte era incisa una lunga iscrizione (Coccapani 1731, pp. 212-213), rimasero nell'Oratorio della Divina Incarnazione fino al settembre del 1689, quando furono traslate nella chiesa della Santissima Trinità da poco ultimata: il nipote della nobildonna, Ferdinando di Montalvo, ne commissionò il sepolcro, che venne innalzato in corrispondenza della nuova sepoltura, nella zona vicina al portale di ingresso, dal lato del Vangelo (ivi, pp. 229-230). Le descrizioni più antiche del monumento, quelle tramandate dal padre scolopio Sigismondo di San Silverio, al secolo Coccapani (*ibidem*), da Giuseppe Richa (1754-1762, IV, 1756, pp. 108-109) e da Domenico

Moreni (1791-1795, I, 1791, pp. 72-73, 140-141), indugiano sulla trascrizione dell'epitaffio, ma non contengono alcun riferimento al busto-ritratto fittile che campeggia tra le volute del sarcofago. Soltanto nel 1914 la presenza dell'effigie sopra il deposito fu segnalata da Matteo Marangoni, quando questi attendeva alla schedatura delle opere presenti nella chiesa annessa alla Quiete per conto dell'allora Ministero dell'Istruzione Pubblica (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, Regio Istituto delle Montalve, scheda ministeriale 24.2, citata da Roberta Roani Villani, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 112-114, n. 35). Il busto viene ricordato da monsignor Arturo Bonardi nella biografia della Ramirez da lui pubblicata nel 1928 (pp. 130-131), in concomitanza con l'apertura del processo diocesano per la causa di beatificazione e di canonizzazione della fondatrice delle Montalve, causa che si concluse nel 1965 (cfr. Leoncini 1997, p. 31).

Nel 1997 Roberta Roani Villani ha rinvenuto nell'Archivio del Conservatorio della Quiete un documento risalente all'aprile del 1690, in cui viene precisato che furono Ferdinando Ramirez di Montalvo insieme ai suoi fratelli, ovvero i figli di don Antonio, cugino di Eleonora, a commissionare il deposito e ad assegnarne l'esecuzione al maestro di origine milanese Giovanni Battista Corbellini: la scrittura riporta una breve descrizione del sepolcro, in cui compaiono soltanto i riferimenti all'arme di famiglia e all'epigrafe commemorativa, di cui viene precisato il nome dell'autore, il padre Sigismondo di San Silverio (in *Villa La Quiete* 1997, p. 112, nota 2). Sulla base del documento, la Roani ha ipotizzato che il busto fittile facesse parte degli arredi originariamente conservati nell'Oratorio delle Ancelle della Divina Incarnazione, e che l'opera sia stata trasferita alla Quiete in seguito ai vari cambiamenti di sede della congregazione (ivi, p. 112): nel 1779, in seguito alle disposizioni date loro dal granduca Pietro Leopoldo, le consorelle si trasferirono dall'oratorio di Via dell'Amore nei locali del soppresso monastero camaldolese di Sant'Agata in Via San Gallo, e quindi, nel 1784, presero possesso della chiesa domenicana di San Jacopo di Ripoli in Via della Scala. Intorno al 1880 il governo italiano destinò gli ambienti di San Jacopo al Genio Militare, e nel 1886 le Ancelle della Divina Incarnazione si unirono definitivamente alla consorelle della Santissima Trinità alla Quiete (si veda Leoncini 1997, pp. 44-46). La Roani ritiene che l'effigie possa essere identificata con il "busto della venerabile Eleonora di Montalvo, in gesso colorito", che l'ispettore Carlo Pini registrò tra gli arredi di San Jacopo di Ripoli nel 1862 (ivi, p. 112, nota 4). Tale ipotesi mi trova sostanzialmente d'accordo, ma non condivido la datazione, intorno al 1659, che la Roani propone per il busto: la studiosa ritiene che l'effigie sia stata realizzata immediatamente dopo la morte di Eleonora, ed una datazione alla seconda metà del Seicento viene proposta anche da Giovanni Serafini (2014, p.

176), e da Cristiano Giometti e Donatella Pegazzano (2016, p. 25). Tutti questi autori associano al busto una generica attribuzione ad un plasticatore fiorentino; Giometti e la Pegazzano avallano l'ipotesi che il ritratto fittile possa essere stato sottoposto ad una ridipintura allo scadere del Settecento, quando il pittore e restauratore Santi Pacini intervenne sui dipinti e sugli oggetti d'arte che si trovavano nella chiesa di San Jacopo di Ripoli (*ibidem*). Il busto mostra un'immagine giovanile della Montalvo, tra i trenta e i quarant'anni, e le caratteristiche stilistiche dell'opera, in particolare per la modellazione del volto, mi sembrano ascrivibili ad uno scultore ancora influenzato dalla plastica fiorentina del tardo Cinquecento. Ritengo pertanto che la datazione dell'effigie vada posta tra la seconda metà degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta del Seicento, mentre per l'identificazione dell'autore sarebbe opportuno effettuare delle ricerche documentarie più approfondite.

Le fattezze di Eleonora sono note grazie ad una tela che è ancora oggi conservata alla Quiete, e che reca una tradizionale attribuzione al pittore servita Giovanni Battista Stefaneschi (Leoncini 1997, p. 42, fig. 11). Il dipinto raffigura la nobildonna in età matura, e venne tradotto in incisione per il frontespizio del volume che fu dato alle stampe nel 1731 con il titolo *Vita della serva di Dio donna Leonora Ramirez Montalvo*: il testo costituisce l'edizione postuma ed accresciuta della biografia che il padre scolopio Sigismondo di San Silverio, al secolo Regolo Silverio Coccapani, aveva approntato fin dal 1687 su incarico della granduchessa Vittoria della Rovere. La *Vita* rappresenta la fonte più autorevole sulla singolare vicenda umana di Eleonora. Ella nacque nel 1602 a Genova, dalla relazione clandestina tra il nobile di origine spagnola Giovanni Ramirez di Montalvo ed Elisabetta Torrebianca. Il nonno di Eleonora, don Antonio, fu un membro della corte di Cosimo I, e venne da questi nominato commendatore dell'ordine di Santo Stefano ed insignito del feudo della Sassetta, nella Maremma pisana. Il figlio primogenito di don Antonio, Giovanni, non incontrò il favore dei Medici e fu condannato reiteratamente al confino dal granduca Ferdinando I. Eleonora trascorse dunque un'infanzia segnata da gravi difficoltà familiari, ma già all'età di sette anni aveva avuto i presagi di una profonda vocazione religiosa ed aveva espresso interiormente il voto della verginità. Nel 1611 la giovane fu posta nel monastero fiorentino di San Jacopo in Via Ghibellina, ma al compimento del diciottesimo anno, fu data in sposa al nobile Orazio Landi. Le testimonianze pervenuteci concordano nell'asserire che il matrimonio non venne mai consumato, ed Eleonora si distaccò ben presto dal coniuge per dedicarsi allo svolgimento di quella missione religiosa alla quale si sentiva chiamata (la biografia della Montalvo viene ripercorsa da Isabella Gagliardi 2014, pp. 155-159). Nel 1645 e nel 1650 avvenne l'istituzione delle due congregazioni sopra ricordate: le disposizioni dettate da Eleonora, tanto per le Ancelle della Divina Incarnazione, che per le consorelle della Santissima Trinità,

erano volte alla fondazione di due comunità di tipo laicale, all'interno delle quali le educande, pur vivendo in uno stato claustrale, non erano costrette a prendere i voti, ma venivano avviate verso pratiche spirituali eminentemente contemplative; soltanto nel 1941, durante il mandato dell'arcivescovo Elia dalla Costa, la congregazione delle Montalve divenne un istituto religioso *stricto sensu* (cfr. Leoncini 1997, p. 47).

La chiesa della Santissima Trinità fu edificata tra il 1686 ed il 1688 secondo il progetto di Pier Francesco Silvani. La struttura dell'edificio prevede, oltre all'aula che costituisce lo spazio liturgico per i fedeli, la presenza di due cori che erano destinati alle educande e alle converse: un coro inferiore, detto anche "comunicatoio", posto dietro il presbiterio e comunicante con questo attraverso una grata, ed un coro "superiore" di dimensioni maggiori, ubicato al di sopra del "comunicatoio" (ivi, pp. 41, 48, nota 16).

Il sepolcro di Eleonora è situato in fondo all'aula, in prossimità del portale d'ingresso. Il deposito è interamente realizzato in stucco ed è costituito da un sarcofago posizionato sopra un alto plinto. Uno zoccolo sostiene il plinto di forma rettangolare, al centro del quale è collocata una targa epigrafica, in cui si legge la seguente iscrizione:

D. O. M.
HIC IACET CORPVS DON. ELEONORÆ D. IO: RAMIREZ DE MONTALVO
E SAXETTÆ DOMINIS FILIÆ HISPAN. ET FLORENT. NOBILIT. PRÆCLARÆ
CHRISTIANA VERO PERFECTIONE CLARISSIMÆ
EX ORATORIO AB IPSA FLORENTIÆ ERECTO SS. INCARNATIONI TRANSLATVM
VIGESIMA DIE SEPTEMBRIS ANNO MDCLXXXIX
VIXIT ANNOS LVII MENS.I DIES IV
OBIJT IN HOC SACRO NOBILIVM VIRGINVM ASCETERIO
SS. TRINITATI DICATO CVIVS AVTHRIX FVIT
IV IDVS AVGVSTI AN. MDCLIX
D. FERDINANDVS RAMIREZ DE MONTALVO SAXETTÆ DOMINVS
EIVSQVE FRATRES EX D. ANTONIO CONSVBRINO NEPOTES PP.

Il sarcofago è dotato di due zampe leonine e presenta alla base un fregio decorativo con delle ossa incrociate dalle quali si dipana un nastro. La forma dell'urna riprende una tipologia molto in voga a Firenze nella prima metà del secolo, con cassa trapezoidale e volute apicali contrapposte, mentre decisamente inusuale appare il montaggio dell'edicola nello spazio di risulta tra le volute. Al centro dell'edicoletta campeggia lo stemma familiare: esso è realizzato tramite un'incisione

sulla superficie in stucco, ma risulta difficilmente visibile in quanto viene occultato dal busto fittile. L'esecuzione del deposito spetta a Giovanni Battista Corbellini, la cui attività di stuccatore è documentata a Firenze durante tutto il nono decennio: nel 1681 egli eseguì il fregio del tamburo della cupola della Cappella Corsini a Santa Maria del Carmine (per la decorazione della cappella rimando alla scheda n. LVII), e tra il 1685 ed il 1686 fu impiegato dal gran-principe Ferdinando de' Medici per la decorazione dei suoi appartamenti privati nella Reggia di Pitti, il cui progetto decorativo era stato approntato da Giovanni Battista Foggini. Al Corbellini si deve la realizzazione degli stucchi che ornano la camera antistante all'alcova appartenuta all'erede al trono di Toscana, un vano oggi inglobato negli appartamenti monumentali di Palazzo Pitti (cfr. Spinelli 2003, pp. 54-58).

Bibliografia:

Coccapani 1731, pp. 229-230; Richa 1754-1762, IV, 1756, pp. 108-109; Moreni 1791-1795, I, 1791, pp. 72-73, 140-141; M. Marangoni, 1914, Regio Istituto delle Montalve, scheda ministeriale 24.2; Bonardi 1928, pp. 130-131; Conti 1983, p. 96; R. Roani Villani, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 112-114, n. 35; Serafini 2014, p. 176, fig. 2; Giometti, Pegazzano 2016, p. 25, fig. 5.



Fig. LXIV.1 Giovanni Battista Corbellini, ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Eleonora Ramirez di Montalvo*, intero



Fig. LXIV.2 Ignoto scultore fiorentino, *Ritratto di Eleonora Ramirez di Montalvo*

LXV. Giovanni Battista Foggini, Simone Tortori

Cenotafio di Vittoria della Rovere

1698
marmi bianchi e policromi, 400 x 290 cm c. (dimensione complessiva)
Firenze, Villa La Quiete, chiesa della Santissima Trinità

Il cenotafio della granduchessa Vittoria della Rovere (figg. LXV.1-LXV.3) si trova murato, *in cornu Evangelii*, accanto all'altare maggiore della chiesa della Santissima Trinità, l'edificio di pertinenza della congregazione femminile delle Ancelle della Santissima Trinità o Montalve, la comunità laicale che aveva sede nell'adiacente villa (per l'istituzione della confraternita e la storia della sua fondatrice, Eleonora Ramirez di Montalvo, rimando alla scheda precedente n. LXIV). Vittoria ne aveva assunto il patronato fin dal 1679, quando sottoscrisse un motuproprio con il quale s'impegnava a prendere la congregazione sotto la sua protezione (Coccapani 1731, pp. 553-554). La granduchessa madre promosse la costruzione della chiesa annessa al conservatorio, che venne edificata tra il 1686 ed il 1688 su progetto di Pier Francesco Silvani (Leoncini 1997, p. 41). Dopo la morte di Vittoria, avvenuta a Pisa nel marzo del 1694 (cfr. Acton 1932, p. 208), le Montalve presero l'iniziativa di rendere omaggio alla loro benefattrice, e, grazie all'intercessione del granduca Cosimo III, l'iniziale commissione di quella che doveva essere una semplice targa epigrafica da apporre all'interno della chiesa della Santissima Trinità si tramutò nell'erezione di un suntuoso cenotafio realizzato in marmi policromi.

Domenico Moreni (1791-1795, I, 1791, pp. 72, 140) e Guido Carocci (1881, pp. 139-140) rilevano che le Montalve ebbero un ruolo determinante per la commissione del deposito, ma soltanto nel 1979 Karla Langedijk ha pubblicato il cenotafio (pp. 347-355, figg. 4-5) e reso noto un documento da lei rinvenuto tra gli *Annali* del conservatorio della Quiete (ivi, p. 356), nel quale viene specificato che la spesa per il monumento fu sostenuta interamente da Cosimo III nel 1698; dalla carta si evince anche che al progetto del deposito, e all'esecuzione del busto della defunta e dei due putti che reggono la corona granducale, attese lo scultore ed architetto di corte Giovanni Battista Foggini, mentre il maestro Simone Tortori, uno dei commettitori di pietre dure della Cappella dei Principi di San Lorenzo, si occupò della messa in opera della struttura lapidea. La studiosa sottolinea come l'iconografia del busto di Vittoria, che è raffigurata rivolta verso l'altare, con le mani giunte in preghiera, derivi da una tipologia ampiamente diffusa nella coeva produzione scultorea romana di destinazione funebre, quella che vede il defunto ritratto in

atteggiamento di "perpetua adorazione" (ivi, p. 350). L'impiego di tale tema iconografico da parte di Foggini, il quale, come è noto, si era formato all'Accademia istituita a Roma da Cosimo III, rimase comunque confinato nello splendido isolamento della Quiete: lo stesso scultore e nessuno degli allievi che uscirono dalla sua scuola lo ripresero nuovamente.

Citato da Alessandro Conti (1983, p. 96) ed incluso dalla Langedijk nell'esaustivo catalogo in cui sono riunite le effigi dei membri della famiglia Medici (1983-1987, II, 1983, pp. 1500-1501, n. 52, fig. 100,52), il cenotafio viene schedato da Roberta Roani Villani (in *Villa La Quiete* 1997, pp. 114-116, n. 36) nel volume monografico in cui sono ripercorse le vicende storiche del complesso monumentale e quelle relative alla costituzione del suo patrimonio artistico; i contributi di Riccardo Spinelli (2003, pp. 330-331, figg. 376-377; Idem 2007, pp. 23-24, fig. 15) riconducono la commissione del sepolcro al contesto del patronato di Vittoria alla Quiete, mentre l'analisi più recente di Giovanni Serafini (2014, pp. 173, 176-178, fig. 1) affronta una lettura iconologica del monumento, e mette in relazione l'impresa personale della granduchessa, l'ostrica aperta su due rami di rovere intrecciati correlata al motto DOS IN CANDORE, visibile alla base del cenotafio, con taluni aspetti devozionali legati alla spiritualità della regnante.

Il deposito è suddiviso in due registri: quello superiore è costituito da un'edicola provvista di una nicchia all'interno della quale è collocato il busto; nel registro inferiore, entro una doppia incorniciatura in marmi colorati, campeggia una grande lapide marmorea. L'edicola termina con un coronamento ad arco ribassato ed è realizzata in marmo screziato dal colore grigio con venature rossastre; ai lati della nicchia, che è interamente foderata in marmo di Portoro ed assume, nella parte apicale, la forma di una valva, s'innalzano due mensole, al di sopra delle quali sono collocate due fiaccole intagliate in pietre colorate. Adagiati sopra il coronamento, due angiolini dalle carni floride sorreggono la corona granducale: questa, realizzata in marmo giallo come tutte le membrature lapidee che impreziosiscono il cenotafio, sormonta un cosmo gigliato. I due angeli sono scolpiti a tutto tondo in marmo bianco statuario, e, come attesta il documento rinvenuto dalla Langedijk (1979, p. 356), sono autografi del Foggini: la studiosa ha riconosciuto in un foglio conservato in una collezione privata lo studio preparatorio per l'angelo di sinistra (ivi, pp. 348, 350, fig. 3). A Giovanni Battista va assegnata anche l'esecuzione del busto di Vittoria (ivi, p. 356): lo scultore raffigurò la granduchessa madre rivolta nella direzione dell'altare, con le mani giunte in preghiera ed appoggiate sopra un cuscino (per quanto riguarda l'iconografia funeraria che mostra il defunto in "perpetua orazione" si vedano le considerazioni contenute nel saggio introduttivo, nel paragrafo *Relazioni tra i sepolcri fiorentini e quelli di altri centri artistici della Penisola*).

Il cuscino poggia sopra un'elaborata cornice, intagliata in marmo giallo e decorata da virtuosistiche volute accartocciate; la lapide epigrafica che è racchiusa entro l'incorniciatura reca al centro l'epitaffio inciso a caratteri capitali:

D. O. M.
SERENISSIMÆ VICTORIÆ MONFELTRINÆ DELLA ROVERE
MEDICEÆ MAGNÆ DVCI HETRVRIÆ
OB SACRVM HOC GINÆCEVM MAGNIFICE EXTRVCTVM
ET ANNVIS REDITIBVS AVCTVM
HVMILES SANCTISSIMÆ TRINITATIS ANCILLÆ
TANTÆ BENEFICENTIÆ MEMORES POSVERVNT
ANNO AB INCARNATIONE DOMINICA
M.D.C.L.XXXXVIII.

Alla convergenza delle volute con le quali termina la base sagomata del cenotafio è collocata l'impresa della granduchessa, costituita da pietre colorate sapientemente accostate e lavorate, in modo da riprodurre mimeticamente le differenti consistenze della valva levigata dell'ostrica, e dei rami nodosi di rovere. Le insegne araldiche sono sormontate da un cartiglio marmoreo, in cui è inciso il motto DOS IN CANDORE, ovvero "la mia dote consiste nel candore", che alluderebbe alla ricerca metaforica della perfezione interiore attraverso l'esercizio della castità, secondo l'interpretazione recentemente fornita da Giovanni Serafini (2014, p. 178). A mio parere, il motto suggella emblematicamente il percorso esistenziale di una donna nata e cresciuta sotto i migliori auspici, quale ultima discendente della prestigiosa casa ducale d'Urbino, ma la cui sorte non fu scevra da difficili vicende matrimoniali. Vittoria si distinse nel campo della committenza artistica già a partire dal matrimonio che contrasse nel 1637 con il cugino Ferdinando di Cosimo II, quando assicurò, attraverso la sua dote, la collezione degli antenati paterni alle raccolte medicee. Nel corso della lunga vita, ella fu un'attenta protettrice degli artisti fiorentini contemporanei, ed accordò la sua preferenza al pittore Carlo Dolci, del quale arrivò a possedere un numero considerevole di dipinti; una costante durante tutta la sua esistenza fu il patrocinio che concesse ad istituzioni caritatevoli e religiose, tra cui le Montalve, che dopo la sua morte passarono sotto la protezione della nipote prediletta, Anna Maria Luisa de' Medici (la biografia ed il mecenatismo di Vittoria vengono ripercorsi da Spinelli 2007).

Bibliografia:

Moreni 1791-1795, I, 1791, pp. 72, 140; Carocci 1881, pp. 139-140; Langedijk 1979, pp. 347-356, figg. 4-5; Conti 1983, p. 96; Langedijk 1983-1987, II, 1983, pp. 1500-1501, n. 52, fig. 100,52; R. Roani Villani, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 114-116, n. 36; Spinelli 2003, pp. 330-331, figg. 376-377; Idem 2007, pp. 23-24, fig. 15; Serafini 2014, pp. 173, 176-178, fig. 1.



Fig. LXV.1 Giovanni Battista Foggini, Simone Tortori, *Cenotafio di Vittoria della Rovere*, intero



Fig. LXV.2 Giovanni Battista Foggini, *Ritratto di Vittoria della Rovere*



Fig. LXV.3 Giovanni Battista Foggini, *Cenotafio di Vittoria della Rovere*, particolare

LXVI. Ignoto scultore fiorentino

Monumento funebre di Angelo Martellini

1610
pietra serena, marmo bianco e grigio, 210 x 192 cm (dimensione complessiva)
Firenze, chiesa di San Giovannino dei Cavalieri

Il monumento funebre del cavaliere gerosolimitano Angelo Martellini (figg. LXVI.1-LXVI.2) si trova addossato, tra il secondo ed il terzo altare, al lato sinistro della navata della chiesa di San Giovannino dei Cavalieri. La collocazione odierna del sepolcro corrisponde a quella originaria: esso viene ivi descritto dalla letteratura periegetica ed erudita, a partire da Stefano Rosselli (1657, p. 1573), e poi da Giuseppe Richa (1754-1762, VIII, 1759, pp. 337-338), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 311). Ad eccezione della sintetica scheda di catalogazione ministeriale redatta da Lucia Ragusi nel 1986 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00191168), il deposito non ha ricevuto menzioni da parte della critica. Uno studio monografico risulta del resto vacante per quanto riguarda la chiesa dell'ex monastero femminile di San Giovannino in Via San Gallo, la cui storia è imprescindibilmente legata alle vicende dell'ordine di San Giovanni Battista del Tempio. L'edificio fu fondato nella metà del Trecento dai monaci celestini detti di San Piero da Morrone, che vi risiedettero fino al 1552, quando furono trasferiti nella chiesa di San Michele Visdomini per ordine di Cosimo I. Il duca concesse il sito di Via San Gallo alle monache gerosolimitane, la cui comunità era sorta a Firenze fin dal 1392; le religiose riedificarono un nuovo monastero, che fu posto ufficialmente sotto la regola dei Cavalieri di Malta, e conseguentemente sotto la giurisdizione del Gran Priorato di Pisa (per un resoconto degli avvicendamenti storici si veda Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 328-332).

Angelo Martellini fu sepolto all'interno di San Giovannino in quanto militò tra le fila dell'ordine gerosolimitano: nel 1571 prese parte alla battaglia navale di Lepanto, in seguito alla quale rimase mutilato (Dal Pozzo 1703, p. 1571). Nel 1574 il capitolo generale dell'ordine concesse al Martellini di continuare ad usufruire dei privilegi che derivavano dalla sua appartenenza al cavalierato, nonostante egli fosse stato congedato a causa delle sue condizioni fisiche (Pauli 1737, p. 240). Il sepolcro venne innalzato dal nipote, Esaù Martellini, nel 1610; la

data ed il nome del committente appaiono nella lastra epigrafica marmorea che è apposta alla base del monumento:

D · O · M
ANGELO MARTELLINIO
SACRI HIEROSOLYMITANI ORDINIS MILᴵTI
VIRTVTEM ET PIETATEM PLVRB VICIBVS
SED PRAESERTIM NAVALI PRAELIO
AD EHINADAS INSVLAS SANGVINE
AC VITAE PENE INPENDIO TESTATO
ESAV FRATRIS FILIVS P
AN· SAL· M·D·C·X.

Elevato sopra un basso scalino di pietra, il deposito è costituito da un sarcofago di marmo grigio che poggia su una base di pietra serena. La base è provvista di due plinti laterali fortemente aggettanti, sulle cui fronti campeggiano due croci di Malta. Al centro del basamento, tra i due plinti, è collocata la lapide marmorea che reca inciso l'epitaffio. I plinti fungono da sostegno al sarcofago, che è sorretto da due coppie di massicce zampe leonine, scolpite in marmo bianco e realisticamente dotate di artigli e peluria. Il sarcofago presenta una cassa trapezoidale ed un coperchio con una terminazione che rievoca la forma di un timpano spezzato. Tale soluzione, che non contempla le sinuose volute affrontate, tanto diffuse negli esemplari coevi, sembra derivare dalle forme spigolose del sarcofago del Giambologna, databile intorno al 1595 (cfr. Avery 1987, p. 40. fig. 33), e collocato nella Cappella della Madonna del Soccorso alla Santissima Annunziata.

Il coperchio del sarcofago del Martellini è dotato, nella parte centrale, di un curioso elemento ornamentale, che termina in una punta di diamante. Lo stemma, intagliato in marmo bianco, non aderisce alla struttura del deposito, ma è affisso alla parete: lo scudo, che raffigura un cervo rampante in campo rosso, è sormontato da un cimiero piumato, un elemento particolarmente diffuso negli emblemi araldici del periodo (si vedano cat. nn. LV, LXII).

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 1573; Richa 1754-1762, VIII, 1759, pp. 337-338; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 311; L. Ragusi, 1986, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00191168.



Fig. LXVI.1 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Angelo Martellini*, intero



Fig. LXVI.2 Ignoto scultore fiorentino, *Monumento funebre di Angelo Martellini*, particolare

LXVII. Giovanni Coccapani

Monumento funebre di Adam von Schlibitz

1631
marmo bianco e nero, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Michele Visdomini, controfacciata

Il monumento funebre del cavaliere Adam von Schlibitz (fig. LXVII) si trova murato nella controfacciata, alla destra del portale di ingresso, nella chiesa di San Michele Visdomini. Il sepolcro viene citato da Filippo Baldinucci nella *Vita* dell'architetto fiorentino Giovanni Coccapani (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 403), uno degli esponenti della famiglia di artisti tra i quali vanno annoverati il pittore ed architetto Sigismondo (Acanfora 2017) e l'orafo Giovanni Battista (Cantini Guidotti 1986, pp. 217-237), i due fratelli minori di Giovanni. Baldinucci traccia il profilo biografico di un artefice dai molteplici interessi (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 402-403), e riferisce che Giovanni aveva fondato un'accademia privata, all'interno della quale impartiva lezioni di matematica e di architettura ad un gruppo di gentiluomini fiorentini e ad alcuni cavalieri "oltramontani" di stanza a Firenze: tra questi discepoli figurava anche lo Schlibitz, un giovane originario della Slesia, che morì prematuramente nel 1631. Uno dei suoi compagni, il cavalier Hans von Schweinichen, che era anche suo cugino, volle rendergli omaggio, e commissionò al Coccapani la memoria sepolcrale che fu eretta in San Michele Visdomini (ivi, p. 403).

Il nome del Coccapani quale autore del sepolcro viene mantenuto dalla letteratura periegetica ed erudita: Giuseppe Richa (1754-1762, VII, 1758, p. 25), Federigo Fantozzi (1842, p. 380) ed i coniugi Paatz (1940-1954, IV, 1952, p. 197) deducono l'attribuzione dall'autorevole testo baldinucciano; grazie alle descrizioni fornite da questi autori apprendiamo che il deposito non ha subito spostamenti all'interno della chiesa.

La voce biografica redatta da Fiorella Sricchia Santoro (1982, p. 435), la scheda di catalogazione ministeriale compilata da Laura Speranza nel 1987 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, scheda OA 09/00192647) e la voce biografica di Elisa Acanfora (1998, p. 41) ribadiscono il tradizionale riferimento a Giovanni Coccapani per il progetto del sepolcro. Non mi risulta che l'opera sia stata oggetto di contributi recenti, e nemmeno che sia stata finora riprodotta.

Il deposito è costituito da un'edicola interamente realizzata in marmo bianco; al centro della struttura, entro una sottile cornice di marmo nero, è collocata una targa epigrafica che reca inciso il seguente epitaffio:

D O M
NOBILISSIMÆ
ET
ANTIQVÆ PROSAPIÆ
DN: ADAMO A SCHLIBITZ
IN ALTENSHONAV ET KLEINWANDRITZ
EQVITI SILESIO
QVI POST SEXENNALE ITER
PER
GERMANIAM GALLIAS
ET ITALIAM
OBIIT FLORENTIÆ
DIE IX IVLII ANNO DNI MDCXXXI
ÆTATIS SVÆ XXIV
AMITINVS EIVS
IOHANNES A SCHWEINICHEN
EQVES SILESIVS
MOERENS PONI CVRAVIT.

L'epigrafe riporta le stesse notizie che vengono riferite dal Baldinucci in merito alla nazionalità del defunto e all'identità del committente del deposito.

L'edicola si contraddistingue per la raffinatezza degli elementi strutturali e decorativi: ai lati, due colonne lisce con capitelli compositi sorreggono un lacerto di trabeazione, al di sopra della quale si eleva un doppio timpano spezzato. Nel vuoto, al centro del timpano, è collocato uno stemma finemente intagliato, costituito da uno scudo con tre stelle che viene sormontato da un cimiero piumato. Ai lati dello scudo scendono due drappi marmorei, i quali risultano annodati alle estremità. Al centro della trabeazione, in asse con lo stemma soprastante, è apposta una cartella ovale, in cui è inciso il motto IVSTI VT STELLA FVLGEBVNT. La cartella è dotata di un'elaborata cornice a volute, che rievoca una forma quasi zoomorfica. Alla base dell'edicola, un

teschio alato è collocato tra le due mensole marmoree che fungono da sostegno alle colonne: nonostante il teschio sia il *memento mori* più prevedibile, esso risulta un elemento ornamentale raramente impiegato per i sepolcri fiorentini secenteschi, mentre è molto diffuso nella coeva scultura funeraria romana e napoletana.

Allo stato odierno degli studi, il sepolcro dello Schlibitz risulta l'unica opera ad essere stata effettivamente realizzata da Giovanni Coccapani: egli avrebbe partecipato al concorso per la sistemazione della Villa del Poggio Imperiale, che fu vinto da Giulio Parigi, ed atteso ad un progetto per il convento fiorentino di Santa Teresa (Sricchia Santoro 1982; Acanfora 1998, p. 41); Baldinucci riferisce che il granduca Cosimo II si fosse dilettato nel richiedere a Giovanni "fontane portatili e simili bizzarrie", che erano il frutto delle conoscenze dell'artefice nell'ambito della meccanica e dell'idraulica. A detta del biografo, nel 1638 fu conferito al Coccapani il primo lettorato fiorentino di matematica (1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 409, 411). Alcune notizie documentarie, rinvenute e rese note recentemente da Elisa Acanfora (2017), attestano che Giovanni fu molto attivo nel contesto delle compagnie laicali cittadine: fin dal 1599 egli aderì insieme ai fratelli alla Confraternita della Purificazione della Vergine e di San Zanobi, che aveva sede nel convento di San Marco (pp. 11, 42); alla morte del granduca Cosimo II, avvenuta il 28 febbraio 1621, Giovanni partecipò all'allestimento dell'apparato funebre che venne realizzato dalla Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala (Chappel 1994, p. 33; Acanfora 2017, p. 58). Dell'attività trattatistica di Giovanni resta un inedito trattatello sulle fortificazioni, che è conservato tra le carte della Miscellanea Medicea all'Archivio di Stato di Firenze (ivi, p. 27). Egli morì nel 1649 e fu sepolto in Santa Maria Maggiore (Eadem 1998, p. 41). Alla sua morte lasciò un figlio piccolo di nome Regolo Silverio, il quale divenne padre scolopio con il nome di Sigismondo di San Silverio, e fu un esponente dell'Accademia dell'Arcadia (Eadem 2017, p. 9) ed un autore di testi di carattere teologico, tra i quali va annoverata la biografia della venerabile Eleonora Ramirez di Montalvo (si veda cat. n. LXIV).

Bibliografia:

Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 403; Richa 1754-1762, VII, 1758, p. 25; Fantozzi 1842, p. 380; Paatz 1940-1954, IV, 1952, p. 197; Sricchia Santoro 1982, p. 435; L. Speranza, 1987, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00192647; Acanfora 1998, p. 41.



Fig. LXVII Giovanni Coccapani, *Monumento funebre di Adam von Schlibitz*, intero

LXVIII. Ignoto lapicida fiorentino dell'ambito di Matteo Nigetti (qui attribuito)

Monumento funebre di Bernardo Vecchietti

1654
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di Santa Maria Novella, controfacciata

La memoria funebre del cavaliere gerosolimitano Bernardo di Giovanni Gualberto Vecchietti (fig. LXVIII) si trova murata nella controfacciata, alla destra del portale d'ingresso, nella basilica domenicana di Santa Maria Novella. La prima menzione della lapide è contenuta nel *Sepoltuario* di Stefano Rosselli (1657, p. 830), in cui l'autore ne trascrive l'epigrafe e fornisce alcune notizie di carattere topografico: la collocazione della memoria funebre è rimasta fin da allora invariata, ma ai tempi del Rosselli accanto alla lapide sorgeva la cappella di famiglia (ivi, pp. 775, 830). Il sacello, che venne smantellato nel 1858, era addossato alla controfacciata, nello spazio compreso tra il portale principale e quello laterale a destra; al di sopra dell'altare era collocata la tavola di Santi di Tito raffigurante l'*Annunciazione* (si veda la descrizione fornita da Cinelli 1677, pp. 239-240); il dipinto, la cui commissione risale a Bernardo di Niccolò Vecchietti, è stato ricollocato nella controfacciata, in corrispondenza del sito originario (per la genesi della pala, databile al 1603, si veda Bisceglia 2017, pp. 116-117). I Vecchietti detenevano il patronato della cappella dal 1575, quando Bernardo di Niccolò, il principale committente del Giambologna, l'aveva acquistata da Fabio Arazzola Aragona, marchese di Mondragone ed emissario del Re di Spagna; il Mondragone era a sua volta divenuto il proprietario del sito dopo vari passaggi: le vicende legate alla fondazione della cappella, avvenuta nel 1469 ad opera di Guasparre del Lama, ed il travagliato destino degli arredi quattrocenteschi, tra i quali figurava la celebre pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi* di Sandro Botticelli oggi agli Uffizi, sono stati ricostruiti da Marcia Hall (1979, pp. 94-95) e più recentemente da Giovanni Giura (2016, pp. 141-142, 153, nota 133).

Ad eccezione della precoce menzione del Rosselli, non si trovano altre citazioni della pregevole lapide nella vasta letteratura periegetica fiorentina. L'opera è stata pubblicata recentemente da Marco Campigli (2017, pp. 181, 184, fig. 17), il quale pone l'accento sulla qualità esecutiva dell'intaglio, senza tuttavia apportare un contributo rilevante sulla genesi del monumento, e senza formulare una proposta attributiva.

Le scarne notizie biografiche su Bernardo si desumono dai volumi sulla storia dell'ordine gerosolimitano, nei quali alla data del 1589 il nome del cavaliere fiorentino risulta associato al titolo di baglivo di Cremona e di generale delle Galere (Del Pozzo 1714, p. 164); nel 1628 il Vecchietti fu eletto capitano delle Galere di Santa Maria e nel 1630 guidò una spedizione contro i turchi (Idem 1703, pp. 773, 782); nel 1637 gli venne affidato un incarico diplomatico presso la Santa Sede (Pauli 1737, p. 327), mentre nel 1644 fu nominato di nuovo baglivo di Cremona e luogotenente del gran-maestro (Del Pozzo 1714, p. 230). Tali notizie sono confermate dal testo epigrafico che è inciso, a caratteri capitali, al centro della grande lapide marmorea. L'epigrafe attesta che Bernardo morì a Malta nel maggio del 1654, all'età di settantatré anni, e che fu suo fratello, il senatore Filippo Vecchietti, ad erigere la memoria funebre. Molto poco sappiamo di Filippo, il quale era nato nel 1586, e fu eletto senatore nel 1649 (cfr. A. M. Salvini, in *Notizie istorico-genealogiche* 1753, pp. 138, 222). L'epigrafe riporta quanto segue:

CHRISTO MORTVORVM PRIMOGENITO
BERNARDO DE VECCHIETTIS EQVITI HIEROSOLYMITANO CREMONÆ BAIVLIVO
EXIMIA IN DEVM PIETATE RIGIDA IN SE IPSVM TEMPERANTIA
ROBVSTA IN HOSTES FORTITVDINE INFLEXIBILI IVSTITIA
ET OCVLATA PRVDENTIA IN OMNES CELEBERRIMO
QVI EQVESTRI S.IO: CINGVLO PVER BENE PRÆCINTVS
IVGVM DOMINI PORTAVIT ET NVMQVAM EXCVSSIT
ADOLESCENS IN OSTENDÆ MEMORABILI OBSIDIONE MILITIÆ TYROCINIVM
POSVIT
VIR LEGATIONE AD VRB:VIII P.M.ET SVI ORDINIS MVNERIBVS PRÆCIPVIS
FVNCTVS EST
CLASSIS MELITENSIS PRÆFECTVS SPOLIIS ONVSTVS
ET ROSTRATA CORONA DONANDVS VICTOR SÆPE PORTVM INTRAVIT
VERGENTE ÆTATE M.MAGISTRI LASCARIS PER SEPTEMNIVM SVBSTINENS
VICES
MANV ET CONSILIO VALIDVS ARTIBVS PACIS ENITVIT
MELITÆ MORTALITATEM EXPLEVIT VII ID MAIAS A.S.M DCLIIII ÆTATIS LXXIII
PHILIPPVS DE VECCHIETTIS SENATOR IO:GVALBERTI F. FRATRI
DESIDERATISSIMO P.C.
HOSPES SI OCVLI TVI TENENTVR NE AGNOSCANT COELESTIA E FLETV ET
CINERE

MIXTO COLLYRIO EOS INVNGE APERIENTVR NIHIL VIDEBIS OMNIA
AD QVÆ AMBITIO CÆCA MORTALIVM OBSTVPESCIT.

La targa epigrafica è racchiusa entro una sontuosa cornice, realizzata in marmo bianco ed ornata da specchiature geometriche di marmi policromi: sulla parte superiore, al centro di un complesso intaglio con volute e fogliame accartocciati, è apposta l'arme dei Vecchietti, raffigurante cinque ermellini bianchi in campo azzurro. Lo scudo si sovrappone a delle orecchie, dalle quali spunta la croce di Malta, mentre ai lati della cornice scendono due festoni vegetali, ed alla base è presente un motivo decorativo che richiama le forme zoomorfiche della valva di conchiglia. Tutti questi elementi sembrano connotati da un plasticismo di ascendenza nigettiana, che richiama, ad esempio, le soluzioni decorative della Cappella Colloredo (si veda cat. n. XV). Ritengo pertanto che l'ignoto autore del monumento Vecchietti debba essere ricercato tra gli artefici che operavano nell'ambito del Nigetti.

Bibliografia:
Rosselli 1657, p. 830; Campigli 2017, pp. 181, 184, fig. 17.



Fig. LXVIII Ignoto lapicida fiorentino di ambito nigettiano, *Monumento funebre di Bernardo Vecchietti*

LXIX. Giovanni Battista Foggini e collaboratori

Monumento funebre di Anna Ubaldeschi

1696
marmi bianchi e policromi, 230 x 182 cm (dimensione complessiva)
Firenze, chiesa dei Santi Apostoli

Il monumento funebre della nobildonna Anna Ubaldeschi (figg. LXIX.1-LXIX.2) è murato nel lato sinistro della navata della chiesa dei Santi Apostoli, in prossimità del portale d'ingresso. Il sepolcro viene menzionato da Giuseppe Richa nella stessa collocazione in cui si trova ancora oggi: lo storico gesuita non fornisce alcuna indicazione sull'autore del deposito, che giudica "vaghissimo", ma cita il busto che ne orna il coronamento, trascrive la lunga epigrafe incisa nella lapide sottostante, ed assegna la composizione dell'epitaffio all'erudito Anton Maria Salvini (1754-1762, IV, 1756, p. 59). Il nome del Foggini viene associato per la prima volta al sepolcro dai coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 239), che indicano il 1698 come data di esecuzione del sepolcro. Nel 2008 Sandro Bellesi (in Bellesi, Visonà 2008, I, pp. 140, 150, nota 18, fig. 7) ha riprodotto il busto della nobildonna ed i due putti che sono adagiati sul timpano, e confermato la paternità fogginiana delle sculture sulla base delle affinità stilistiche con le opere coeve di Giovanni Battista.

Nonostante il sepolcro di Anna Ubaldeschi sia custodito all'interno di una delle chiese fiorentine più celebri per vetustà ed importanza, esso risulta poco noto perfino agli specialisti. Dal punto di vista tipologico, il deposito appartiene alla categoria dell'edicola sormontata dal busto-ritratto: la struttura architettonica è realizzata in marmo screziato di colore rossastro, e presenta una profilatura alla base ed un coronamento che ricorda la forma di un timpano spezzato molto stilizzato: sopra i due lacerti di architrave sono adagiati due putti scolpiti a tutto tondo in marmo bianco statuario, mentre nel vuoto centrale è collocato un medaglione tondo con il busto ad altorilievo della defunta. I putti sono raffigurati come bambini dalle carni floride, e dai volti contratti nel pianto: quello di sinistra si asciuga le lacrime, mentre il puttino sulla destra assume la connotazione di un genio funerario, in quanto rivolge una face accesa verso il basso. Questo tema iconografico di derivazione classica risulta molto raro a Firenze nel Seicento: a mia conoscenza, l'unico precedente è costituito dai due genietti che ornano il sarcofago del Giambologna, il sepolcro che venne allestito intorno al 1595 nella Cappella della Madonna del Soccorso alla Santissima Annunziata (cfr. Avery 1987, p. 40, fig. 33). Dopo il Foggini, al quale

ritengo possano essere ascritte tanto la progettazione che l'esecuzione delle parti scultoree del deposito della Ubaldeschi, il tema funerario del putto che spegne la face verrà riproposto nel 1738 da Girolamo Ticciati per la tomba di Girolamo Conti in Santa Felicita (cat. n. XLI).

Il patetismo accentuato che caratterizza i volti dei due puttini contrasta con l'imperturbabile ritratto della donna: il busto, realizzato in marmo bianco statuario, è collocato entro un medaglione di breccia nera, e si erge al di sopra di un peduccio intagliato in marmo giallo. Con questo materiale sono realizzati tutti gli elementi ornamentali dell'edicola, la cornice della targa epigrafica, le due "ali" del timpano, i festoni floreali sui lati, le terminazioni della base. Nell'effigie, la donna è raffigurata in età avanzata, con il capo velato: la resa dell'epidermide rugosa e cascante è affidata al trattamento mimetico della superficie marmorea, e con una particolare cura, tramite fittissime pieghe, è realizzato il velo. Il busto, tagliato all'altezza del seno, permette allo scultore di sfruttare anche questa superficie per accennare in maniera compendiaria ma efficace ai particolari dell'abbigliamento, costituito da un corpetto a falde larghe e da una cappa, allacciata tramite delle stringhe, che cinge le spalle della nobildonna.

Al centro dell'edicola campeggia una grande lapide marmorea in cui è inciso l'epitaffio; esso riporta quanto segue:

D. O. M.
ANNAE IACOBI DE VBALDIS PATRITII PERVSINI ET MARCHIO. ARTE
MISIAE VLTIMAE EX DVCVM CORNIAE FAMILIA FILIAE. FRIDERI
CI DE VBALDIS S.R.E. CARDINALIS COLVMNAE SORORI. IVLII DEL
BENE PATRITII FLORENTINI EQVITIS D. STEPHANI ET APVD GAL
LOS TRIBVNI MILITVM VXORI. PIETATE PRVDENTIA MORVM FACILI
TATE AC INVICTA IN ADVERSIS CONSTANTIA QVAM IN IMMATVRO
FVNERE TVM CONIVGIS TVM FILIORVM FRANCISCI EQVITIS D. STE
PHANI ET IACOBI PANNONICO CONTRA TVRCAS BELLO INTERFE
CTORVM MIRIFICE OSTENDIT. APVD SERENISS. VICTORIAM MAGNAM
ETRVRIAE DVCEM AC APVD OMNES SPECTATISSIMAE ACCEPTISSI
MAEQVE MATRI SVAVISSIMAE AC OPTIMAE MERITAE THOMAS DEL
BENE EQVES HIEROSOLY. SVAE STIRPIS POSTREMVS MOESTISSIMVS FILIVS
POSVIT. VIX. AN. LXVIII. M. VI. D. X. OBIIT POST. NON. FEBR. A.S. MDCIVC.

Verosimilmente il deposito venne eretto a breve distanza dalla morte della nobildonna, ed è ipotizzabile che abbiano atteso alla messa in opera le maestranze che gravitavano nell'orbita del

Foggini. Dal punto di vista stilistico e compositivo il sepolcro presenta delle similitudini con il quasi coevo cenotafio di Vittoria della Rovere alla Quiete (cat. n. LXV): quest'ultimo venne progettato dal Foggini, che scolpì il busto della granduchessa e i due putti nel fastigio, e fu posto in opera dal maestro scalpellino Simone Tortori nel 1698. Se lo si confronta con il sontuoso monumento di Vittoria, il sepolcro della Ubaldeschi sembra quasi costituirne la versione semplificata: la forma delle rispettive edicole è pressoché identica nella parte basamentale, e simile appare il posizionamento centrale della lapide epigrafica; lo stemma marmoreo Ubaldeschi-Del Bene che campeggia alla base del deposito dei Santi Apostoli presenta delle orecchie carnose confrontabili con le volute dell'incorniciatura dell'epitaffio della granduchessa. Nonostante i coronamenti dei due monumenti siano molto diversi, essi vedono la compresenza dei putti e dei busti-ritratto. I putti del sepolcro Ubaldeschi sono accomunati agli angioletti del cenotafio della Quiete dalle stesse membra adipose, e dai volti paffuti con fronti spaziose e capigliature ondulate. Ritengo pertanto che tali similitudini possano confermare l'autografia fogginiana delle due figure dei Santi Apostoli; la composizione dell'effigie della Ubaldeschi mi sembra invece confrontabile con il medaglione recante il busto-ritratto del generale Alessandro dal Borro che Giovanni Battista realizzò tra il 1704 e il 1706 per l'omonimo monumento funebre del Duomo di Livorno (cfr. Spinelli 2003, p. 339-341, fig. 387).

Le scarne notizie biografiche di Anna Ubaldeschi si evincono dal testo epigrafico: la nobildonna discendeva da una famiglia perugina e si unì in matrimonio con Giulio di Francesco del Bene, un colonnello della fanteria italiana in Francia, dal quale ebbe quattro figli, Tommaso, Iacopo, Francesco ed Artemisia. Tommaso nacque nel 1652, ricevette la sua prima educazione a Malta e nel 1664 fu creato cavaliere gerosolimitano. Al suo ritorno a Firenze nel 1669, entrò a far parte della corte granducale e divenne uno degli uomini di fiducia di Cosimo III. Su incarico del sovrano, svolse importanti misioni diplomatiche: nel 1686 seguì a Roma i preparativi per la nomina a cardinale del principe Francesco Maria de' Medici, nel 1690 fu inviato alla corte di Francia per difendere la neutralità del porto di Livorno allora minacciata dai conflitti tra le potenze europee, nel 1695 partì alla volta dell'Inghilterra per raggiungere la corte di Guglielmo III d'Orange. Dopo la missione in Inghilterra, Cosimo III conferì al Del Bene la nomina a consigliere di Stato, un ruolo che Tommaso mantenne anche dopo la successione al trono di Gian Gastone. Nel 1710 divenne gran priore dell'ordine di Santo Stefano, un titolo che mantenne fino al 1739, quando morì a Pisa e venne sepolto nella chiesa del Santo Sepolcro (sul personaggio si veda la voce biografica di Benigni 1988).

Come appariva chiaro anche al Richa (1754-1762, IV, 1756, p. 59), fu Tommaso ad erigere il sepolcro in ricordo della madre. Secondo lo storico gesuita, la famiglia Del Bene deteneva il

patronato delle prime due cappelle che sono ubicate nella navata sinistra dei Santi Apostoli (ivi, p. 60).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IV, 1756, p. 59; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 239; S. Bellesi, in Bellesi, Visonà 2008, I, pp. 140, 150, nota 18, fig. 7.



Fig. LXIX.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Anna Ubaldeschi*, intero



Fig. LXIX.2 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Anna Ubaldeschi*, particolare

LXX. Giovanni Battista Foggini

Monumento funebre di Apollonio Bassetti

post 1699
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica di San Lorenzo, Chiostro dei Canonici

Il monumento funebre di Apollonio Bassetti si trova murato nel lato settentrionale del chiostro della basilica laurenziana (figg. LXX.1-LXX.2). Il sepolcro, che è dedicato al fedele segretario del granduca Cosimo III, non ha ricevuto molte attenzioni da parte della critica. La sua presenza nel chiostro viene rilevata dal Richa (1754-1762, V, 1757, p. 74), ed a seguire da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, IV, 1792, p. 275), da Domenico Moreni (1816-1817, II, 1817, p. 65), ed infine dai coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 509). La pubblicazione del deposito spetta a Caterina Caneva (1998, p. 29. fig. 5): la studiosa ha assegnato l'esecuzione del busto a Giovanni Battista Foggini, mentre più recentemente Mara Visonà (in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 90) ha avanzato una proposta attributiva in favore di Antonio Montauti. La Visonà dichiara di aver effettuato delle ricerche tra le carte dell'eredità Bassetti conservate nell'Archivio Capitolare di San Lorenzo, ma di non avervi rintracciato alcuna notizia relativa al monumento funebre (ivi, p. 110, nota 27). La genesi del deposito rimane oscura, anche se la commissione fu probabilmente dovuta ad un interessamento della corte. Fino alla morte, avvenuta nel 1699, Apollonio fu infatti un fidatissimo collaboratore del granduca Cosimo III; nel 1666, grazie all'intercessione della famiglia granducale, Bassetti fu nominato canonico di San Lorenzo; nel 1694 egli dispose con il proprio testamento una cospicua rendita che avrebbe dovuto essere destinata alla fabbricazione di arredi preziosi per la chiesa (sul Bassetti si veda il recente contributo di Martelli 2017).

Il sepolcro prevede il busto-ritratto del defunto collocato entro una nicchia tonda; al di sotto della nicchia è apposta una targa epigrafica provvista di un'elegante incorniciatura sagomata, ornata da volute laterali e da due fiaccole lapidee. L'iscrizione al centro della lapide riporta il seguente epitaffio:

D. O. M.
MEMORIAE
APOLLONII BASSETTI. LAVRENTIANAE BASILICAE CANONICI.

COSMI III. MAGNI DVCIS ETRVRIAE. AB OCCVLTIS EPISTOLARVM NOTIS.
QVI SVMMO CVM DECORE SACRA FACIENS. INSIGNIA HEIC DEDIT PIETATIS EXEMPLA.
QVI REGII PRINCIPIS NOMINE LITERAS SCRIBENS.
ETRVSCAM VBIQVE MAIESTATEM CIRCVMTVLIT.
CANDORE. FIDE. GRAVITATE. COSTANTIA. COMITATE. ASSIDVITATE. SOLERTIA.
VIRI INCOMPARABILIS.
CVIVS INTER CAETERAS VIRTVTIS AC SAPIENTIAE LAVDES. LAVS NON VLTIMA.
OPTIMO PRINCIPI PLACVISSE.
COSMVS III. MAGNVS DVX ETRVRIAE.
SINGVLARI GRATI AC DEVOTI ANIMI TESTIMONIO HERES EX ASSE INSTITVTVS.
EIVS ERGA HANC ECCLESIAM VOLVNTATI INDVLGENDO.
PAVPERIBVS QVOTANNIS LIBERALI PIETATE SVBLEVANDIS.
GRATIAM REPENDIT LIBENS.
VIX. ANN. LXVI. M. II. D. XVI.

Per l'individuazione dell'autore del busto marmoreo è necessario attenersi a considerazioni di carattere stilistico: nonostante l'effigie si presenti molto offuscata da una spessa coltre di polvere, certi particolari come la conduzione della capigliatura ed il modellato della veste appaiono confrontabili con i busti autografi del Foggini, come quello del senatore Vincenzo Capponi, attualmente conservato nella Biblioteca Riccardiana a Palazzo Medici Riccardi, che venne scolpito da Giovanni Battista tra il 1689 ed il 1690 (cfr. Spinelli 2003, pp. 48-49, nota 48). Ritengo pertanto che il ritratto del Bassetti possa essere incluso nel *corpus* fogginiano.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, V, 1757, p. 74; Follini, Rastrelli 1789-1802, IV, 1792, p. 275; Moreni 1816-1817, II, 1817, p. 65; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 509; Caneva 1998, p. 29. fig. 5; M. Visonà, in Bellesi, Visonà 2008, I, p. 90; Martelli 2017, p. 632, fig. 28.1.



Fig. LXX.1 Giovanni Battista Foggini, *Monumento funebre di Apollonio Bassetti*, intero



Fig. LXX.2 Giovanni Battista Foggini, *Ritratto di Apollonio Bassetti*

LXXI. Giovacchino Fortini

Monumento funebre di Giovanni Neri

1714
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Giuseppe, Cappella dell'Annunciazione

Il monumento funebre dell'archiatra Giovanni Neri (figg. LXXI.1-LXXI.2) si trova murato nella parete destra della cappella dedicata all'Annunciazione, il secondo sacello a sinistra della navata della chiesa di San Giuseppe. Le guide antiche registrano il sepolcro nella stessa collocazione in cui si trova tuttora: a cominciare da Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, p. 186), tutti gli autori assegnano allo scultore Giovacchino Fortini il progetto e l'esecuzione del deposito. Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli (1789-1802, V, 1794, pp. 169-170), Federigo Fantozzi (1842, p. 179), i coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, pp. 366-367), ed infine Marilena Mosco (1974, p. 44) tramandano concordemente il riferimento fortiniano. Nel 1992 Sandro Bellesi ha pubblicato il sepolcro (pp. 39-40, fig. 6), e poi ha dedicato ad esso una dettagliata scheda nello studio monografico sul Fortini che ha dato alle stampe insieme a Mara Visonà nel 2008: Bellesi rende nota una notizia riportata da Francesco Settimanni nel suo diario, nel quale si narra che nell'ottobre del 1715 il sepolcro fu scoperto alla parete della Cappella dell'Annunciazione; anche il Settimanni riferisce il nome del Fortini, e precisa che il medico Giovanni Neri fu sepolto nel dicembre del 1708 all'interno della chiesa di San Giuseppe (Idem, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 128-129, n. 56, tav. XVII). Il deposito venne eseguito a spese del fratello di Giovanni, l'auditore Giovanni Bonaventura Neri; nel gennaio del 1716 costui divenne ufficialmente il proprietario della cappella (*ibidem*).

Il deposito è costituito da una raffinatissima edicola realizzata in marmi policromi, e provvista, nel registro superiore, di una nicchia ovale al cui interno è posizionato il busto-ritratto del defunto. La struttura architettonica è realizzata in marmo screziato dal tono rossastro, ed è ornata da specchiature di marmo giallo e da elementi ornamentali intagliati in marmo bianco; alla base, l'edicola presenta un profilo curvilineo: uno stemma contornato da volute è collocato al centro, mentre al di sopra dell'arme, tra i due contrafforti laterali, è inserita una targa epigrafica di marmo bianco, in cui è inciso l'epitaffio:

D. O. M.
IOANNI NERIO IO.IACOBI FILIO
MEDICINÆ PERITIA ET MORUM AMABILITATE VENERABILI PRUDENTIA
CONSILIO ANIMI
INGENUITATE CÆTERISQUE VIRTUTIBUS INSIGNI QUO PUBLICA FELICITAS
ETRURIÆ SPES
IDEST MAGNI ETRURIÆ PRINCIPIS FERDINANDI COSMI III FILIJ SALUS
NITEBATUR
HEU IN MEDIO FERE ÆTATIS ET FORTUNARUM SUARUM CURSU EXTINCTO
IO.BONAVENTURA
NERIUS BADIA FLORENTINÆ ROTÆ AUDITOR FRATRI AMANTISSIMO ET
DESIDERATISSIMO MOERENS
POSUIT ANNO SAL. CIↃ.DCCXIIII.

Nel registro superiore, due pire affiancano la nicchia foderata di marmo nero, al centro della quale, posizionato sopra una base finemente intagliata, si erge il busto. L'effigie, scolpita in marmo bianco, raffigura il Neri in posa frontale, ammantato in un ampio panneggio che definisce la sagoma del busto. Il volto è incorniciato da una fluente parrucca, tanto lunga da coprire parte del colletto; alcuni particolari, come le iridi incise e le labbra semi-dischiuse, conferiscono al ritrattato un'espressività quasi vitalistica.

Il coronamento dell'edicola presenta un disegno ad arco ribassato, al quale si sovrappone una terminazione apicale cuspidata: una forma simile, ancora più geometrizzata rispetto a quella del monumento Neri, fu adottata dal Fortini anche per i prospetti che inquadrano i due bassorilievi, raffiguranti altrettanti episodi della vita di San Filippo Neri, che lo scultore eseguì tra il 1715 ed il 1716 per la chiesa di San Firenze (Idem, ivi, pp. 156-157, n. 71; p. 159, n. 73).

Non molto cospicue sono le notizie pervenuteci su Giovanni Neri, il cui nome compare nell'elenco dei medici che vennero provvisionati dall'ospedale di Santa Maria Nuova tra il 1689 ed il 1708 (cfr. Ciuti 2011, p. 86). Come si evince dal testo epigrafico, egli rivestì il ruolo di archiatra personale del gran-principe Ferdinando de' Medici.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, I, 1754, p. 186; Follini, Rastrelli 1789-1802, V, 1794, pp. 169-170; Fantozzi 1842, p. 179; Paatz 1940-1954, II, 1941, pp. 366-367; Mosco 1974, p. 44; Bellesi 1992, pp. 39-40, fig. 6; Idem, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 128-129, n. 56, tav. XVII.



Fig. LXXI.1 Giovacchino Fortini, *Monumento funebre di Giovanni Neri*



Fig. LXXI.2 Giovacchino Fortini, *Ritratto di Giovanni Neri*

LXXII. Giovacchino Fortini

Monumento funebre di Ludovico Fantoni

1725
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Badia, Cappella del Crocifisso

Il monumento funebre del conte Ludovico Fantoni (fig. LXXII) si trova murato nella parete destra della Cappella del Crocifisso, il sacello situato all'estremità sinistra dell'aula della Badia fiorentina. Giuseppe Richa (1754-1762, I, 1754, p. 200), l'abate Emanuelle Gerini (1829, II, p. 180) e i coniugi Paatz (1940-1954, I, 1940, p. 286) registrano il deposito nella stessa collocazione odierna, senza fornire alcuna indicazione sull'autore. Nel 1992 Sandro Bellesi ha attribuito il busto-ritratto marmoreo che sovrasta il sarcofago allo scultore settignanese Giovacchino Fortini (pp. 46-47, fig. 21): la paternità fortiniana è stata da allora accolta da coloro che si sono occupati del monumento, a cominciare da Silvia Blasio e dallo stesso Bellesi nel 1993. Allo studioso si deve la redazione di un'esaustiva scheda, che è contenuta nello studio monografico su Fortini edito nel 2008 (Idem, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 226-227, n. 113, tav. XLIV): in questo contributo egli ha reso noto un brano tratto dal diario di Francesco Settimanni, dal quale si evince che il cadavere del gentiluomo originario di Fivizzano fu inumato nel dicembre del 1725 all'interno della Badia; nella stessa chiesa era stato sepolto il fratello minore di Ludovico, Giovanni Battista: i documenti archivistici reperiti da Bellesi attestano che questi morì il 18 febbraio del 1714 (*ibidem*), ma della sua sepoltura non restano tracce.

Nessuna notizia chiarificatrice è finora riemersa sulla commissione del deposito di Ludovico: il sepolcro venne eretto a spese della consorte Agnese Pasqualigo Basadonna, come si legge nella lunga epigrafe commemorativa che è incisa nella cassa del sarcofago. Nell'iscrizione sono elencati gli innumerevoli incarichi diplomatici che il Fantoni svolse presso le più importanti corti europee, e principalmente al servizio di Federico Carlo Gonzaga duca di Mantova e di Vincenzo Gonzaga duca di Guastalla:

LVDOVICO COMITI FANTONIO NOBILI FLORENTINO J.V.CONSVLTISSIMO.
CVI OB ANIMI SOLERTIAM HONORIS STVDIVM ET PRVDENTIAE SCIENTIAM A
LIVIO ODESCALCO

SYRMII. POSTMODVM A FERDINANDO CAROLO MANTVAE DVCIBVS AD LEOPOLDVM IMPERATOREM
ET AB HOC VLTIMO LVTETIAE PARISIORVM ET AD PHILIPPVM V. REGEM ISPANIARVM.
A VINCENTIO DVCE GVASTALLAE AD IOSEPHVM REGEM ROMAN. AD CAROLVM VI. IMPER.
AD CONGRESSVS VLTRAIECTI ET BADAE ERGOVIAE AD REGES POLONIAE ET BORVSSIAE
CVNCTOSQVE S.R.I. ELECTORES. AD ANNAM MAGNAE BRITANNIAE REGINAM
ET AD GENERALES FOEDERATI BELGII ORDINES LEGATIONIS ET PLENIPOTENTIAE
IN REBVS GRAVISSIMIS ARDVA DEMANDATA PROVINCIA.
ET A PRAEDICTIS MANTVAE ET GVASTALLAE DVCIBVS A CVBICVLIS ET AB IPSIS
ATQVE AB IOANNE GVILLELMO COMITE PALATINO RHENI S.R.I. ELECTORE
A CONSILIIS STATVS ADSCITO
SIC TOTIVS GERMAN. HISPAN. GALL. BRITANN. POLONIAE BELGII ET ITALIAE ITINERIBVS FELICITER ABSOLVTIS.
LONGE ET PROPE ETRVRIAE SVIS PRINCIPIBVS APPRIME CARO.
AETATIS AN. LXV. M. V. D. XXVII. IN PATRIA V. ID. DECEMBR. VITA FVNCTO.
AGNES PASQVALIGO BASADONNA NOBILIS VENETA
CONIVX MOESTISSIMA VIRO SVO BENEFICENTISSIMO
GRATI ANIMI ET AMORIS MONVMENTVM P.C. A.S. M.DCCXXV.

Le notizie che vengono ivi riportate trovano una conferma nel medaglione biografico compilato dall'abate Gerini (1829, II, pp. 178-180).

Inquadrato entro un'edicola dal perimetro curvilineo, il deposito è costituito da un sarcofago sormontato dal busto del defunto; l'urna, realizzata in marmo bianco, è posizionata sopra una mensola e presenta una forma alquanto geometrizzata. Il timpano invertito di foggia neo-buontalentiana che corona l'edicola richiama la soluzione adottata da Carlo Marcellini nel 1707 per il portale dell'Ospedale di San Giovanni di Dio in Borgo Ognissanti (per il quale si veda Visonà 1990b, p. 106).

Bibliografia:

Richa 1754-1762, I, 1754, p. 200; Gerini 1829, II, p. 180; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 286; Bellesi 1992, pp. 46-47, fig. 21; S. Bellesi, in Bellesi, Visonà 2008, II, pp. 226-227, n. 113, tav. XLIV.

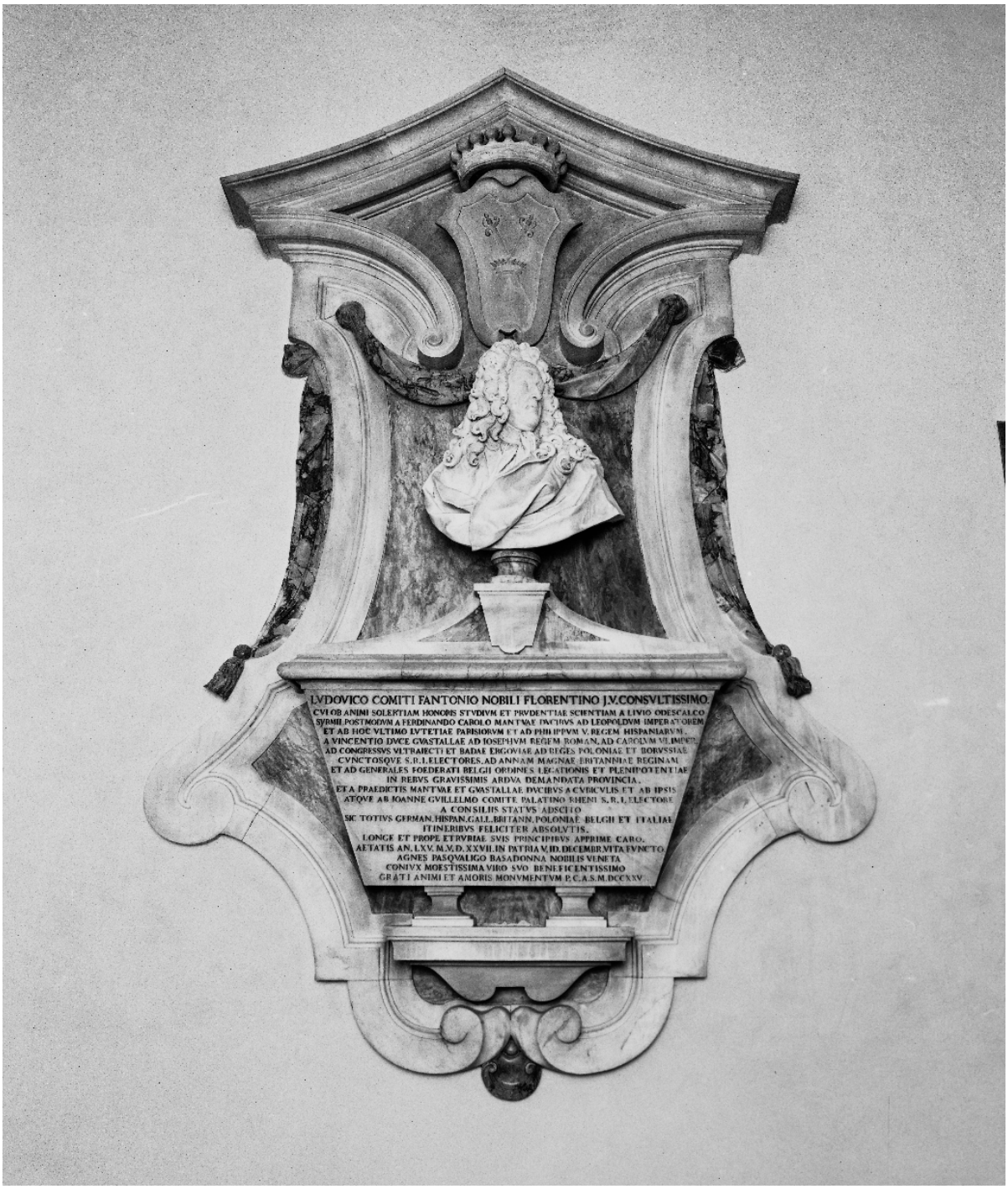


Fig. LXXII Giovacchino Fortini, *Monumento funebre di Ludovico Fantoni*

LXXIII. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre della famiglia Stradini Mazzuoli Giani

1623
pietra serena e marmo bianco, 158 x 205 cm
Firenze, chiesa di San Giovannino dei Cavalieri, controfacciata

Il monumento funebre della famiglia Giani Mazzuoli è addossato alla controfacciata della chiesa di San Giovannino dei Cavalieri (fig. LXXIII). La collocazione odierna del deposito, che si trova alla destra del portale di ingresso, coincide con quanto viene indicato da Stefano Rosselli nel suo *Sepoltuario* (1657, p. 1572): grazie alla testimonianza dell'erudito, il quale trascrive puntualmente tutte e tre le iscrizioni che sono apposte al monumento, è possibile stabilire che già allora l'assetto del deposito si presentava come quello attuale. Il sepolcro, che viene registrato nella stessa collocazione anche dal Richa (1754-1762, VIII, 1759, p. 337) e dai Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 309), è infatti stato riallestito con elementi di spoglio, ed è costituito da tre parti, di cui la lapide cinquecentesca del cavaliere gerosolimitano Domenico Stradini Mazzuoli occupa il corpo centrale; al centro dello zoccolo è leggibile l'iscrizione che ricorda il rinnovamento della sepoltura che fu compiuto dal pronipote Niccolò Giani e dai suoi fratelli nel 1623. I discendenti si fecero carico del deposito dell'avo quando, nel 1622, le monache fecero aprire un sotterraneo in corrispondenza dell'originaria ubicazione della sepoltura, che si trovava nella navata destra della chiesa, all'interno della Cappella del Crocifisso (L. Ragusi, Archivio del Catalogo della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storico-artistici ed etnoantropologici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, 1986, scheda OA 09/00191148).

Il sepolcro poggia sopra uno zoccolo realizzato in pietra serena: la campitura centrale, velata da intonaco bianco, presenta al centro una piccola lapide epigrafica sormontata dallo stemma dei Giani, raffigurante tre sfere e tre croci in banda; l'epigrafe riporta quanto segue:

NICCOLAVS CLEMENTIS DE
GIANIS ET FRĒS SVPRASTI
EQVITIS FRĪS DOMINICE DE
STRADINIS PRONEPOTES·AD
M·DCXXIII RESTAVRARVNT.

La lapide di Domenico Stradini Mazzuoli è collocata al di sopra della zoccolatura, ed è anch'essa realizzata in pietra serena; la lastra è sagomata ai lati con il disegno di volute, ed è ornata alla base dallo stemma Stradini Mazzuoli affiancato da due croci di Malta; nell'epitaffio si legge:

DOMINICI STRADINI MAZOLII
EQVITIS HIEROSOLIMITANI
OSSA OBIIT A·S·D·M·DLXII
ÆTATIS SVÆ ANNORVM LXXIIII.

Sulla sommità è collocata una targa epigrafica marmorea di formato orizzontale, con i bordi incisi e sagomati ad imitazione di un cartiglio; l'epigrafe è posta entro una cornice di pietra serena, e riporta quanto segue:

D · O · M ·
HOC ÆRVMNARVM FINIS · ET
FVTVRÆ RENOVATIONIS ET
ÆTERNÆ SPES VITÆ · MEDICEA
ESTENSIS ET SALVIATA FAMILIA
QVIS FVERIM NOVERVNT.

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 1572; Richa 1754-1762, VIII, 1759, p. 337; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 309; L. Ragusi, 1986, scheda di catalogazione ministeriale OA 09/00191148.



Fig. LXXIII Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre della famiglia Stradini Mazzuoli Giani*

LXXIV. Ignoto lapicida fiorentino

Monumento funebre della famiglia Del Palagio

1627 (edicola)
pietra serena, marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, basilica della Santissima Annunziata, Cappella del Palagio

Il monumento funebre della famiglia Del Palagio (fig. LXXIV) si trova addossato alla parete sinistra dell'omonima cappella, dedicata a San Nicola e situata a destra della navata della basilica della Santissima Annunziata. La famiglia, di antico lignaggio, che annoverava tra i suoi esponenti alcuni gonfalonieri della Repubblica Fiorentina, ottenne il patronato del sacello nel 1353 (Tonini 1876, pp. 224-225); intorno al 1623 uno dei discendenti, Camillo di Ludovico, avviò degli ingenti lavori di rimodernamento, ed affidò ai pittori Matteo Rosselli e Jacopo da Empoli la decorazione pittorica del vano (ivi, p. 226). Rosselli eseguì gli affreschi delle pareti e della volta, raffigurandovi le *Virtù*, gli *Evangelisti* ed alcune storie di San Nicola, mentre l'Empoli dipinse la pala d'altare con la *Madonna con il Bambino ed i santi Nicola, Giovanni Battista, Andrea e Giuliana Falconieri*. La cappella fu scoperta nell'aprile del 1628 (Grassi 2014a, pp. 74, 111, nota 64). In concomitanza con l'esecuzione delle nuove pitture, Camillo promosse il riallestimento dell'antica sepoltura che si trovava all'interno del sacello (Tonini 1876, p. 225): il deposito tardo-trecentesco, costituito da una cassa di pietra serena, tripartita sulla fronte ed ornata, nella campitura centrale, da una croce affiancata lateralmente dagli stemmi familiari, recanti le tre bande vaiate attraversate da una fascia, fu completato con un'edicola di marmi policromi. Al centro dell'edicola, sopra una lastra di pietra di paragone, venne incisa la seguente iscrizione, che ricorda l'atto munifico del patrono:

CAMILLVS PALAGIVS LVD. F.

GENTILICIVM SACELLVM VARII OPERIS
ARTIFICIO OLIM INSIGNE
D. NICOLAO A.D. MCCCLIII DEDICATVM
DILABENTIBVS VETVSTATE ORNAMEN
TIS DENVO EXORNARE AGGRESSVS
ACCEPTA A MAIORIBVS PIETATIS

EXEMPLA SECTANDA TRANSMISIT
VIDONI ET LVDOVICO FF.
QVI PATERNVM OPVS AD AVGVSTIO
REM HANC FORMAM REDEGERVNT

A.D. MDCXXVII.

Il peculiare allestimento ha avuto il merito di preservare l'antico deposito da una distruzione quasi scontata, ma non solo: se si osserva l'impaginazione della parete, appare chiaro come il monumento diventi il fulcro della composizione, e come esso sia funzionale agli affreschi illusionistici soprastanti. Le due monumentali figure allegoriche rosselliane, la *Prudenza* e la *Fortuna*, sono raffigurate nell'atto di sporgersi proprio dietro l'edicola marmorea, mentre una coppia di angiolini discosta un pesante tendaggio come a voler svelare il sepolcro sottostante.

Bibliografia:

Rosselli 1657, p. 1485; Follini, Rastrelli 1789-1802, III, 1791, p. 308; Tonini 1876, pp. 225-226; Paatz 1940-1954, I, 1940, p. 99; Grassi 2014a, p. 74, fig. 34.



Fig. LXXIV Ignoto lapicida fiorentino, *Monumento funebre della famiglia Del Palagio*

LXXV. Ignoto stuccatore fiorentino

Monumento funebre della famiglia Guidetti

1695 (edicola)
marmo bianco e stucco, misure non determinabili
Firenze, chiesa di Santa Felicita, Cappella Guidetti

Il monumento funebre della famiglia Guidetti (fig. LXXV) è addossato alla parete sinistra dell'omonima cappella, che è situata, *in cornu Evangelii*, oltre la scalinata che immette nel presbiterio di Santa Felicita. La base del sepolcro è costituita da una cassa in marmo bianco, ornata sulla fronte da due scudi con le armi familiari: il cassone è quanto rimane dell'arredo quattrocentesco del sacello e venne probabilmente destinato a custodire le spoglie del fondatore, Jacopo di Filippo Guidetti. Egli morì nell'ottobre del 1428, e dalle sue disposizioni testamentarie risulta che lasciò una somma per l'uffiziatura perpetua della cappella che aveva fatto edificare con il titolo di San Jacopo Apostolo (Fiorelli Malesci 1986, pp. 175, 323, doc. n. 55). I discendenti di Jacopo mantennero il patronato del sacello fino all'Ottocento (cfr. Balocchi 1828, p. 100); nel 1672 l'originaria intitolazione fu cambiata con la dedica alla Beata Berta (*ibidem*); nel 1695 i fratelli Bernardo e Guidetto, figli di Domenico, commissionarono ad un anonimo stuccatore l'edicola che sormonta il deposito dell'avo (Fiorelli Malesci 1986, p. 357, doc. n. 176).

Il riallestimento del deposito quattrocentesco venne attuato secondo lo stesso criterio che quasi settant'anni prima Camillo del Palagio aveva adottato per il reimpiego dell'antica sepoltura di famiglia alla Santissima Annunziata (cat. n. LXXIV): la cassa marmorea, che viene datata come trecentesca dai coniugi Paatz (1940-1954, II, 1941, p. 70), fu dotata di un'edicola terminante con un timpano spezzato, al centro del quale venne collocato lo stemma. Gli eredi Guidetti fecero realizzare l'edicola in stucco, un materiale molto meno pregiato rispetto ai marmi colorati che caratterizzano il deposito Del Palagio. Il pagamento relativo al manufatto in stucco non riporta il nome dell'artefice, ma costui seppe comunque realizzare un raffinato prospetto, decorato da volute sinuose e da festoni floreali. Nella targa al centro è inciso l'epitaffio, di cui Giuseppe Richa (1754-1762, IX, 1761, p. 322) e Giovanni Balocchi (1828, pp. 103-104) forniscono la trascrizione:

D . O . M

GUIDETTA FAMILIA
POSTQUAM D. IACOBO AP. PRIMUM
DEMUM B. BERTAE V.
SACELLUM HOC
GENTILITIAE PIETATIS ANATHEMA
A FUNDAMENTIS EREXERAT
URNAM ADDIDIT
FAMILIARUM CAPITUM
EXCEPTURAM CINERES
QUI SUPREMAM HIC PRAESTOLARENTUR
APOTHEOSIN
EAM VETUSTATE PENE DELETAM
BERNARDUS ET GUIDETTUS
DOMINICI FILII
RESTITUERE
A S. MDCXCV.

Bibliografia:

Richa 1754-1762, IX, 1761, p. 322; Balocchi 1828, pp. 103-104; Paatz 1940-1954, II, 1941, p. 70; Fiorelli Malesci 1986, pp. 175-176, 357, doc. n. 176.



Fig. LXXV Ignoto stuccatore fiorentino, *Monumento funebre della famiglia Guidetti*

LXXVI. Giovanni Battista Foggini e collaboratori

Monumento funebre di Luca degli Albizzi

ante 1709 (documentazione)
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Paolo Apostolo, Cappella di Santa Teresa del Bambino Gesù

Il monumento funebre di Luca degli Albizzi è addossato alla parete laterale sinistra della prima cappella della navata destra della chiesa di San Paolo Apostolo (figg. LXXVI.1-LXXVI.3). Il sepolcro fu traslato insieme al suo *pendant*, costituito dal monumento di Girolamo degli Albizzi (cat. n. LXXVII), nella chiesa popolarmente nota con il nome di San Paolino nel 1786 (Puccioni 1980, p. 7), in seguito alla distruzione del sito originario. Le due tombe si trovavano infatti in San Pier Maggiore, all'interno di una delle due cappelle di proprietà degli Albizzi che erano situate nel braccio destro del transetto (Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 380; Richa 1754-1762, I, 1754, p. 145). Secondo il biografo Francesco Saverio Baldinucci (1725-1730, ed. 1975, p. 380), il marchese Luca di Camillo degli Albizzi affidò a Giovanni Battista Foggini il restauro del sacello dove erano collocate le antiche sepolture di famiglia. I lavori si conclusero nel 1709, quando la cappella venne ufficialmente scoperta (cfr. Visonà 1990a, pp. 237, 248, nota 43). Il nuovo assetto del vano contemplava la presenza, sopra l'altare marmoreo, della pala raffigurante *Il martirio di Santa Lucia* di Baldassarre Volterrano, della scena con l'*Ascensione di Cristo* affrescata nella volta da Anton Domenico Gabbiani, e dei due sepolcri affrontati alle pareti laterali (si vedano le descrizioni tramandate da Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 380; Richa 1754-1762, I, 1754, p. 145). Per l'allestimento dei depositi Foggini reimpiegò il sarcofago ghibertiano che apparteneva a Maso di Luca, uno degli antenati del committente: la cassa marmorea, il cui assetto originario prevedeva il posizionamento entro un arcosolio, fu segata longitudinalmente, ed i due prospetti vennero utilizzati come basi delle articolate sepolture fogginiane (sul deposito quattrocentesco si veda Caglioti 1996, pp. 129-130).

Dopo l'abbattimento di San Pier Maggiore, avvenuto nel 1784 per volere del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, gli arredi del sacello furono trasferiti dal marchese e senatore Lorenzo degli Albizzi nella sede odierna, che gli venne concessa dai padri carmelitani scalzi di San Paolino nel 1786 (il documento è reso noto da Puccioni 1980, p. 7). L'altare e i due sepolcri furono rimontati nella cappella dedicata a Santa Teresa, sulla quale gli Albizzi mantennero il patronato fino alla fine dell'Ottocento (ivi, p. 9), mentre la tela del Volterrano venne dapprima

sistemata sull'altare, per poi essere trasferita nel sacello contiguo, dove ancora oggi si trova (A. Grassi, in Fabbri, Grassi, Spinelli 2013, pp. 333-336, n. 126).

Il sepolcro è dedicato al prozio del committente, Luca di Girolamo, primo marchese di Castelnuovo, scomparso nel 1657. La complessa struttura prevede la sovrapposizione, nella zona basamentale, di un alto zoccolo, del frammentario sarcofago quattrocentesco e della figura di uno scheletro; nel registro superiore, una monumentale edicola è sormontata dal sarcofago provvisto del ritratto del defunto, e da un gruppo di figure statuarie.

Lo zoccolo, realizzato in marmo bianco e bardiglio, reca incisa un'epigrafe che ricorda la traslazione dall'antica chiesa di San Pier Maggiore:

IN VETVSTO TEMPLO DIVI PETRI APOSTOLORVM PRINCIPIS
INTER ALIA ALBITIAE GENTIS DECORA ET MONVMENTA
ERAT SACELLVM HOC
QVOD TEMPLO DEINDE MISERABILI RVINA COLLAPSO ET DESTRVCTO
NE PENITVS ILLA INTERIRENT
SEN. MARCHIO LAVRENTIVS SEN. IOANNIS LVCAE ALBITII FILIVS
INTEGRVM TRANSFERENDVM CVRAVIT IN TEMPLVM DIV. PAVLLI
CARMELITARVM EXCALCEATORVM QVI LIBENTISSIMO ANIMO
PRO INSIGNI PIETATE ET CVLTVS PROPAGANDI STVDIO
LOCVM PRAEBVERVNT
IPSE FAMILIAE SVAE VLTIMVS AVORVM MEMORIAE PROSPEXIT.
REPARATAE SAL. ANNO MDCCLXXXV.

Al di sopra dello zoccolo è posizionato uno dei prospetti del sarcofago marmoreo di Maso di Luca: esso funge da sostegno ad uno scheletro di marmo giallo, che è raffigurato nell'atto di emergere da un pesante drappo realizzato in bardiglio.

Nel registro superiore s'innesta un'edicola marmorea provvista di volute angolari e di un coronamento con timpano triangolare; al centro della monumentale lapide marmorea è inciso un lungo epitaffio che ricorda le imprese del defunto:

D. O. M.
LVCÆ DE ALBIZIS
LVCAS PRONEPOS POSVIT

LVCAS DE ALBIZIS VIR GENERE ILLVSTRIS ILLVSTRIOR MORIBVS
RARO EXEMPLO
NEC DEO DISPLICVIT FORTVNA
ET HOMINIBVS PLACVIT VIRTVTE
TERRIBILI QVONDAM ET FORMIDOLOSA NATVS IN DOMO
A PATRIA POTVIT ET A CIVIBVS AMARI
PRÆTOR FLORENTIÆ IMPOSITVS A PRINCIPE
MERVIT ADSCRIBI SENATVI
SED CRESCENTE GLORIA NON DECRESCENTE PROBITATE
A SENATV IN PRINCIPIS AVLAM ADSCITVS
FERDINANDO II A CONSILIJS FVIT
VT MENTEM APPROBARET QVI OPERAM APPROBAVERAT IAM SVAM
ET APPROBAVIT SANE
QVI DIGNVS EST VISVS VT ROMAM ET VENETIAS MITTERETVR ORATOR
NE VNA TANTVM IN VRBE PRINCIPI SERVIRET
QVI VBIQVE GLORIAM PROPAGARAT SVAM
ET VTRAQVE IN VRBE ITA SE GESSIT
VT VENETIÆ LIBERTATIS ANTIQVÆ
ET ROMA RECENTIS SERVITVTIS HOMINEM
PRINCIPI COMMENDAVERINT
MARCHIONATVM CASTRI NOVI
NOVAM NEMPE DIGNITATEM DOMVM INTVLIT SVAM
SED GLORIA CLARVS ET OPIBVS MATVRVS IAM ÆVO
OBIJT ANNOS NATVS LXXIX MENSES DVOS DIEM VNAM
QVINTO KALEND MAIJ A.S. MDCLVII
ET NE CÆLO ESSET QVAM TERRIS
IN HOC SVPERVM VESTIBVLO ÆTERNVM SIBI
EREXIT PIETATIS ET LAVDIS MONVMENTVM.

Sul timpano è adagiata una figura femminile alata, identificabile con la Fama, che stringe una fiaccola accesa nella mano sinistra, mentre con la destra è raffigurata nell'atto di scrivere le gesta del defunto su di un libro le cui pagine sono tenute aperte da un angiolino. Le due figure sono scolpite in marmo bianco statuario, e sono a loro volta sovrastate da un sarcofago marmoreo, dal cui coperchio si sporgono due putti intenti a reggere un medaglione tondo con l'effigie a rilievo

dell'Albizzi. Il busto-ritratto raffigura Luca con indosso degli abiti senatoriali, ed offre una pregevole interpretazione da parte del Foggini del tema dell'effigie entro il medaglione.

Bibliografia:

Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 380; Richa 1754-1762, I, 1754, p. 145; Paatz 1940-1954, IV, 1952, p. 594; Puccioni 1976, p. 47; Idem 1980, pp. 6, 9; Visonà 1990a, pp. 237, 248, nota 43; Caglioti 1996, pp. 129-130; Spinelli 2003, pp. 335-336, figg. 383, 385.



Fig. LXXVI.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Luca degli Albizzi*, intero



Fig. LXXVI.2 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Luca degli Albizzi*, particolare con il sarcofago di Maso degli Albizzi



Fig. LXXVI.3 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Luca degli Albizzi*, particolare del registro superiore

LXXVII. Giovanni Battista Foggini e collaboratori

Monumento funebre di Girolamo degli Albizzi

ante 1709 (documentazione)
marmi bianchi e policromi, misure non determinabili
Firenze, chiesa di San Paolo Apostolo, Cappella di Santa Teresa del Bambino Gesù

Il monumento funebre di Girolamo degli Albizzi è addossato alla parete laterale destra della prima cappella della navata destra della chiesa di San Paolo Apostolo (figg. LXXVII.1-LXXVII.3). Il sepolcro fu traslato insieme al suo *pendant*, costituito dal monumento di Luca degli Albizzi (cat. n. LXXVI), nella chiesa popolarmente nota con il nome di San Paolino nel 1786 (Puccioni 1980, p. 7), in seguito alla distruzione del sito originario. Le due tombe si trovavano infatti in San Pier Maggiore, all'interno di una delle due cappelle di proprietà degli Albizzi che erano situate nel braccio destro del transetto (Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 380; Richa 1754-1762, I, 1754, p. 145); i due depositi furono innalzati in concomitanza con il restauro dell'antico sacello, la cui esecuzione venne affidata dal marchese Luca di Camillo degli Albizzi a Giovanni Battista Foggini nei primi anni del Settecento.

La complessa struttura del deposito è speculare a quella del sepolcro di Luca, e prevede la sovrapposizione, nella zona basamentale, di un alto zoccolo, del frammentario sarcofago ghibertiano dell'avo di famiglia Maso di Luca, e della figura di uno scheletro; nel registro superiore, una monumentale edicola è sormontata dal sarcofago provvisto del ritratto del defunto, e da un gruppo di figure statuarie.

Sopra un alto plinto ornato dallo stemma familiare realizzato a commesso marmoreo, quel che resta della cassa del sarcofago quattrocentesco di Maso degli Albizzi funge da sostegno ad uno scheletro intagliato in marmo giallo, il quale emerge da una coltre di bardiglio. L'inserimento dello scheletro costituisce una citazione semplificata dai monumenti papali berniniani, e in particolare esso appare mutuato dalla figura della Morte nel sepolcro di Alessandro VII Chigi.

L'edicola marmorea che si erge al di sopra del basamento reca al centro la seguente iscrizione:

D. S.
HIERONYMO ALBITIO
QVI CVM ROMÆ LEONIS X. PONT. MAX.
PRÆSIDIAR. EQ. MAGISTER.

FLORENTIÆ
COSMI MEDICIS
FLOREN. DVCIS LEGIONAR. M.M. PRÆF.
BELLO SEN. PED. CIↃ IↃↃ TR.
PRÆFVISSET.
OMNESQVE HONORES IN REP. GESSISSET.
DOMI FORISQ. CLARISS.
ANN. AGENS LXXVIII. M. E.
H. E. VIRT. C. P.
A. S.
M. D. LVI.

L'edicola è coronata da un timpano rettilineo, sul quale è adagiata una figura femminile alata, identificabile con la Fama, che è raffigurata nell'atto di scrivere le gesta del defunto su di un libro aperto le cui pagine sono sostenute da un angiolino. Le due figure sono scolpite in marmo bianco statuario, e sono a loro volta sovrastate da un sarcofago marmoreo, dal cui coperchio si sporgono due putti che sono intenti a reggere un medaglione tondo recante l'effigie a rilievo dell'Albizzi. Il busto-ritratto raffigura Girolamo con indosso l'armatura, ed offre una pregevole interpretazione da parte del Foggini del tema dell'effigie entro il medaglione.

Bibliografia:

Baldinucci 1725-1730, ed. 1975, p. 380; Richa 1754-1762, I, 1754, p. 145; Paatz 1940-1954, IV, 1952, p. 594; Puccioni 1976, p. 47; Idem 1980, pp. 6, 9; Visonà 1990a, pp. 237, 248, nota 43; Caglioti 1996, pp. 129-130; Spinelli 2003, pp. 335-336, figg. 383, 385.



Fig. LXXVII.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Girolamo degli Albizzi*, intero



Fig. LXXVII.1 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Girolamo degli Albizzi*, particolare con il sarcofago quattrocentesco di Maso degli Albizzi

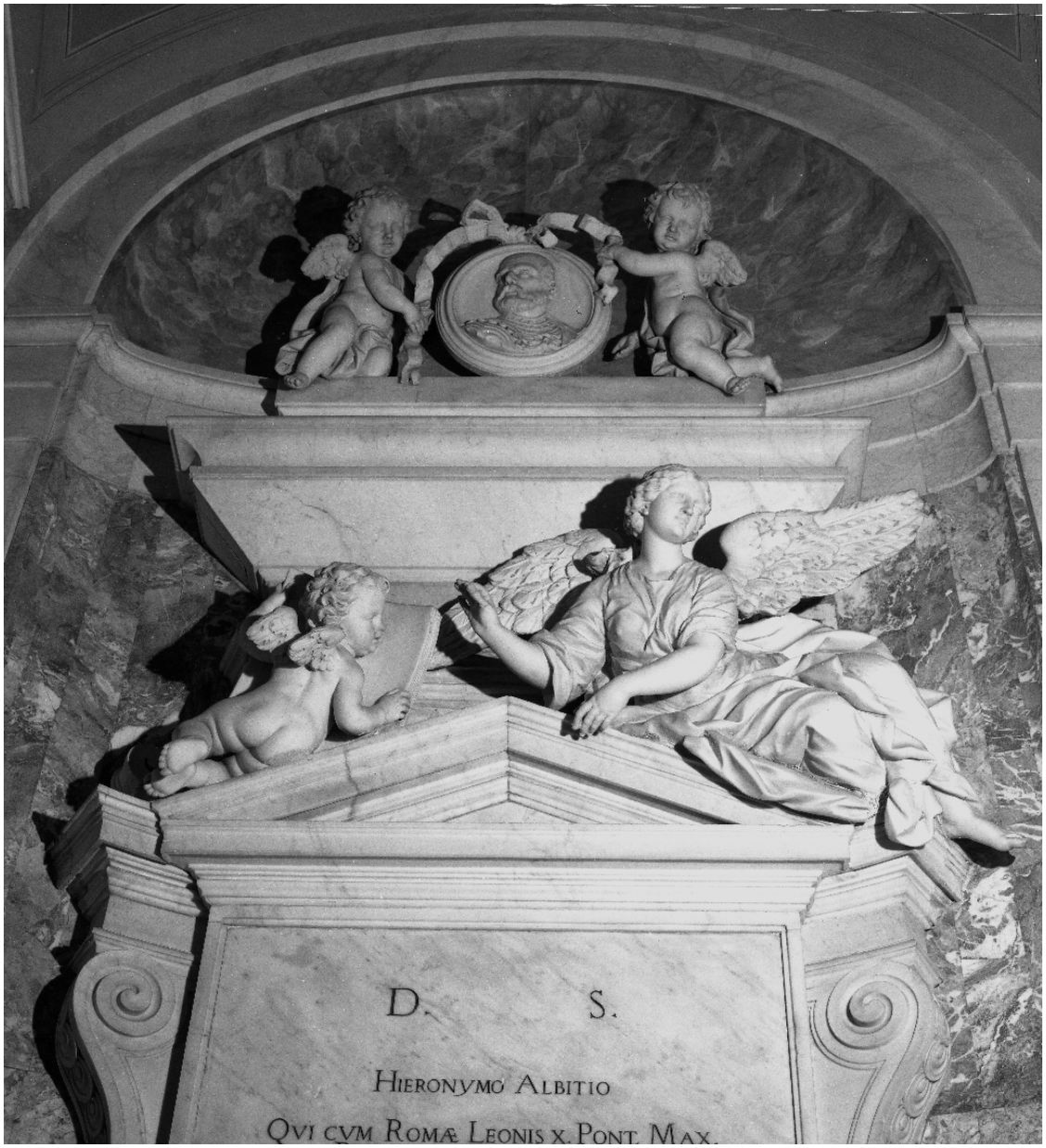


Fig. LXXVII.3 Giovanni Battista Foggini e collaboratori, *Monumento funebre di Girolamo degli Albizzi*, particolare del registro superiore

1568

Vasari 1568, ed. 1868-1885

Giorgio Vasari, *Le opere*, Firenze 1568, ed. a cura di Gaetano Milanesi, Sansoni, Firenze 1868-1885, 9 voll.

1579

Borghini 1579 circa, ed. 1974

Vincenzo Borghini, *Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, ed. a cura di John Robert Woodhouse, Marlin, Pisa 1974.

1585

Medici 1585

Vitale Medici, *Omelie fatte alli ebrei di Firenze nella chiesa di Santa Croce, et sermoni fatti in più compagnie della stessa città*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1585.

1589

Buoninsegni 1589

Tommaso Buoninsegni, *Descrizione della traslazione del corpo di Santo Antonino arcivescovo di Firenze, fatta nella chiesa di San Marco l'anno MDLXXXIX*, Firenze 1589.

1601

Giani 1601

Arcangelo Giani, *Essequie dell'illustre signor Alessandro abate Pucci*, appresso Giorgio Marescotti, Firenze 1601.

1608

Ballo e giostra de' venti 1608

Ballo e giostra de' venti, nelle nozze del serenissimo Principe e della serenissima Principessa di Toscana, appresso i Giunti, Firenze 1608.

1618

Ripa 1618

Cesare Ripa, *Nuova Iconologia*, per Pietro Paolo Tozzi, Padova 1618.

1624

Castaldo 1624

Giovanni Battista Castaldo, *Vita di Elisabetta Bonsi Capponi nobile matrona fiorentina*, per il Cecconcelli, Firenze 1624.

1629

Brogiotto 1629

Andreas Brogiottus, *Archivi Urbani erectio*, ex Tipographia Reverendae Camerae Apostolicae, Romae 1629.

1645

Sini 1645, ed. 1959

Giovanni Sini, *Vita di Gherardo Silvani*, ed. a cura di Rolf Linnenkamp, in "Rivista d'arte", XXXIII (s. III, 8), 1959, pp. 73-111.

1657

Rosselli 1657

Sepoltuario fiorentino, ovvero descrizione delle chiese, cappelle e sepolture, loro armi e iscrizioni, della città di Firenze e suoi contorni, *fatta da me Stefano Rosselli 1657*.

1666

Dondori 1666

Giuseppe Dondori, *Della pietà di Pistoia in grazia della sua patria*, per Pier Antonio Fortunati, Pistoia 1666.

1677

Cinelli 1677

Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizi e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute, per Giovanni Gugliantini, Firenze 1677.

1668-1685

Gamurrini 1668-1685

Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, nella stamperia della Condotta, Firenze 1668-1685, 5 voll.

1681-1728

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, 5 voll., ed. a cura di Ferdinando Ranalli, per V. Battelli e Compagni, Firenze 1845-1847, 5 voll.

1684

Del Migliore 1684

Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima*, nella stamperia della Stella, Firenze 1684.

1685

Coccapani 1685

Sigismondo Regolo Coccapani, *Descrizione delle feste et apparato fatto in Firenze per la solenne traslazione del corpo di Sant'Andrea Corsini*, nella stamperia di Paolo Moneta, Roma 1685.

1701

Medici 1701

Paolo Sebastiano Medici, *Catalogo de' neofiti illustri, usciti per misericordia di Dio dall'Ebraismo e poi rendutisi gloriosi nel Cristianesimo*, per Vincenzio Vangelisti, Firenze 1701.

1703

Dal Pozzo 1703

Bartolomeo dal Pozzo, *Historia della sacra religione militare di San Giovanni Gerosolimitano detta di Malta*, per Giovanni Berno, Verona 1703.

1714

Dal Pozzo 1714

Bartolomeo dal Pozzo, *Ruolo generale de' cavalieri gerosolimitani della veneranda lingua d'Italia*, nella stampa di Giovan Francesco Mairesse e Giovanni Radix, Torino 1714.

1717

Salvini 1717

Salvino Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, nella Stamperia Granducale, per Giovanni Gaetano Tartini e Santi Franchi, Firenze 1717.

1719-1741

Gabburri 1719-1741

Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, 4 voll.

1723

Giornale de' letterati 1723

Giornale de' letterati d'Italia. Anni MDCCXXI-MDCCXXII, appresso Giovanni Gabbriello Hertz, Venezia 1723.

1725-1730

Baldinucci 1725-1730, ed. 1975

Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, ed. a cura di Anna Matteoli, De Luca, Roma 1975.

1728

Gori 1728

Antonio Francesco Gori, *Descrizione della Cappella di Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze dell'ordine de' predicatori*, nella stamperia di Bernardo Paperini, Firenze 1728.

1731

Coccapani 1731

Sigismondo Regolo Coccapani, *Vita della serva di Dio donna Leonora Ramirez Montalvo, fondatrice dell'umili Ancelle della Santissima Trinità del nobile conservatorio detto La Quiete*, per Michele Nestenus e Francesco Moücke, Firenze 1731.

1737

Pauli 1737

Sebastiano Pauli, *Codice diplomatico del sacro militare Ordine Gerosolimitano*, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca 1737.

1739-1784

Manni 1739-1784

Domenico Maria Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, nella Stamperia Albizzini, Firenze 1739-1784, 20 voll.

1748

Manni 1748

Domenico Maria Manni, *Notizie della vita di Agostino Bugiardini, altrimenti Ubaldini, fiorentino scultore e poeta*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, per Angelo Calogerà, Venezia 1748, pp. 321-348.

1752-1762

Moücke 1752-1762

Francesco Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, nella Stamperia Moückiana, Firenze 1752-1762, 4 voll.

1754-1762

Richa 1754-1762

Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine, divise ne' suoi quartieri*, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Firenze 1754-1762, 10 voll.

1761-1763

Museum Mazzuchellianum 1761-1763

Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina præstantium, a Petro Antonio de Comitibus Gaetani edita atque illustrata, Typis Antonii Zatta, Venetiis 1761-1763, 2 voll.

1762

Hugford 1762

Ignazio Enrico Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, nella Stamperia Moückiana, Firenze 1762.

1765

Cambiagi 1765

Gaetano Cambiagi, *L'antiquario fiorentino, o sia guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, nella Stamperia Imperiale, Firenze 1765.

Tozzi 1765, ed. 2010

Filippo Tozzi, *Memorie della chiesa e convento della Santissima Annunziata di Firenze*, ed. a cura di Eugenio Maria Casalini, Paola Ircani Menichini, convento della Santissima Annunziata di Firenze, Firenze 2010.

1766

Marcucci 1766

Antonio Marcucci, *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno*, per Consorti e Felcini, Teramo 1766.

1766-1775

Fabroni 1766-1775

Angelo Fabronio, *Vitae Italorum doctrina exellentium*, excudebat Carolus Ginesius, Pisis 1766-1775, 5 voll.

1778

Farsetti 1778

Tommaso Giuseppe Farsetti, *Notizie della famiglia Farsetti, con l'albero e le vite di sei uomini illustri a quella spettanti*, Cosmopoli, Venezia 1778.

1780

Targioni Tozzetti 1780

Giovanni Targioni Tozzetti, *Atti e memorie inedite dell'Accademia del Cimento*, Giuseppe Tofani stampatore, Firenze 1780.

1781-1786

Tiraboschi 1781-1786

Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo Duca di Modena*, presso la Società Tipografica, Modena 1781-1786, 6 voll.

1782

Salvini 1782

Salvino Salvini, *Catalogo cronologico de' canonici della Chiesa metropolitana fiorentina*, per Gaetano Cambiagi, Firenze 1782.

1789-1802

Follini, Rastrelli 1789-1802

Vincenzo Follini, Modesto Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, presso Iacopo Grazioli, Firenze 1789-1802, 8 voll.

1790

Cambiagi 1790

Gaetano Cambiagi, *Guida al forestiero per osservar con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, nella Stamperia Granducale, Firenze 1790.

1791

Moreni 1791

Domenico Moreni, *Descrizione della chiesa della Santissima Nunziata di Firenze*, nella stamperia di Iacopo Grazioli, Firenze 1791.

1791-1795

Moreni 1791-1795

Notizie istoriche dei contorni di Firenze, raccolte dall'abate Domenico Moreni socio colombario, Cambiagi, Firenze 1791-1795, 6 voll.

1793

Cambiagi 1793

Gaetano Cambiagi, *Guida al forestiero per osservar con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, nella Stamperia Granducale, Firenze 1793.

Nelli 1793

Giovanni Battista Clemente de' Nelli, *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei*, Losanna 1793, 2 voll.

1800-1808

Cantini 1800-1808

Legislazione toscana (1532-1775), raccolta e illustrata da Lorenzo Cantini, nella Stamperia Albizziana, Firenze 1800-1808, 32 voll.

1804

Cambiagi 1804

Gaetano Cambiagi, *Guida per osservar con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, nella Stamperia Reale, Firenze 1804.

Cianfogni 1804

Pier Nolasco Cianfogni, *Memorie istoriche dell'ambrosiana real basilica di San Lorenzo di Firenze*, presso Domenico Ciardetti, Firenze 1804.

1813

Moreni 1813

Domenico Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'imperial basilica di San Lorenzo. Descrizione istorico-critica*, presso Carli e Compagni, Firenze 1813.

1816-1817

Moreni 1816-1817

Domenico Moreni, *Continuazione delle memorie istoriche dell'ambrosiana imperial basilica di San Lorenzo di Firenze*, presso Francesco Daddi, Firenze 1816-1817, 2 voll.

1819

Gargiolli 1819

Girolamo Gargiolli, *Description de la ville de Florence et de ses environs*, imprimerie De Magheri, Florence 1819, 2 voll.

1819-1902

Litta 1819-1902

Pompeo Litta, *Famiglie celebri in Italia*, presso Paolo Emilio Giusti, Milano 1819-1902, *Pucci di Firenze*, tav. VI.

1823

Moreni 1823

Domenico Moreni, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, nella stamperia Magheri, Firenze 1823.

1827

Moreni 1827

Domenico Moreni, *Pompe funebri celebrate nell'imperial e real basilica di San Lorenzo, dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, nella stamperia Magheri, Firenze 1827.

1828

Balocchi 1828

Giovanni Balocchi, *Illustrazione dell'imperial e real chiesa parrocchiale di Santa Felicita*, Giuseppe Pagani, Firenze 1828.

1829

Biadi 1929

Luigi Biadi, *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto*, Bonducci, Firenze 1929.

Gerini 1829

Emanuelle Gerini, *Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana*, Tipografia Ducale, Massa 1829, 2 voll.

1842

Fantozzi 1842

Federigo Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistica-critica della città e contorni di Firenze*, Ducci, Firenze 1842.

1845

Moisè 1845

Filippo Moisè, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, presso Molini, Piatti e Vieusseux, Firenze 1845.

1857

Andreucci 1857

Ottavio Andreucci, *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze*, coi tipi di M. Cellini e Compagni, Firenze 1857.

1858

Passerini 1858

Genealogia e storia della famiglia Corsini descritta da Luigi Passerini, coi tipi di M. Cellini e Compagni, Firenze 1858.

Targioni Tozzetti 1858

Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie della vita e delle opere di Pier Antonio Micheli botanico fiorentino, pubblicate per cura di Adolfo Targioni Tozzetti*, Le Monnier, Firenze 1858.

1859

Biadi 1859

Luigi Biadi, *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, coi tipi di Giovanni Battista Campolmi, Firenze 1859.

1869-1884

Forcella 1869-1884

Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Cecchini, Roma 1869-1884, 14 voll.

1870

Genealogia e storia della famiglia Niccolini descritta da Luigi Passerini, coi tipi di M. Cellini e Compagni, Firenze 1870.

1873

Lazzeri 1873

Storia di Empoli, di Luigi Lazzeri, con aggiunta di biografie dei più illustri cittadini empolesi, tipografia Monti, Empoli 1873.

1875

Di Crollalanza 1875

Giovanni Battista di Crollalanza, *Memorie storico-genealogiche della stirpe Waldsee-Mels, e più particolarmente dei Conti di Colloredo*, presso la Direzione del Giornale araldico, Pisa 1875.

Medici 1875

Ulderigo Medici, *La Cappella dei Principi Corsini in Santo Spirito*, tipografia Pier Capponi, Firenze 1875.

1876

Fanfani 1876

Pietro Fanfani, *Spigolatura michelangiolesca*, Bracali, Pistoia 1876.

Rondoni 1876

Ferdinando Rondoni, *Guida del regio Museo fiorentino di San Marco, con aggiunta di brevi notizie sulla chiesa annessa*, Tipografia Cenniniana, Firenze 1876.

Tonini 1876

Pellegrino Tonini, *Il santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Ricci, Firenze 1876.

1880

Saltini 1880

Guglielmo Enrico Saltini, *Istoria del granduca Ferdinando I de' Medici, scritta da Pietro Usimbardi*, coi tipi di M. Cellini e Compagni, Firenze 1880.

1881

Carocci 1881

Guido Carocci, *I dintorni di Firenze. Nuova guida-illustrazione storico-artistica*, Galletti e Cocci, Firenze 1881.

1882

Amabile 1882

Luigi Amabile, *Fra Tommaso Campanella: la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Antonio Morano, Napoli 1882, 3 voll.

1884

Dejob 1884

Charles Dejob, *Documents tirés des papiers du cardinal Sirleto et de quelques autres manuscripts de la Vaticane sur les juifs des Etats pontificaux*, in "Revue de Etudes Juives", IX, 1884, pp. 80-84.

Martelli 1884

Ugo Martelli, *Sulla sepoltura del Micheli*, in "Nuovo Giornale Botanico Italiano", XVI, 1884, p. 333.

1886

Bigazzi 1886

Francesco Bigazzi, *Iscrizioni e memorie della città di Firenze*, tipi dell'Arte della Stampa, Firenze 1886.

1898

Razzoli 1898

Roberto Razzoli, *La chiesa d'Ognissanti in Firenze*, Ariana, Firenze 1898.

1901-1940

Venturi 1901-1940

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1901-1940, 25 voll.

1903

Cocchi 1903

Arnaldo Cocchi, *Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX*, Pellas, Firenze 1903.

1904

Burger 1904

Fritz Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Heitz, Strassburg 1904.

1905

Solerti 1905

Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad, Firenze 1905.

1910

Grünwald 1910

Alois Grünwald, *Über einige unechte Werke Michelangelos*, in "Münchner Jarhbuch der bildenden Kunst", V, 1910, pp. 11-70.

1911

Sobotka 1911

Georg Sobotka, *Caccini*, *Giovanni*, in *Allgemeines Künstlerlexicon* 1907-1950, Engelmann, Leipzig, V, 1911, pp. 336-338.

Vollmer 1911

Hans Vollmer, *Ubaldini*, *Agostino*, in *Allgemeines Künstlerlexicon* 1907-1950, Engelmann, Leipzig, V, 1911, p. 207.

1912

Degli Azzi 1912

Giustiniano degli Azzi, *Casini*, *Valore*, in *Allgemeines Künstlerlexicon* 1907-1950, Engelmann, Leipzig, VI, 1912, p. 115.

1917

Ferrari 1917

Giulio Ferrari, *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno*, Hoepli, Milano 1917.

1924-1925

Pieraccini 1924-1925

Gaetano Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, Vallecchi, Firenze 1924-1925, 3 voll.

1927

Rocco 1927

Gaetano Rocco, *Il convento e la chiesa di Santa Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Tipografia Pontificia degli Artigianelli, Napoli 1927.

1928-1935

Spreti 1928-1935

Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928-1935, 8 voll.

1929

Battistini 1929

Mario Battistini, *Per la storia dell'Inquisizione fiorentina. Documenti inediti della Biblioteca Reale di Bruxelles*, in "Bylichnis", XVIII, 1929, pp. 442-445.

1931

Battistini 1931

Mario Battistini, *La Confrérie de Sainte-Barbe des Flamands a Florence*, Lamertin, Bruxelles 1931.

1932

Acton 1932

Harold Acton, *The last Medici*, Faber and Faber, London 1932.

1936

Dorini 1936

Umberto Dorini, *La Società Colombaria, accademia di studi storici, letterari, scientifici e di belle arti: cronistoria dal 1735 al 1935*, Chiari, Firenze 1936.

1939

Guicciardini 1939

Paolo Guicciardini, *Cusona*, Rinascimento del Libro, Firenze 1939, 2 voll.

1940

Bruhns 1940

Leo Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in "Römisches Jahrbuch für Kustgeschichte", IV, 1940, pp. 255-432.

Masera 1940

Maria Giovanna Masera, *Alcune lettere inedite di Francesca Caccini*, in "La rassegna musicale", XIII, 1940, pp. 180-190.

Wachler 1940

Ludwig Wachler, *Giovannantonio Dosio*, in "Römisches Jahrbuch für Kustgeschichte", IV, 1940, pp. 143-249.

1940-1954

Paatz 1940-1954

Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Klostermann, Frankfurt am Main 1940-1954, 6 voll.

1942

Taucci 1942

Raffele Taucci, *La chiesa e il convento della Santissima Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del XV secolo*, in "Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria", IV, 1942, pp. 99-126.

1950

Berti 1950

Luciano Berti, *Matteo Nigetti I*, in "Rivista d'arte", XXVI (s. III, I), pp. 157-184.

Longhi 1950

Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone Arte", I, 1950, 1, pp. 5-19.

1951-1952

Berti 1951-1952

Luciano Berti, *Matteo Nigetti II*, in "Rivista d'arte", XXVII (s. III, II), pp. 93-106.

1952

Guiccardini, Dori 1952

Paolo Guicciardini, Emilio Dori, *Le antiche case ed il Palazzo dei Guicciardini in Firenze*, Leo S. Olscki Editore, Firenze 1952.

1953

Fasolo 1953

Vincenzo Fasolo, *Un pittore architetto: il Cigoli*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1, 1953, pp. 2-7.

Sierra 1953

José Sierra, *Hebrew codices with miniatures belonging to the University Library of Bologna*, in "The Jewish Quaterly Review", XLIII, 1953, p. 238.

1955

Wittkower 1955, ed. 1990

Rudolf Wittkower, *Bernini: the sculptor of the roman Baroque*, Phaidon Press, London 1955, ed. italiana a cura di Savino d'Amico, Electa, Milano 1990.

1956

Procacci 1956

Ugo Procacci, *Il Vasari e la conservazione degli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine e della Trinità in Santa Maria Novella*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, De Luca, Roma 1956, I, pp. 211-222.

1957

Lankheit 1957

Klaus Lankheit, *Die Corsini-Kapelle in der Carmine-Kirche zu Florenz und ihre Reliefs*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", VIII, 1957/59, pp. 35-60.

1959

Mostra del Cigoli 1959

Mostra del Cigoli e del suo ambiente, a cura di Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori, Cassa di Risparmio di San Miniato, San Miniato al Tedesco 1959.

1960

Firpo 1960

Luigi Firpo, *Aldobrandini*, *Jacopo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, II, 1960, p. 107.

1961

Saggi 1961

Ludovico Saggi, *Corsini*, *Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, III, 1961, pp. 88-92.

1962

Carranza 1962

Nicola Carranza, *Averani*, *Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, IV, 1962 (http: //treccani.it/).

Lankheit 1962

Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplasik. Die Kunst am Hofe der lezten Medici (1670-1743)*, Bruckmann, München 1962.

1963

Freedberg 1963

Sidney Joseph Freedberg, *Andrea del Sarto*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1963, 2 voll.

1964

Panofsky 1964, ed. 2011

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, 1964, ed. a cura di Pietro Conte, Einaudi, Torino 2011.

Pope-Hennessy, Lightbown 1964

John Pope-Hennessy, Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London 1964, 3 voll.

1965

Ewald 1965

Gerhard Ewald, *Johann Carl Loth 1632-1698*, Hertzberger, Amsterdam 1965.

Procacci 1965
Ugo Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1965.

Shearman 1965
John Shearman, *Andrea del Sarto*, Clarendon Press, Oxford 1965, 2 voll.

1968

Ackerman 1968
James S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, traduzione di Giuseppe Scattone, Einaudi, Torino 1968.

1968-2003

Parronchi 1968-2003
Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1968-2003, 6 voll.

1971

Barbiche 1971a
Bernarde Barbiche, *Bonsi*, *Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 396-397.

Barbiche 1971b
Bernarde Barbiche, *Bonsi*, *Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 384-387.

Barbiche 1971c
Bernarde Barbiche, *Bonsi*, *Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 381-382.

Barbiche 1971d
Bernarde Barbiche, *Bonsi*, *Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 397-398.

Barbiche 1971e

Bernarde Barbiche, *Bonsi*, *Clemente*, in *Dizionario biografico degli italiani,* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 375-376.

Coldagelli 1971

Umberto Coldagelli, *Bonsi*, *Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1971, pp. 388-395.

Schmidt 1971

Johann Karl Schmidt, *Studien zum statuarischen Werk des Giovanni Battista Caccini*, tesi di dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1971.

1972

Ginori Lisci 1972

Leonardo Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1972, 2 voll.

Meloni Trkulja 1972

Silvia Meloni Trkulja, *Casini*, *Valore*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, III, 1972, p. 142.

Parronchi 1972

Alessandro Parronchi, *Felice Palma. Nascita del Barocco nella scultura toscana*, in *Festschrift Luitpold Dussler. Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, a cura di Josef Schmoll, Marcel Restle, Herbert Weiermann, München 1972, pp. 275-296.

Wittkower 1972

Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972.

1972-1973

Moretti 1972-1973

Italo Moretti, *La chiesa di San Niccolò Oltrarno*, Istituto Professionale Leonardo da Vinci, Firenze 1972-1973.

1973

Gambuti 1973

Alessandro Gambuti, *Ludovico Cigoli architetto*, in "Studi e documenti di architettura", 2, 1973, pp. 39-136.

1973-1974

Visonà 1973-74

Mara Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma. Un episodio del mecenatismo mediceo,* tesi di laurea, relatrice Mina Gregori, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 1973-74.

1974

Acton 1974

Harold Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo-barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra coordinato da Françoise Chiarini, Centro Di, Firenze 1974, pp. 15-17.

Borsi 1974

Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Editalia, Roma 1974.

Lankheit 1974

Klaus Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo-barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra coordinato da Françoise Chiarini, Centro Di, Firenze 1974, pp. 19-24.

Lankheit, Montagu 1974

Klaus Lankheit, Jennifer Montagu, *Introduzione alla sezione Scultura*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo-barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra coordinato da Françoise Chiarini, Centro Di, Firenze 1974, pp. 26-32.

Montagu 1974

Jennifer Montagu, *Some small sculptures by Giuseppe Piamontini*, in "Antichità Viva", XIII, 1974, 3, pp. 3-21.

Mosco 1974

Marilena Mosco, *Itinerario di Firenze barocca*, Centro Di, Firenze 1974.

1975

Chappell 1975

Miles Chappell, *Cigoli's "Rest of the flight into Egypt"*, in "Antichità viva", XIV, 1975, 4, pp. 11-16.

1976

Büttner 1976

Frank Büttner, *Die ältesten Monumente für Galileo Galilei in Florenz*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 103-117.

Chigiotti 1976

Giuseppe Chigiotti, *Un contributo sulla trattatistica degli architetti Antonio Ferri, Alessandro Galilei, Marco Tuscher*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 268-274.

Coffey 1976

Caroline Coffey, *The projects of Pietro da Cortona and Silvani for the church of San Firenze in Florence*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 234-244.

Giovanni Antonio Dosio 1976

Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi, a cura di Franco Borsi, Cristina Acidini, Gabriele Morolli, Officina Editore, Roma 1976.

Monaci 1976

Lucia Monaci, *Alcuni disegni giovanili di Giovan Battista Foggini*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 24-32.

Montagu 1976

Jennifer Montagu, *The bronze groups made for the Electress Palatine*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 126-136.

Osbat 1976

Luciano Osbat, *Capponi*, *Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma , XIX, 1976 (http: //treccani.it/).

Vliegenthart 1976

Adriaan Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti: Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze 1976.

1977

Campbell 1977

Malcolm Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: a study of the Planetary Rooms and related projects*, Princeton University Press, Princeton 1977.

Monaci 1977

Lucia Monaci, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1977.

1978

Ettlinger 1978

Leopold David Ettlinger, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Phaidon Press, Oxford 1978.

Riederer Grohs 1978

Barbara Riederer Grohs, *Florentinische Feste des Spätbarock*, Haag und Herchen, Frankfurt 1978.

Tempestini 1978

Anchise Tempestini, *Casini*, *Valore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XXI, 1978, p. 351.

1979

Gli Uffizi 1979

Gli Uffizi. Catalogo generale, Centro Di, Firenze 1979.

Hall 1979

Marcia Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella e S.ta Croce*, Clarendon Press, Oxford 1979.

La Cappella dei Principi 1979

La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze, catalogo a cura di Umberto Baldini, Annamaria Giusti, Electa, Milano 1979.

Langedijk 1979

Karla Langedijk, *Giovan Battista Foggini: the monument to Vittoria della Rovere at the Villa "La Quiete" and the busts from Poggio Imperiale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XXIII, 1979, pp. 347-356.

1980

Matteoli 1980

Anna Matteoli, *Ludovico Cardi Cigoli pittore e architetto*, Giardini Editori, Pisa 1980.

Palazzo Vecchio 1980

Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica, a cura di Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1980.

Puccioni 1980

Bernando Puccioni ocd, *La chiesa di San Paolo Apostolo in Firenze*, Industria Tipografica Fiorentina, Firenze 1980.

1981

Brown 1981

Beverly Louise Brown, *The patronage and building history of the tribuna of Santissima Annunziata in Florence: a reappraisal in light of new documentation*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", XXV, 1981, pp. 59-146.

Cresti 1981

Carlo Cresti, *Matteo Nigetti e il nuovo corso dell'architettura fiorentina nella prima metà del Seicento*, in *Un episodio del Seicento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Maria Falciani Prunai, Gabriella Orefice, Centro Di, Firenze 1981, pp. 13-34.

Orefice 1981

Gabriella Orefice, *Il cantiere secentesco della Cappella Colloredo: storia di rapporti tra committenza e maestranza*, in *Un episodio del Seicento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Maria Falciani Prunai, Gabriella Orefice, Centro Di, Firenze 1981, pp. 35-40.

Verellen 1981

Till Verellen, *Raffaello da Montelupo 1504-1566, als Bildhauer und Architekt*, 1981.

1981-1987

Langedijk 1981-1987

Karla Langedijk, *The portraits of the Medici*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1981-1987, 3 voll.

1982

Capucci 1982

Martino Capucci, *Coltellini*, *Agostino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XXVII, 1982 (http: //treccani.it/).

Gregori 1982

Mina Gregori, *Le tombe di Galileo e il palazzo di Vincenzo Viviani*, in *La città degli Uffizi. I musei del futuro*, catalogo della mostra a cura di Franco Borsi, Sansoni, Firenze 1982, pp. 113-118.

Laghi 1982

Anna Laghi, *La chiesa cinquecentesca e il suo arredo: vicende e restauri*, in *San Niccolò Oltrarno, la chiesa, una famiglia di antiquari*, a cura di Giovanna Damiani, Anna Laghi, Officine Grafiche Fiorentine, Firenze 1982, I, pp. 87-110.

Pardi Malanima 1982

Maria Rosa Pardi Malanima, *Colloredo*, *Fabrizio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XXVII, 1982 (http: //treccani.it/).

Sricchia Santoro 1982

Fiorella Sricchia Santoro, *Coccapani*, *Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XXVI, 1982, p. 435.

1983

Conti 1983

Alessandro Conti, *I dintorni di Firenze. Arte, storia, paesaggio*, La Casa Usher, Firenze 1983.

L'Estasi di Santa Cecilia 1983

L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cura di Francesca Valli, Maurizio Armaroli, Edizioni Alfa, Bologna 1983.

Parente 1983

Fausto Parente, *Il confronto ideologico tra l'Ebraismo e la Chiesa in Italia*, in *Italia Judaica. Atti del convegno internazionale*, Bari, 18-22 maggio 1981, Pubblicazione degli Archivi di Stato, Roma 1983, pp. 320-350.

1984

Bentivoglio 1984

Enzo Bentivoglio, *La Cappella Chigi*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Electa, Milano 1984, pp. 125-129.

Chini 1984

Ezio Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1984.

Corti 1984

Gino Corti, *Due quadrerie in Firenze: la collezione Lorenzi, prima metà del Settecento, e la collezione Guicciardini, 1807*, in "Paragone Arte", XXXV, 1984, 417, pp. 94-101.

Ferrara, Quinterio 1984

Miranda Ferrara, Francesco Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Salimbeni, Firenze 1984.

Roani Villani 1984
Roberta Roani Villani, *Per Girolamo Ticciati*, in "Paragone Arte", XXXV, 1984, 409, pp. 70-74.

1984-1985
Pollard 1984-1985
John Graham Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1984-1985, 3 voll.

1985
Firpo 1985
Luigi Firpo, *Il supplizio di Tommaso Campanella. Narrazioni, documenti, verbali delle torture*, Salerno Editrice, Roma 1985.

Herklotz 1985
Ingo Herklotz, *"Sepulcra" e "monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Edizioni Rari Nantes, Roma 1985.

Montagu 1985
Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven - London 1985, 2 voll.

Morrogh 1985
Andrew Morrogh, *Disegni di architetti fiorentini, 1540-1640*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1985.

1986
Andrea del Sarto 1986
Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, catalogo della mosta a cura di Marco Chiarini, D'Angeli, Milano 1986.

Bellesi 1986

Sandro Bellesi, *Silvani*, *Gherardo*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 163-164.

Brook 1986a

Anthea Brook, *Mochi*, *Orazio*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 128-129.

Brook 1986b

Anthea Brook, *La scultura fiorentina tra il Giambologna e il Foggini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Pittura*, Cantini, Firenze 1986, pp. 71-76.

Caneva 1986a

Caterina Caneva, *Caccini*, *Giovanni Battista*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 44-46.

Caneva 1986b

Caterina Caneva, *Novelli*, *Antonio*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 132-134.

Cantini Guidotti 1986

Gabriella Cantini Guidotti, *La bottega di Giovan Battista Coccapani orafo sul Ponte Vecchio*, in “Rivista d’arte”, XXXVIII (s. IV, II), 1986, pp. 217-237.

Chappell 1986

Miles Chappell, *Cardi*, *Ludovico*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 55-58.

Faranda 1986

Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, De Luca, Roma 1986.

Fiorelli Malesci 1986

Francesca Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, notizie archeologiche di Guglielmo Maetzke, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1986.

Gallo 1986

Daniela Gallo, *Filippo Buonarroti tra Roma, Firenze e Cortona*, in *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra, a cura di Daniela Gallo, Cantini, Firenze 1986, pp. 9-31.

Gombrich 1986

Ernst Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1986.

Matteoli 1986

Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*, Firenze 1986.

Parronchi 1986

Alessandro Parronchi, *Palma*, *Felice*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 140-141.

Pizzorusso 1986

Claudio Pizzorusso, *Mochi*, *Francesco*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Piero Bigongiari, 3 voll., *Biografie*, Cantini, Firenze 1986, pp. 127-128.

Raspini 1986

Giuseppe Raspini, *Elenco dei vescovi di Fiesole*, in *Fiesole, una diocesi nella storia*, Corradino Mori Editore, Fiesole 1986, pp. 41-60.

Rosa 1986

Romano Rosa, *Cenni storici sul Seminario diocesano dalle origini al 1936*, in *Fiesole, una diocesi nella storia*, Corradino Mori Editore, Fiesole 1986, pp. 147-166.

Sebregondi Fiorentini 1986

Ludovica Sebregondi Fiorentini, *Francesco Buonarroti, cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, in "Rivista d'arte", XXXVIII (s. IV, II), 1986, pp. 49-86.

Segre 1986

Renata Segre, *Il mondo ebraico nei cardinali della Controriforma*, in *Italia Judaica. Atti del convegno internazionale*, Genova, 10-15 giugno 1984, Pubblicazione degli Archivi di Stato, Roma 1986, pp. 119-138.

1987

Avery 1987

Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Phaidon, Oxford 1987.

Bianchini 1987

Maria Adelaide Bianchini, *Le tele della Cappella Usimbardi*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini, Emma Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987, pp. 181-184.

Ciardi Duprè dal Poggetto

Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, *La scultura*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini, Emma Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987, pp. 207-252.

Gambuti 1987

Alessandro Gambuti, *L'architettura di età manieristica e della Controriforma*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini, Emma Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987, pp. 49-58.

Leoncini 1987

Giovanni Leoncini, *Gli affreschi della Cappella Usimbardi*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini, Emma Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987, pp. 175-181.

Morrogh 1987

Andrew Morrogh, *Un disegno sconosciuto del Cigoli per la Cappella Usimbardi*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di Giuseppe Marchini, Emma Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987, pp. 59-60

Padoa Rizzo 1987a

Anna Padoa Rizzo, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara della "Nazione Tedesca" alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV. Cosimo Rosselli e la sua "impresa" artistica*, in "Antichità Viva", XXVI, 1987, 3, pp. 3-18.

Padoa Rizzo 1987b

Anna Padoa Rizzo, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara dei tedeschi e fiamminghi alla Santissima Annunziata di Firenze. Opere d'arte e di arredo sec. XVI-XVIII*, in "Antichità Viva", XXVI, 1987, 4, pp. 10-20.

Tesori d'arte 1987

Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze, catalogo della mostra, a cura di Eugenio Casalini, Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1987.

Vannel, Toderi 1987

Fiorenza Vannel, Giuseppe Toderi, *La medaglia barocca in Toscana*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1987.

1988

Benigni 1988

Paola Benigni, *Del Bene*, *Tommaso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XXXVI, 1988, pp. 346-348.

Paliaga 1988

Franco Paliaga, *Giulio Parigi a Volterra*, in "Ricerche Storiche", XVIII, 1988, 1, pp. 35-49.

Pilliod 1988

Elisabeth Pilliod, *"In tempore poenitentiae": Pierfrancesco Foschi's portrait of cardinal Antonio Pucci*, in "The Burlington Magazine", CXXX, 1988, pp. 679-687.

Splendori di pietre dure 1988

Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi, coordinamento scientifico del catalogo a cura di Annamaria Giusti, Giunti, Firenze 1988.

1989

Corti 1989

Gino Corti, *Il "Registro de' mandati" dell'ambasciatore Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in "Paragone Arte", XL, 1989, 473, pp. 108-146.

Keutner 1989

Herbert Keutner, *Giovanni Caccini and the rediscovered bust of Christ*, Rotterdam 1989.

Morolli 1989

Gabriele Morolli, *Analecta Architecturae*, in "Artista", 1, 1989, pp. 38-51.

Pizzorusso 1989

Claudio Pizzorusso, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1989.

1989-1990

Bazuzi, Roselli 1989-1990

Augustin Bazuzi, Rosella Roselli, *La Cappella Salviati*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1989-1990, I, 1989, pp. 391-408.

De Luca Savelli 1989-1990

Maddalena de Luca Savelli, *La scultura*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1989-1990, II, 1990, pp. 263-294.

1990

Cresti 1990

Carlo Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Newton Compton, Roma 1990.

Fabbri 1990a

Maria Cecilia Fabbri, *Cappella Grazzi nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 56-78.

Fabbri 1990b

Maria Cecilia Fabbri, *Cappella Colloredo nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 80-98.

Migliaccio, Paliaga 1990

Luciano Migliaccio, Franco Paliaga, *Nuovi studi su Felice Palma e note sull'attività toscana di Tiziano Aspetti*, in "Paragone Arte", XLI, 1990, 479/481, pp. 20-46.

Monaci Moran, Meloni Trkulja 1990

Lucia Monaci Moran, Silvia Meloni Trkulja, *Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 136-164.

Visonà 1990a

Mara Visonà, *Cappella Feroni nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 222-248.

Visonà 1990b

Mara Visonà, *Carlo Marcellini, accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 1990.

Spinelli 1990

Riccardo Spinelli, *Cappella Niccolini in Santa Croce*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 100-134.

1990-1991

Martellacci 1990-1991

Rosamaria Martellacci, *Glorie familiari e sentimento religioso: le Cappelle Corsini a Firenze*, in "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 4/5, 1990-1991, pp. 19-32.

Orefice 1990-1991

Gabriella Orefice, *Le "case grandi" dei Corsini a Firenze*, in "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 4/5, 1990-1991, pp. 6-18.

1991

Bartalini 1991

Roberto Bartalini, *Felice Palma e Lorenzo Usimbardi*, in "Prospettiva", 64, 1991, pp. 75-82.

Bellesi 1991

Sandro Bellesi, *L'antico e i virtuosismi tardo-barocchi nell'opera di Giuseppe Piamontini*, in "Paragone Arte", XLII, 1991, 497, pp. 21-38.

Natali 1991

Antonio Natali, *Giovanni Caccini "eccellente nel restaurare": un'ipotesi di restituzione a Benedetto da Rovezzano*, in "Paragone Arte", XLII, 1991, 491, pp. 3-14.

Pizzorusso 1991a

Claudio Pizzorusso, *Il senso del luogo: un commento e un'aggiunta ad Agostino Ubaldini*, in "Notizie da Palazzo Albani", XX, 1991, 1/2, pp. 199-208.

Pizzorusso 1991b

Claudio Pizzorusso, *Indizi per una fontana di Venere*, in *Boboli 90. Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989)*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Elvira Garbero Zorzi, Edifir, Firenze 1991, I, pp. 83-88.

1992

Batazzi 1992

Ferdinando Batazzi, *Profilo storico*, in *Ognissanti*, a cura di Ferdinando Batazzi, Annamaria Giusti, Palombi Editori, Roma 1992, pp. 5-14.

Bellesi 1992

Sandro Bellesi, *La decorazione scultorea della chiesa di San Firenze e alcune considerazioni sull'attività di Giovacchino Fortini*, in "Antichità Viva", XXXI, 1992, pp. 37-46.

Fabbri 1992

Maria Cecilia Fabbri, *La sistemazione seicentesca dell'Oratorio di San Sebastiano nella Santissima Annunziata*, in "Rivista d'arte", XLIV (s. VIII, IV), 1992, pp. 71-152.

Gardner 1992

Julian Gardner, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford 1992.

Giusti 1992

Annamaria Giusti, *Descrizione storico-artistica*, in *Ognissanti*, a cura di Ferdinando Batazzi, Annamaria Giusti, Palombi Editori, Roma 1992, pp. 15-102.

Greco 1992

Gaetano Greco, *La prima visita pastorale della Diocesi di Colle di Val d'Elsa*, in *Colle di Val d'Elsa nell'età dei Granduchi medicei*, Centro Di, Firenze 1992, pp. 26-28.

Nencini 1992

Pietro Nencini, *La formazione della Diocesi di Colle*, in *Colle di Val d'Elsa nell'età dei Granduchi medicei*, Centro Di, Firenze 1992, pp. 11-25.

Rinaldi 1992

Alessandro Rinaldi, *La Cappella dei Principi e le retrovie del Barocco*, in *Centri e periferie del Barocco*. *Atti del corso internazionale di alta cultura (Roma 22 ottobre-7 novembre 1987)*, a cura di Marcello Fagiolo, Gaetana Cantone, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 321-347.

Spinelli 1992

Riccardo Spinelli, *Giovanni Antonio Dosio e il progetto della cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze: quarantatre lettere inedite*, in "Rivista d'arte", XLIV (s. VIII, IV), 1992, pp. 199-296.

Trotta 1992

Giampaolo Trotta, *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita: storia del rione dei Santi Apostoli dai primi insediamenti romani alle ricostruzioni post-belliche*, Comune di Firenze, Firenze 1992.

1993

Caneva 1993

Caterina Caneva, *Antonio Novelli scultore. Un "buon artefice del suo tempo"*, in *Il gigante degli Orti Oricellari*, testi di Gabriele Morolli, Caterina Caneva, Editalia, Roma 1993, pp. 85-112.

Cecchi 1993

Alessandro Cecchi, *L'estremo omaggio al "padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1993, pp. 57-82.

Galluzzi 1993

Paolo Galluzzi, *I sepolcri di Galileo. Le spoglie vive di un eroe della scienza*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1993, pp. 145-182.

Kirkendale 1993

Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici*, Olschki, Firenze 1993.

Meoni 1993

Lucia Meoni, *San Felice in Piazza a Firenze*, Edifir, Firenze 1993.

Spinelli 1993

Riccardo Spinelli*, Il Pantheon privato tra tardo Rinascimento e Barocco. La Cappella Niccolini*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1993, pp. 83-143.

Repertorio della scultura fiorentina 1993

Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, a cura di Giovanni Pratesi, consulenza scientifica di Ursula Schlegel e Sandro Bellesi, biografie a cura di Silvia Blasio, Allemandi, Torino 1993, 3 voll.

1994

Chappell 1994

Miles Chappell, *The shaping of Giovanni and Sigismondo Coccapani*, in "Antichità Viva", XXXIII, 1994, 2/3, pp. 32-38.

Fantoni 1994

Marcello Fantoni, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo tra Cinque e Seicento*, Bulzoni Editore, Firenze 1994.

Pagliarulo 1994

Giovanni Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in "Artista", 1994, pp. 138-198.

1995

Cresti 1995

Carlo Cresti, *Architettura della Controriforma a Firenze*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze 1995, pp. 7-73.

Cresti 1995

Matteo Cosimo Cresti, *Anatomia della secentesca Cappella Feroni nella chiesa dell'Annunziata a Firenze*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze 1995, pp. 113-119.

Giannotti 1995

Alessandra Giannotti, *"Fisso nel punto, che m'avea vinto". Girolamo Ticciati, scultore 'sicuro' nella Firenze del Settecento*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", XLVI, 1995, pp. 103-122.

Le ville della Valdera 1995

Le ville della Valdera, a cura di Maria Adriana Giusti, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa) 1995.

Martellacci 1995

Rosamaria Martellacci, *Cappelle gentilizie fiorentine in epoca di Controriforma*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze 1995, pp. 75-111.

Paoli 1995

Maria Pia Paoli, *Farsetti*, *Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XLV, 1995 (http: //treccani.it/).

1996

Acidini Luchinat 1996

Cristina Acidini Luchinat, *L'altar maggiore*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 337-356.

Benigni 1996

Paola Benigni, *Feroni*, *Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XLVI, 1996, pp. 377-380.

Caglioti 1996

Francesco Caglioti, *La tomba verrocchiesca dei "Cosmiadi" e la basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni", IV, 1996, *Quaderni*, 1/2, pp. 127-154.

Capretti 1996

Elena Capretti, *La scultura*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 309-335.

De Luca 1996

Francesca de Luca, *La Cappella Salviati e gli altari laterali della chiesa di San Marco a Firenze*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina de Benedictis, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, pp. 114-135.

De Luca Savelli 1996

Maddalena de Luca Savelli, *Le sculture marmoree "in piccolo" di Giuseppe Piamontini*, in "Antichità Viva", XXXV, 1996, 1, pp. 26-29.

Fallani 1996

Valentina Fallani, *Piero Guicciardini, il Cigoli, Gherardo Silvani e nuovi documenti sulla cappella maggiore della chiesa di Santa Felicita di Firenze*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina de Benedictis, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, pp. 172-191.

Fantozzi Micali 1996

Osanna Fantozzi Micali, *La chiesa*, in *Il monastero di San Gaggio a Firenze. La storia, il piano di recupero*, a cura di Franco Lombardi, Alinea, Firenze 1996, pp. 43-53.

Fantozzi Micali, Roselli 1996

Osanna Fantozzi Micali, Piero Roselli, *Il monastero*, in *Il monastero di San Gaggio a Firenze. La storia, il piano di recupero*, a cura di Franco Lombardi, Alinea, Firenze 1996, pp. 17-41.

Leoncini 1996

Giovanni Leoncini, *Altari in Santa Trinita: la cappella maggiore, la Cappella Usimbardi e la Cappella delle Reliquie di San Giovanni Gualberto*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina de Benedictis, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, pp. 104-113.

Morolli 1996

Gabriele Morolli, *Ammannati e i chiostri di Santo Spirito. L'idea di un escuriale tridentino*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 151-177.

Tartuferi 1996

Angelo Tartuferi, *L'arte dell'età gotica*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 49-82.

1997

Baroni Vannucci 1997

Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: Flandrus pictor et inventor*, Sapi, Milano 1997.

Corsani 1997

Gabriele Corsani, *Le trasformazioni architettoniche del compleso della Quiete*, in *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del conservatorio delle Montalve*, a cura di Cristina de Benedictis, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1997, pp. 1-17.

Dombrowski 1997

Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli: Bildhauer zwishen Neapel un Rom*, Lang, Frankfurt am Main 1997.

Goldenberg Stoppato, Mannini 1997

Lisa Goldenberg Stoppato, Maria Pia Mannini, *Domenico e Valore Casini ritrattisti: un giornale di bottega ritrovato*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Luciano Bellosi, Miklos Boskovits, Pier Paolo Donati, Bruno Santi, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1997, pp. 349-354.

Leoncini 1997

Giovanni Leoncini, *La fondatrice, Eleonora Ramirez de Montalvo, e le Minime Ancelle della Santissima Trinità e della Divina Incarnazione*, in *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del conservatorio delle Montalve*, a cura di Cristina de Benedictis, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1997, pp. 31-49.

Paoli 1997

Maria Pia Paoli, *Da Filicaia*, *Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, IL, 1997 (http: //treccani.it/).

Ragionieri 1997

Pina Ragionieri, *Casa Buonarroti*, Electa, Milano 1997.

1998

Acanfora 1998

Elisa Acanfora, *Coccapani*, *Giovanni*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XX, 1998, p. 41.

Benigni 1998

Paola Benigni, *La collezione Feroni: Francesco di Baldo, "negoziante in Amsterdam", e la formazione del primo nucleo*, in *La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi*, catalogo della mostra, a cura di Caterina Caneva, Centro Di, Firenze 1998, pp. 11-21.

Bini, Martellacci 1998

Marco Bini, Rosamaria Martellacci, *Architetture nell'architettura. Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine (1576-1693). Geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi*, Alinea Editrice, Firenze 1998.

Caneva 1998

Caterina Caneva, *Appunti per una storia della collezione Feroni*, in *La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi*, catalogo della mostra, a cura di Caterina Caneva, Centro Di, Firenze 1998, pp. 23-43.

Casazza 1998

Ornella Casazza, *La Cappella Feroni alla Santissima Annunziata e il suo restauro*, in *La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi*, catalogo della mostra, a cura di Caterina Caneva, Centro Di, Firenze 1998, pp. 45-53.

Cusmano 1998

Silvia Chiara Cusmano, *Galilei*, *Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LI, 1998, pp. 467-471.

Grimaldi 1998

Anna Grimaldi, *Il chiostro e la scena. Michelangelo Buonarroti il Giovane e il convento di Sant'Agata*, in "Studi italiani", XIX, 1998, 1, pp. 149-198.

Il chiostro camaldolese 1998

Il chiostro camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze: restauro e restituzione del ciclo di affreschi, a cura dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, Centro Di, Firenze 1998.

Martellacci 1998

Rosamaria Martellacci, *Cappelle gentilizie dalla Controriforma alla fine del Seicento. Storia, tipi e linguaggi formali*, in Marco Bini, Rosamaria Martellacci, *Architetture nell'architettura. Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine (1576-1693). Geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi*, Alinea Editrice, Firenze 1998, pp. 35-117.

1999

Ferrari, Papaldo 1999

Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Bozzi Editore, Roma 1999.

Martin 1999

Thomas Martin, *Vittoria e il busto-ritratto*, in *La bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper, Temi, Trento 1999, pp. 272-275.

Orfanello 1999

Teresa Orfanello, *Pittrice "cantatora"*, in "MCM", 46, 1999, pp. 30-31.

2000

Bellesi 2000

Sandro Bellesi, *Due copie tardo-barocche della Costanza Bonarelli e alcuni inediti fiorentini*, in "Paragone Arte", L, 2000, pp. 82-92.

Gregori 2000

Mina Gregori, *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, in "Gazette des beaux-arts", CXXXV, 2000, pp. 129-138.

Hirst 2000

Michael Hirst, *A portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino*, in "Apollo", CLI, 2000, pp. 43-47.

La basilica di San Pietro 2000

La basilica di San Pietro in Vaticano, a cura di Antonio Pinelli, Panini, Modena 2000, 4 voll.

Piccinelli 2000

Roberta Piccinelli, *La collezione Gonzaga: il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.

Vaccaro 2000

Vincenzo Vaccaro, *Il restauro della facciata di Ognissanti*, Polistampa, Firenze 2000.

Zaccaria 2000

Giuseppe Zaccaria, *Gianni*, *Astorre*, in in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LIV, 2000, pp. 459-462.

2001

Bellesi 2001

Sandro Bellesi, *La scultura tra il Tardomanierismo e il Barocco*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2001, pp. 29-44.

Bertani, Trotta 2001

Licia Bertani, Giampaolo Trotta, *Un balcone sulla città e sul fiume: Sant'Agostino e Santa Cristina sulla Costa a Firenze*, Sillabe, Livorno 2001.

De Koomen 2001

Arjan de Koomen, *De Christus van Caccini*, in "The Rijksmuseum Bullettin", 49, 2001, pp. 326-341.

Rossi 2001

Massimiliano Rossi, *Francesco Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto mediceo della croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche*, in "Studi secenteschi", 42, 2001, pp. 211-276.

Spinelli 2001

Riccardo Spinelli, *La grande decorazione murale (1675-1700)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2001, pp. 181-200.

Visonà 2001a

Mara Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180.

Visonà 2001b

Mara Visonà, *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2001, pp. 201-218.

2002

Bertelli 2002

Sergio Bertelli, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, atti delle giornate di studio, Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15-16 dicembre 1997, a cura di Anna Bellinazzi, Alessandra Contini, Roma 2002, pp. 11-109.

Callegari 2002

Marco Callegari, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio: stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, Il Prato, Padova 2002.

Cusmano 2002

Silvia Chiara Cusmano, *Alessandro Galilei e il neocinquecentismo*, in *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo al neocinquecentismo*, a cura di Oronzo Brunetti, Gangemi, Roma 2002, pp. 165-182.

Martin 2002

Thomas Martin, *Giovanni Caccini's bust of Baccio Valori*, in "The Burlington Magazine", CXLIV, 2002, pp. 724-734.

Rinaldi 2002

Alessandro Rinaldi, *Firenze e Roma alle soglie del Barocco: paradosi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo al neocinquecentismo*, a cura di Oronzo Brunetti, gangemi, Roma 2002, pp. 3-20.

Toaff 2002

Ariel Toaff, *Bologna ebraica negli studi recenti*, in *La cultura ebraica a Bologna tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale, Bologna, 9 aprile 2000, a cura di Mauro Perani, Giuntina, Firenze 2002, pp. 19-30.

Wolk Simon 2002

Linda Wolk Simon, *Two early fresco cycles by Perino del Vaga: the Palazzo Baldassini and the Pucci Chapel*, in "Apollo", CLV, 2002, 481, pp. 11-21.

2003

Acanfora 2003

Elisa Acanfora, *Il governo per immagini: Maria Maddalena d'Austria e il ciclo delle monarchie antiche e moderne nella Stanza della Stufa*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di Sergio Bertelli, Renato Pasta, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2003, pp. 45-67.

Bellesi 2003

Sandro Bellesi, *L'allestimento della Grotta dell'Ammannati e il suo significato iconografico*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Giunti, Firenze 2003, pp. 60-68.

Berti 2003

Federico Berti, *Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, in "Proporzioni", 2/3, 2001-2002 (2003), pp. 164-184.

Custoza 2003

Gian Camillo Custoza, *Colloredo. Una famiglia e un castello nella storia europea*, Gaspari Editore, Udine 2003.

Grilli 2003

Cecilia Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Skira, Milano 2003, pp. 69-187.

Mamone 2003

Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Le Lettere, Firenze 2003.

Medri 2003

Litta Maria Medri, *Il Seicento. Il giardino d'amore e la scena del Principe*, in *Il Giardino di Boboli*, a cura di Litta Maria Medri, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 126-147.

Pizzorusso 2003

Claudio Pizzorusso, *Per dimenticare se stesso. L'arredo di Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in *Il Giardino di Boboli*, a cura di Litta Maria Medri, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 204-219.

Spinelli 2003

Riccardo Spinelli, *Giovan Battista Foggini "architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2003.

2004

Campitelli 2004

Alberta Campitelli, *Agostino e Bernardino Radi: due protagonisti dei cantieri berniniani*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, a cura di Olivier Bonfait, Anna Coliva, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 105-113.

Montanari 2004

Tomaso Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004.

Tigler 2004

Guido Tigler, *Tipologie di monumenti funebri*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Edifir, Firenze 2004, pp. 45-74.

2005

Acanfora 2005

Elisa Acanfora, *Maria Maddalena d'Austria, donna di governo e virtuosa delle arti*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. I. Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2005, pp. 133-136.

Bardeschi Ciulich 2005

Lucilla Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 2005.

Barocchi, Gaeta Bertelà 2005

Collezionismo mediceo e storia artistica. Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621-1666, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 2005, 3 voll.

Goldenberg Stoppato 2005a

Lisa Goldenberg Stoppato, *Dei soggiorni napoletani di Jan van der Straet e del figlio Scipione e degli inventari dei loro beni fiorentini*, in "Studi di storia dell'arte", 16, 2005, pp. 227-238.

Goldenberg Stoppato 2005b

Lisa Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, 2004 (2005), pp. 165-210.

Martelli 2005

Francesco Martelli, *Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini (1682-1686). Edizione della corrispondenza e dei disegni di un inviato di Cosimo III dei Medici*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2005, 2 voll.

Zikos 2005

Dimitrios Zikos, *Giuseppe Piamontini. "Il sacrificio di Isacco" di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Galleria Carlo Orsi, Milano 2005.

2006

Balleri 2006

Rita Balleri, *Oltre Foggini: scultura a Firenze nel primo Settecento*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di Mina Gregori, Roberto Paolo Ciardi, Edifir, Firenze 2006, pp. 41-62.

Casciu 2006

Stefano Casciu, *"Principessa di gran saviezza": dal fasto barocco delle corti al "Patto di famiglia",* in *La principessa saggia: l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra a cura di Stefano Casciu, Sillabe, Livorno 2006, pp. 30-57.

Cools 2006

Hans Cools, *Francesco Feroni, intermediario in cereali, schiavi e opere d'arte*, in "Quaderni storici", XLI, 2006, pp. 353-365.

Gregori 2006

Mina Gregori, *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella Stanza della Stufa e nelle Sale dei Pianeti*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2006, pp. 91-134.

Melchiorre Cafà 2006

Melchiorre Cafà: maltese genius of the roman Baroque, edited by Keith Sciberras, Midsea Books, Valletta 2006.

Palumbo 2006

Margherita Palumbo, *Lorenzini*, *Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXVI, 2006 (http: //treccani.it/).

Petrucci 2006

Raffaello Petrucci, *Due statue restaurate del Giardino di Boboli: Cerere/Estate e Bacco/Autunno*, Sillabe, Livorno 2006.

Roani 2006

Roberta Roani, *La scultura a Firenze in età lorenese*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di Mina Gregori, Roberto Paolo Ciardi, Edifir, Firenze 2006, pp. 63-82

2007

Atlante del Barocco 2007

Atlante del Barocco. Firenze e il Granducato, a cura di Mario Bevilacqua, Giuseppina Carla Romby, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007.

Barbolani di Montauto 2007

Novella Barbolani di Montauto, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone Arte", LVIII, 2007, pp. 27-92.

Barocchi, Gaeta Bertelà 2007

Collezionismo mediceo e storia artistica. Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 2007, 2 voll.

Bevilacqua 2007

Mario Bevilacqua, *Palazzo Guadagni "dietro la Nunziata": Gherardo Silvani e l'architettura del Barocco fiorentino*, in "Opus Incertum", II, 2007, 3, pp. 16-29.

Buricchi 2007

Susanna Buricchi, *I Venuti, mecenatismo e collezionismo di una famiglia cortonese*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di Liletta Fornasari, Riccardo Spinelli, Edifir, Firenze 2007, pp. 227-246.

D'Agostino 2007

Paola d'Agostino, *Per Ercole Ferrata a Napoli: "lavori d'intaglio sopra cherubini e putti"*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di Letizia Gaeta, Università degli Studi di Lecce, Lecce 2007, II, pp. 71-91.

Freddolini 2007

Francesco Freddolini, *Effigi d'insigne e singolare virtù. I monumenti di professori dello Studio tra Sei e Settecento*, in *Scultura a Pisa nell'età moderna. Le sepolture dei docenti dello Studio*, a cura di Cinzia Maria Sicca, Pisa University Press, Pisa 2007, pp. 91-108.

Gialluca 2007

Bruno Gialluca, *La riscoperta degli Etruschi e le accademie nel Settecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di Liletta Fornasari, Riccardo Spinelli, Edifir, Firenze 2007, pp. 151-170.

Giometti 2007

Cristiano Giometti, *Professori e cavalieri. Cerimonie funebri e monumenti del Seicento nel segno della continuità*, in *Scultura a Pisa nell'età moderna. Le sepolture dei docenti dello Studio*, a cura di Cinzia Maria Sicca, Pisa University Press, Pisa 2007, pp. 75-90.

Meoni 2007

Lucia Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria*, Sillabe, Livorno 2007.

Morolli 2007

Gabriele Morolli, *Scucendo e ricucendo: Gherardo Silvani e l'invenzione delle mensole "impunturate" per le finestre inginocchiate di Palazzo Guadagni*, in "Opus Incertum", II, 2007, 3, pp. 52-65.

Pietro Tacca 2007

Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee, catalogo a cura di Franca Falletti, Mandragora, Firenze 2007.

Schütze 2007

Sebastian Schütze, *Sant'Andrea della Valle*, in *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, pp. 320-326.

Spinelli 2007

Riccardo Spinelli, *Vittoria della Rovere: passione collezionistica e mecenatismo della granduchessa madre*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. III. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori, Edifir, Firenze 2007, pp. 11-24.

Strunck 2007

Christina Strunck, *Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, pp. 223-225.

2008

Arrighi 2008

Vanna Arrighi, *Marzi*, *Angelo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXI, 2008 (http: //treccani.it/).

Bacchi, Pierguidi 2008

Andrea Bacchi, Stefano Pierguidi, *Bernini e gli allievi. Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Francesco Mochi, François Duquesnoy, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Mazzuoli*, Il Sole 24 Ore-E.Ducation.it, Firenze 2008.

Bellesi 2008

Sandro Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Polistampa, Firenze 2008.

Bellesi, Visonà 2008

Sandro Bellesi, Mara Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, Edizioni Polistampa, Firenze 2008, 2 voll.

Capecchi 2008

Gabriele Capecchi, *Cosimo II e le arti di Boboli: committenza, iconografia, scultura*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008.

Rossi 2008

Massimiliano Rossi, *Imitatio granducale: Maria Maddalena de' Medici alla Crocetta, la sua tomba e un progetto dimenticato*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti XVI-XVIII secolo*, atti del convegno internazionale, Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005, a cura di Giulia Calvi, Riccardo Spinelli, Polistampa, Firenze 2008, I, pp. 117-130.

2009

Acanfora 2009

Elisa Acanfora, *Furini giovane a Roma, le virtuose delle arti e un'allieva libertina*, in "Paragone Arte", LX, 2009, pp. 44-66.

Angelini 2009

Alessandro Angelini, *La decorazione scultorea della Cappella Chigi tra Seicento e Settecento*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 73-79.

Butzek 2009

Monica Butzek, *I monumenti ai papi Alessandro VII, eseguito da Antonio Raggi su modello di Gian Lorenzo Bernini, e Alessandro III, di Melchiorre Caffà e Ercole Ferrata*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 88-91.

Caglioti, Hyerace 2009

Francesco Caglioti, Luigi Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del viceregno spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di Alessandra Anselmi, Cangemi, Roma 2009, pp. 337-385.

Ferdinando I 2009

Ferdinando I de' Medici 1549-1609. Maiestate Tantum, catalogo della mostra a cura di Monica Bietti, Annamaria Giusti, Sillabe, Livorno 2009.

Frommel 2009

Christoph Luitpold Frommel, *La Cappella Chigi*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009, II, pp. 445-478.

Griffo 2009

Alessandra Griffo, *Giuseppe Andrea Grisoni. Firenze 1692-1769*, in *Il teatro di Niobe. La rinascita agli Uffizi di una sala regia*, a cura di Antonio Natali, Antonella Romualdi, Giunti, Firenze 2009, pp. 107-117.

Saracco 2009

Lisa Saracco, *Medici*, *Vitale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXIII, 2009, pp. 178-179.

2010

Autoritratte 2010

Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno, catalogo della mostra a cura di Giovanna Giusti, Polistampa, Firenze 2010.

Bastogi 2010

Nadia Bastogi, *Novità e riflessioni su Caravaggio e sui caravaggeschi negli archivi di Firenze*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra a cura di Gianni Papi, Giunti, Firenze 2010, pp. 336-347.

Coiro 2010

Luigi Coiro, *Passaggi di consegne. Ercole Ferrata a Napoli e i rapporti con Cosimo Fanzago e Andrea Falcone*, Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2010.

Condello 2010

Mariateresa Condello, *Eredità galileiane: Viviani, Nelli, Foggini e la costruzione del Palazzo "dei Cartelloni"*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di Mario Bevilacqua, De Luca editori d'Arte, Roma 2010, pp. 159-183.

Fiore 2010

Camilla Fiore, *Marcello Provenzale e l'arte del mosaico*, Asociazione Amici della Pinacoteca Civica di Cento, Cento 2010.

Gargiani 2010

Roberto Gargiani, *I linguaggi e i materiali degli architetti fiorentini del Seicento: ossatura e paramenti tessili*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di Mario Bevilacqua, De Luca editori d'Arte, Roma 2010, pp. 41-67.

Giometti 2010

Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, "L'Erma" di Bretshneider, Roma 2010.

Ottaviani 2010

Alessandro Ottaviani, *Micheli*, *Pietro Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXIV, 2010, pp. 217-219.

Papi 2010

Gianni Papi, *Da Roma a Firenze: dal Martirio di San Matteo di Caravaggio alla Resurrezione di Cecco*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra a cura di Gianni Papi, Giunti, Firenze 2010, pp. 68-85.

Pinelli 2010

Antonio Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Rinaldi 2010a

Alessandro Rinaldi, *Matteo Nigetti e il suo doppio*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di Mario Bevilacqua, De Luca editori d'Arte, Roma, 2010, pp. 89-109.

Rinaldi 2010b

Alessandro Rinaldi, *I dilemmi dell'architettura fiorentina tra Pietro da Cortona e Galileo*, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, convegno internazionale, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, 11-12 dicembre 2008, a cura di Elena Fumagalli, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Marsilio, Venezia 2010, pp. 89-115.

Salomone 2010

Stefania Salomone, *L'attività professionale di Gherardo Silvani tra innovazione e recupero*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di Mario Bevilacqua, De Luca editori d'Arte, Roma, 2010, pp. 111-131.

Spinelli 2010

Riccardo Spinelli, *Mecenatismo mediceo e mecenatismo privato: il caso Niccolini*, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, convegno internazionale, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, 11-12 dicembre 2008, a cura di Elena Fumagalli, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Marsilio, Venezia 2010, pp. 263-279.

2011

Belluzzi 2011

Amedeo Belluzzi, *Palazzo Acciaioli a Firenze dalle origini alla ricostruzione*, in "Opus Incertum", IV-V, 2009-2010 (2011), 6/7, pp. 100-119.

Bruschi 2011

Mario Bruschi, *Biografie minime di artisti pistoiesi dal Quattrocento al Seicento: note d'archivio*, Settegiorni Editori, Pistoia 2011.

Ciuti 2011

Francesco Ciuti, *Il medico e l'ospedale. Il nosocomio di Santa Maria Nuova e le professioni sanitarie a Firenze in età moderna*, in "Medicina e Storia", XI, 2011, 21-22, pp. 63-88.

Curzietti 2011

Jacopo Curzietti, *Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Andrea Fucigna e Antonio Raggi: la decorazione scultorea della Cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino a Roma*, in "Studi di Storia dell'Arte", 21, 2010 (2011), pp. 199-210.

D'Alburquerque 2011

Kira d'Alburquerque, *The partial reconstruction of two sketchbooks by Giovanni Battista Foggini*, in "Master Drawings", IL, 2011, 1, pp. 67-94.

Loffredo 2011

Fernando Loffredo, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della tomba Nari*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Giunti, Firenze 2011, pp. 94-135.

Morolli 2011

Gabriele Morolli, *Dosio e la "quintessenza" dell'ordine architettonico: gli "embrioni" delle membrature a parete tra magnificenza e pauperismo*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Edifir, Firenze 2011, pp. 29-43.

Morrogh 2011

Andrew Morrogh, *La Cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Edifir, Firenze 2011, pp. 299-325.

Sarti 2011

Maria Giovanna Sarti, *Mochi*, *Orazio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXV, 2011, pp. 166-170.

Spinelli 2011a

Riccardo Spinelli, *Progetti seicenteschi per la Cappella Corsini a Firenze: Sacchi e Cortona*, in "Paragone Arte", LXII, 2011, pp. 19-40.

Spinelli 2011b

Riccardo Spinelli, *La Cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Edifir, Firenze 2011, pp. 345-377.

Valone 2011

Carolyn Valone, *Giovanni Antonio Dosio: gli anni romani*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Edifir, Firenze 2011, pp. 155-167.

Zikos 2011

Dimitrios Zikos, *Piamontini's Juno and Jupiter re-discovered: tradition and innovation in Florentine Late Baroque marble sculpture*, Katz, London 2011.

2012

Caglioti 2012

Francesco Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si fa forma. Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri, Annamaria Giusti, Mandragora, Firenze 2012, pp. 95-106.

Cricchio 2012

Margherita Cricchio, *Sul Ponte a Santa Trinita: il complesso di San Jacopo sopr'Arno*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali. Atti del terzo convegno internazionale di studi, Camaldoli, 21-23 settembre 2012*, a cura di Stefano Bartocci e Sandro Parrinello, Edifir, Firenze 2012, pp. 401-405.

Galanti 2012

Tommaso Galanti, *Il riscatto di Francesco Feroni nella sua cappella alla Santissima Annunziata*, in "Artista", 2012, pp. 46-59.

Loffredo 2012

Fernando Loffredo, *Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, in "Prospettiva", 139/140, 2010 (2012), pp. 81-107.

Montanari 2012

Tomaso Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.

Stradanus 2012

Stradanus 1523-1605. Court artist of the Medici, edited by Alessandra Baroni, Manfred Sellink, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium) 2012.

2012-2013

Furstenberg-Levi 2012-2013

Shulamit Furstenberg-Levi, *The book of homilies of the convert to catholicism Vitale Medici*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", 25, 2012-2013, pp. 167-183.

2013

Aquino 2013

Lucia Aquino, *Nigetti*, *Dionigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXVIII, 2013, pp. 554-555.

D'Alburquerque 2013

Kira d'Alburquerque, *De l'académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence: le dessin dans la formation des sculpteurs florentins à l'époque des deniers Médicis*, in "ArtItalies", 19, 2013, pp. 92-99.

De Marchi 2013

Andrea de Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2013, pp. 153-174.

De Mieri 2013

Stefano de Mieri, *"Il tutto fu fatto per mano di due eccellentissimi scultori detti Scilla e Giannotto, milanesi": precisazioni sui sepolcri di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli in Santa Caterina a Formello*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 159-175.

Fabbri 2013

Maria Cecilia Fabbri, *Elementi di novità e di sperimentazione stilistica nella pittura del Volterrano lungo la fase centrale*, in Maria Cecilia Fabbri, Alessandro Grassi, Riccardo Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2013, pp. 49-59.

Freddolini 2013

Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, "L'Erma" di Bretshneider, Roma 2013.

Hoffmann 2013

Sabine Hoffmann, *Ein Heiliger und sieben Gründer: der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der Santissima Annunziata in Florenz (1604-1618)*, Kunsthistoriches Institut, Firenze 2013.

Morolli 2013

Gabriele Morolli, *La Santissima Annunziata di Firenze: il tempo dell'Umanesimo. Dalla "sancta simplicitas" degli anni michelozziani agli splendori dell'età albertiana*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2013, pp. 239-349.

Natali 2013

Antonio Natali, *Il chiostrino dei Voti e la genesi della "maniera moderna" a Firenze*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2013, pp. 177-195.

Pizzorusso 2013

Claudio Pizzorusso, *Aspetti della scultura del Cinquecento alla Santissima Annunziata. Una visita del Giambologna*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2013, pp. 219-236.

Rinaldi 2013

Alessandro Rinaldi, *Nigetti*, *Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXVIII, 2013, pp. 555-559.

Sottili 2013

Fabio Sottili, *Domenico di Baccio d'Agnolo, Gherardo Silvani e Bernardino Radi: le trasformazioni nel castello di Montauto presso Firenze*, in "Palladio", XXV, 2012 (2013), 50, pp. 19-40.

Spinelli 2013

Riccardo Spinelli, *Antefatti seicenteschi romani della Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine a Firenze*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Atti della giornata di studio, 27-28 gennaio 2005*, a cura di Elisabeth Kieven, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Silvana, Milano 2013, pp. 15-22.

Volpini 2013

Paola Volpini, *Niccolini*, *Filippo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXVIII, 2013 (http: //treccani.it/).

Zikos 2013

Dimitrios Zikos, *Novelli*, *Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2013 (http: //treccani.it/).

2014

Afra 2014

Shirin Afra, *Quattro gruppi plastici della prima metà del Settecento a Villa La Quiete di Firenze: notizie storiche, tecniche e di restauro*, in "OPD restauro", 25, 2013 (2014), pp. 232-242.

Bertoncini Sabatini 2014

Paolo Bertoncini Sabatini, *Nel combinato disposto delle arti: la facies maiestatica e trionfante della Santissima Annuniziata in età barocca*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2014, pp. 11-38.

Ceccanti 2014

Costantino Ceccanti, *Ferdinando I e la Santissima Annunziata: Giambologna, i cortigiani medicei e le cappelle della Tribuna*, in "Studi di storia dell'arte", 25, 2014, pp. 73-88.

Freddolini 2014

Francesco Freddolini, *Allestimenti e strategie narrative: collezioni e descrizioni a Firenze e Roma tra Cinque e Seicento*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di Cinzia Maria Sicca, Pisa University Press, Pisa 2014, pp. 45-62.

Gagliardi 2014

Isabella Gagliardi, *Pietà e devozioni a Firenze tra Medioevo ed Età moderna: qualche frammento di santità declinata al femminile*, in *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, a cura di Francesca Fiorelli Malesci, Sillabe, Livorno 2014, pp. 85-93.

Galanti 2014

Tommaso Galanti, *Francesco Feroni ritratto come* cives *virtuoso dall'abate Anton Maria Salvini*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, a cura di Lamberto Crociani osm, Dora Liscia Bemporad, Edifir, Firenze 2014, pp. 97-118.

Goldenberg Stoppato 2014

Lisa Goldenberg Stoppato, *Paladini*, *Arcangela*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXX, 2014, pp. 369-372.

Grassi 2014a

Alessandro Grassi, *"Fratrum et piorum ope". Trasformazioni seicentesche all'Annunziata*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2014, pp. 41-112.

Grassi 2014b

Alessandro Grassi, *Quattro donne per una villa. Testimonianze artistiche e spirituali di Cristina di Lorena, Eleonora Ramirez de Montalvo, Vittoria della Rovere ed Anna Maria Luisa de' Medici alla Quiete*, in *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, a cura di Francesca Fiorelli Malesci, Sillabe, Livorno 2014, pp. 160-171.

Liscia Bemporad 2014

Dora Liscia Bemporad, *Argenti per un Santuario*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2014, pp. 239-263.

Montanari 2014

Lorenza Montanari, *Il ciborio monumentale dell'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata. Dalla parte della committenza*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, a cura di Lamberto Crociani osm, Dora Liscia Bemporad, Edifir, Firenze 2014, pp. 193-228.

Partridge 2014

Loren Partridge, *Le tombe dei papi Leone X e Clemente VII*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra, a cura di Detlef Heikamp, Beatrice Paolozzi Strozzi, Giunti, Firenze 2014, pp. 168-187.

Puro, semplice e naturale 2014

Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso, Giunti Editore, Firenze 2014.

Romby 2014

Giuseppina Carla Romby, *La costruzione del portico della Santissima Annunziata di Firenze, 1599-1601. Materiali e nuove ricerche documentarie*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, a cura di Lamberto Crociani osm, Dora Liscia Bemporad, Edifir, Firenze 2014, pp. 283-292.

Serafini 2014

Giovanni Serafini, *"Dos in candore": dal motto della granduchessa Vittoria della Rovere innocenza e purezza nella spiritualità e nell'arte di Villa La Quiete*, in *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, a cura di Francesca Fiorelli Malesci, Sillabe, Livorno 2014, pp. 172-187.

Spinelli 2014a

Riccardo Spinelli, *La basilica dell'Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)*, in *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Edifir, Firenze 2014, pp. 143-214

Spinelli 2014b

Riccardo Spinelli, *La Cappella Guadagni all'Annunziata di Firenze: il Bronzino, Ferdinando Ruggieri, Bernardino Ciurini e altri*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, a cura di Lamberto Crociani osm, Dora Liscia Bemporad, Edifir, Firenze 2014, pp. 119-130.

2015

Bevilacqua 2015

Mario Bevilacqua, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015.

Montanari 2015

Tomaso Montanari, *"Chi perde vince": un 'Salvatore' di Gian Lorenzo e Pietro Bernini (1617-19 circa)*, in "Prospettiva", 157/158, 2015, pp. 176-191.

2016

Arrighi 2016a

Vanna Arrighi, *Pucci*, *Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXXV, 2016, pp. 546-548.

Arrighi 2016b

Vanna Arrighi, *Pucci*, *Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXXV, 2016, pp. 563-566.

Arrighi 2016c

Vanna Arrighi, *Pucci*, *Roberto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXXV, 2016, pp. 572-574.

Ceccanti 2016

Costantino Ceccanti, *Gherardo Silvani e Francesco Fontana. I progetti di due architetti "forestieri" nella Repubblica di Lucca tra Seicento e Settecento*, in "Luk", 21, 2015 (2016), pp. 81-84.

D'Alburquerque 2016

Kira d'Alburquerque, *Giovanni Battista Foggini (1652-1725), premier sculpteur à la cour de Cosme III de Médicis: un fonds inédit de dessins*, Maurizio Nobile, Paris-Bologna 2016.

D'Alessandro, Pucci 2016

Sofia d'Alessandro, Giannozzo Pucci, *L'Oratorio di San Sebastiano alla Santissima Annunziata di Firenze*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2016.

Di Sante, Guido 2016

Assunta Di Sante, Sante Guido, *Francesca Bresciani tagliatrice di lapislazzuli per il tabernacolo di Bernini "che si fa del Santissimo in San Pietro"*, in *Quando la fabbrica costruì San Pietro: un cantiere di lavoro, di pietà cristiana e di umanità XVI-XIX secolo*, a cura di Assunta Di Sante, Simona Turriziani, Il Formichiere, Foligno 2016, pp. 257-295.

Giannotti 2016

Alessandra Giannotti, *Nuove opere del "celebre scultore" Girolamo Ticciati*, in "Nuovi Studi". 22, 2016, pp. 119-124.

Giometti, Pegazzano 2016

Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano, *Novità e precisazioni sugli apparati decorativi di San Jacopo di Ripoli al tempo delle Montalve*, in *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, a cura di Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 21-33.

Giura 2016

Giovanni Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. 2. Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di Andrea de Marchi, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Mandragora, Firenze 2016, pp. 97-154.

Goldenberg Stoppato 2016

Lisa Goldenberg Stoppato, *Arcangela Paladini and the Medici*, in *Women artists in early modern Italy. Careers, fame, and collectors*, edited by Sheila Barker, Harvey Miller Publishers, London-Turhout 2016, pp. 81-98.

Maiarelli 2016

Andrea Maiarelli, *L'archivio del convento di San Salvatore in Ognissanti di Firenze*, in "Studi francescani", CXIII, 2016, 1/2, pp. 139-290.

Martelli 2016

Francesco Martelli, *Pucci*, *Pandolfo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXV, 2016, pp. 568-570.

Montanari 2016

Lorenza Montanari, *"Angelorum Reginæ Sacrarium", ovvero la sagrestia della Nunziata: notizie su Alessandro e Antonio Medici, Matteo Nigetti, Jacopo Vignali, Cecco Bravo e Francesco Mochi*, in "Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria", 66, 2016, pp. 59-103.

Spinelli 2016

Riccardo Spinelli, *Un rilievo di Giovanni Caccini per Santa Maria degli Angeli a Firenze*, in "Paragone Arte", LXVII, 2016, pp. 25-31.

Tripodi 2016

Claudia Tripodi, *Pucci*, *Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2016, pp. 544-546.

2017

Acanfora 2017

Elisa Acanfora, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Aska, Firenze 2017.

Bertoncini Sabatini 2017

Paolo Bertoncini Sabatini, *Impronte classicistiche e suggestioni medieval-umanistiche. Sequenze, innesti e connubi nell'architettura di Santa Maria Novella tra Maniera e Decadentismo*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. 3. Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi*, a cura di Riccardo Spinelli, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 27-71.

Bisceglia 2017

Anna Bisceglia, *Spazio ecclesiale e pale controriformate in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. 3. Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi*, a cura di Riccardo Spinelli, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 77-120.

Campigli 2017

Marco Campigli, *Sculture a Santa Maria Novella. Dalla seconda metà del Cinquecento al Settecento*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. 3. Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi*, a cura di Riccardo Spinelli, coordinamento scientifico di Carlo Sisi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 169-189.

Hurtubise 2017

Pierre Hurtubise, *Salviati*, *Alamanno*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXXXX, 2017, pp. 24-26.

La fabbrica della bellezza 2017

La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue, a cura di Tomaso Montanari, Dimitrios Zikos, Mandragora, Firenze 2017.

Martelli 2017

Francesco Martelli, *A corte e in capitolo. Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo III dei Medici e canonico di San Lorenzo, e il priore Giovan Battista Frescobaldi*, in *San Lorenzo. A florentine church*, a cura di Robert W. Gaston, Luis A. Waldman, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2017, pp. 631-645.

Morrogh 2017

Andrew Morrogh, *The Cappella dei Principi under Ferdinando I de' Medici*, in *San Lorenzo. A florentine church*, a cura di Robert W. Gaston, Luis A. Waldman, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2017, pp. 567-609.

Pierguidi 2017

Stefano Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017.

Roani 2017

Roberta Roani, *Nota per Girolamo Ticciati "bravissimo poeta, architetto e scultore eccellente"*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 84, 2017, pp. 111-137.

2018

Manganaro 2018

Valentina Manganaro, *La decorazione scultorea di San Vigilio al tempo dei gesuiti: da Ercole Ferrata al giovane Giovanni Antonio Mazzuoli*, in *La chiesa di San Vigilio a Siena. Storia e arte: dalle origini monastiche allo splendore dell'età barocca*, a cura di Alessandro Angelini, Michele Pellegrini, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018, pp. 137-148.

Pierguidi 2018

Stefano Pierguidi, *Istanze di rinnovamento nel restauro dell'antico intorno al 1675-1680: il caso del Fauno Barberini*, in "Kermes", 29, 103, 2016 (2018), pp. 61-69.

Spagnesi 2018

Enrico Spagnesi, *La Colombaria delle origini e la formazione del suo archivio*, in *Un viaggio negli archivi gentilizi toscani: dal Brunelleschi al "Bocci Bocci"*, Associazione Archivi storici delle famiglie, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2018, pp. 151-171.

Spinelli 2018

Riccardo Spinelli, *Gherardo Silvani, Bernardo Holzmann, Agostino Melissi e altri*, in *Altro monte non ha più santo il mondo. Storia, architettura e arte alla Verna nel tempo del Granducato*, a cura di Nicoletta Baldini, Edizioni Studi Francescani, Firenze 2018, pp. 299-322.