

# INDICE

<b>PREFAZIONE</b> ( <i>Francesco Caglioti</i> )	pag. 10
<b>PREMESSE PER UN CATALOGO</b>	15
▪ <i>I committenti e le imprese da loro promosse, indagate alla luce dei rapporti con la corte medicea</i>	16
▪ <i>Entro la metà del Seicento. L'ineludibile legame con la tradizione</i>	18
▪ <i>Roma vista da Firenze. Le Cappelle Corsini (1675-83) e Feroni (1691-93)</i>	23
▪ <i>Il primo Settecento, e oltre. Foggini e gli epigoni</i>	27
▪ <i>Relazioni tra i sepolcri fiorentini e quelli di altri centri artistici della Penisola</i>	28
Post scriptum	32
Avvertenza al Lettore	33
<b>CATALOGO</b>	35
<b>I. TARGHE EPIGRAFICHE</b>	
<b>I.1</b> Ignoto lapicida fiorentino <i>Monumento funebre di Adamo Moermans</i> [1625]	37
<b>I.2</b> Giovanni Coccapani <i>Monumento funebre di Adam von Schlibitz</i> [1631]	39
<b>I.3</b> Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Francesco Buonarroti <i>Cenotafio di Francesco Buonarroti</i> [1632]	41
<b>I.4</b> Ignoto lapicida fiorentino <i>Monumento funebre di Andrea Salvadori</i> [1635]	43
<b>I.5</b> Ignoto lapicida fiorentino dell'ambito di Gherardo Silvani (qui attribuito) <i>Monumento funebre di Ludovico Arrighetti</i> [1637]	44
<b>I.6</b> Ignoto lapicida fiorentino dell'ambito di Matteo Nigetti (qui attribuito) <i>Monumento funebre di Bernardo Vecchietti</i> [1654]	45
<b>I.7</b> Ignoto lapicida fiorentino <i>Monumento funebre di Camillo Perini</i> [1664]	47
<b>I.8</b> Ignoto lapicida fiorentino <i>Monumento funebre di Agostino Coltellini</i> [1693]	49

I.9	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Antonio Peroni</b> [1711]	pag. 51
I.10	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Giulio Benedetto e Lorenzo Lorenzini</b> [1721]	53
I.11	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Maria Elisabetta Ramirez di Montalvo</b> [1728]	55
I.12	Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Antonio Montauti (qui attribuito) <b>Monumento funebre di Filippo Buonarroti</b> [1733]	56
I.13	Girolamo Ticciati, Carlo Socci <b>Cenotafio di Pietro Antonio Micheli</b> [1737-39]	58

## II. NICCHIE RECANTI IL BUSTO-RITRATTO

II.1	Gherardo Silvani <b>Monumento funebre di Filippo Corsini</b> [1601]	65
II.2	Ignoto scultore di ambito fiorentino <b>Monumento funebre di Giovanni Stradano</b> [1606]	67
II.3	Ignoto scultore di ambito fiorentino <b>Monumento funebre di Lorenzo Palmieri</b> [1624]	71
II.4	Ignoto scultore fiorentino <b>Cenotafio di Luigi Capponi</b> [1659]	75
II.5	Giovanni Battista Foggini <b>Monumento funebre di Apollonio Bassetti</b> [1699]	78
II.6	Ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Antonio Roberto degli Ubaldini da Gagliano</b> [1714]	80
II.7	Giuseppe Piamontini <b>Monumento funebre di Giuseppe del Papa</b> [1734]	82
II.8	Giovanni Battista Piamontini <b>Monumento funebre di Giuseppe Piamontini</b> [1743-44]	84

## III. SARCOFAGI PRIVI DEL BUSTO-RITRATTO

III.1	Giovanni Caccini e collaboratori <b>Monumento funebre di Antonio Pucci</b> [1607]	93
III.2	Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Francesco Buonarroti <b>Cenotafio di Astorre Gianni</b> [1608]	95
III.3	Ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Angelo Martellini</b> [1610]	98
III.4	Gherardo Silvani <b>Monumento funebre della famiglia Guicciardini</b> [1625]	100
III.5	Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani <b>Monumento funebre dei vescovi Bonsi</b> [1630-34]	108
III.6	Matteo Nigetti, Antonio Ginestrelli, Gherardo Silvani <b>Monumento funebre di Giovanni Bonsi</b> [1630-34]	112

III.7	Ignoto lapicida fiorentino su progetto di Matteo Nigetti <b>Monumento funebre di Maria Maddalena de' Medici</b> [1633]	pag. 114
III.8	Ignoto scalpellino su progetto di Matteo Nigetti (qui attribuito) <b>Monumento funebre di Giovanni Francesco Grazzi</b> [1644]	117
III.9	Ignoto scalpellino su progetto di Matteo Nigetti (qui attribuito) <b>Monumento funebre di Paolo Grazzi</b> [1644]	122
III.10	Matteo Nigetti, Francesco di Orazio Mochi <b>Monumento funebre di Fabrizio Colloredo</b> [1652]	124
III.11	Giovanni Antonio Dosio, Giovanni Gargioli <b>Monumento funebre di Francesco Niccolini</b> [1583-86 / 1664]	130
III.12	Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi <b>Cenotafio di Pietro Corsini</b> [1675-83]	133
III.13	Pier Francesco Silvani, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi <b>Monumento funebre di Neri Corsini</b> [1675-83]	136
III.14	Pier Francesco Silvani, Giovanni Battista Foggini, Agnolo Tortoli, Agostino Bambi <b>Monumento funebre di Sant'Andrea Corsini</b> [1675-83]	138
III.15	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Giovanni Battista Schinchinelli</b> [1685]	140
III.16	Giovanni Battista Corbellini e ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Eleonora Ramirez di Montalvo</b> [1689-90 / 1645-55 c.]	142
III.17	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Silvio Albergati</b> [1695]	146
III.18	Ignoto lapicida fiorentino <b>Monumento funebre di Alamanno Salviati</b> [1733]	148

#### IV. SARCOFAGI PROVVISI DEL BUSTO-RITRATTO

IV.1	Giovanni Caccini, Gherardo Silvani <b>Cenotafio di Lorenzo Pucci</b> [1607]	161
IV.2	Giovanni Caccini, Gherardo Silvani <b>Cenotafio di Antonio Pucci</b> [1607]	168
IV.3	Giovanni Caccini, Gherardo Silvani <b>Cenotafio di Roberto Pucci</b> [1607]	170
IV.4	Gherardo Silvani <b>Monumento funebre di Bartolomeo Corsini</b> [1613]	171
IV.5	Gherardo Silvani, Felice Palma <b>Monumento funebre di Pietro Usimbardi</b> [1613-16]	177
IV.6	Gherardo Silvani, Felice Palma <b>Monumento funebre di Usimbardo Usimbardi</b> [1613-16]	184
IV.7	Agostino Ubaldini, Antonio Novelli <b>Monumento funebre di Arcangela Paladini</b> [1622-23]	185
IV.8	Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giovanni Battista Foggini <b>Monumento funebre di Antonio Francesco Colzi</b> [1704]	192

IV.9	Giovacchino Fortini <b>Monumento funebre di Ludovico Fantoni</b> [1725]	pag. 194
IV.10	Girolamo Ticciati <b>Monumento funebre di Anton Domenico Gabbiani</b> [1726]	196

## V. EDICOLE PROVVISI DI EFFIGI SCOLPITE O DIPINTE

V.1	Giovanni Caccini <b>Cenotafio di Andrea del Sarto</b> [1606]	209
V.2	Ignoto scultore fiorentino <b>Cenotafio di Sant'Antonino Pierozzi</b> [1628]	214
V.3	Ignoto lapicida fiorentino di ambito nigettiano (qui attribuito), Valore Casini <b>Monumento funebre di Ginevra Popoleschi</b> [1638]	215
V.4	Ignoto lapicida fiorentino, Valore Casini <b>Monumento funebre di Lorenzo della Robbia</b> [1645]	218
V.5	Matteo Nigetti, Francesco di Orazio Mochi (attribuito) <b>Cenotafio di Alessandro de' Medici</b> [1645]	220
V.6	Matteo Nigetti, Francesco di Orazio Mochi (attribuito) <b>Cenotafio di Vitale de' Medici</b> [1646]	226
V.7	Ignoto lapicida fiorentino, Marcello Provenzale <b>Monumento funebre di Alessandro Barbadori</b> [1649]	229
V.8	Ignoto scultore fiorentino <b>Cenotafio del beato Giovanni da Salerno</b> [1650]	231
V.9	Ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Roberto Strozzi</b> [1670]	232
V.10	Ignoti artisti fiorentini <b>Primo monumento funebre di Galileo Galilei</b> [1674]	234
V.11	Ignoto scultore fiorentino di ambito foggiano (qui attribuito) <b>Monumento funebre di Valentino Farinola</b> [1687]	237
V.12	Ignoto scultore fiorentino dell'ambito di Giuseppe Piamontini (qui attribuito) <b>Cenotafio di Cosimo Farsetti</b> [1689]	240
V.13	Ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Francesco Venturini</b> [1691]	242
V.14	Giovanni Battista Foggini e collaboratori <b>Monumento funebre di Anna Ubaldeschi</b> [1696]	244
V.15	Giovanni Battista Foggini, Simone Tortori <b>Cenotafio di Vittoria della Rovere</b> [1698]	247
V.16	Giuseppe Piamontini <b>Monumento funebre di Vincenzo da Filicaia</b> [1707-08]	250
V.17	Giovacchino Fortini <b>Monumento funebre di Giovanni Neri</b> [1714]	252
V.18	Ignoto scultore fiorentino <b>Monumento funebre di Luigi Maria Strozzi</b> [1735]	254

V.19	Ignoto scultore fiorentino <i>Monumento funebre di Ferdinando Marzi Medici</i> [1736]	pag. 256
V.20	Girolamo Ticciati <i>Monumento funebre di Giuseppe Averani</i> [1738]	258
<b>VI. EDICOLE CON STATUE SACRE</b>		
VI.1	Giovanni Caccini, Gherardo Silvani <i>Monumento funebre di Antonio Peri</i> [1601]	275
VI.2	Giovanni Caccini, Gherardo Silvani <i>Monumento funebre di Caterina Pandolfini</i> [1609]	280
<b>VII. TOMBE CON FIGURE STATUARIE</b>		
VII.1	Giovanni Battista Foggini e collaboratori <i>Doppio monumento funebre di Francesco Feroni</i> [1692]	287
VII.2	Giovanni Battista Foggini e collaboratori <i>Monumento funebre di Donato dell'Antella</i> [1702]	294
VII.3	Girolamo Ticciati <i>Cenotafio di Alessandro Galilei</i> [1737-39]	297
VII.4	Giovanni Battista, Giulio e Vincenzo Foggini, Girolamo Ticciati <i>Secondo monumento funebre di Galileo Galilei</i> [1737]	300
VII.5	Girolamo Ticciati <i>Monumento funebre di Giacomo Conti</i> [1738]	303
<b>VIII. TOMBE RIALLESTITE CON ELEMENTI DI SPOGLIO</b>		
VIII.1	Ignoti lapicidi fiorentini <i>Monumento funebre della famiglia Stradini Mazzuoli Giani</i> [1623]	317
VIII.2	Ignoti lapicidi fiorentini <i>Monumento funebre della famiglia Del Palagio</i> [XIV sec. / 1627]	319
VIII.3	Ignote maestranze fiorentine <i>Monumento funebre della famiglia Guidetti</i> [post 1428 / 1695]	321
VIII.4	Giovanni Battista Foggini e collaboratori <i>Monumento funebre di Luca degli Albizzi</i> [ante 1709]	323
VIII.5	Giovanni Battista Foggini e collaboratori <i>Monumento funebre di Girolamo degli Albizzi</i> [ante 1709]	326
	<b>Bibliografia</b>	339

# PREFAZIONE

Lo storico dell'arte ben informato, al quale questo libro perlopiù si rivolge, potrà forse sorprendersi – se non è specialista di scultura soprattutto funeraria – leggendo che una simile opera, arrivando solo oggi, non è stata preceduta fin qui da nulla del genere. Ma come? Firenze, centro d'arte tra i più famosi, e capitale della letteratura artistica italiana da tanti secoli, sembra ormai stata esplorata in lungo e in largo, e raccontata in tutte le forme bibliografiche possibili, particolarmente per la prima Età moderna, da legioni di studiosi con i più vari interessi e approcci di metodo. È dunque davvero credibile che per la città della basilica di Santa Croce e della Sagrestia Nuova di San Lorenzo non esista ancora un repertorio dei monumenti sepolcrali realizzati nei tempi del Granducato mediceo? Sì, lo è: e la cronologia cui questo dubbio rimanda si deve addirittura estendere di due e tre secoli non solo in avanti, ma anche all'indietro.

Se è facile stupirsi di una tale assenza, almeno dal di fuori, è però forse altrettanto semplice intenderne le cause primarie dai ragionamenti di chi ama e coltiva una materia come quella di questo volume.

Ancora adesso, nel 2020, la scultura di gran formato sconta da noi, e forse soprattutto da noi, un'atavica vicenda di assai minor fortuna critica rispetto alla pittura: e il divario sembra persino aumentare nell'era digitale, quando la fruizione "potenziata" di dipinti e di disegni, di miniature e di stampe riesce ad aggiungere davvero molto alla ricezione degli originali, mentre nessuna riproduzione in 3D saprà mai sostituirsi alla genuinità, all'intensità e alla completezza estetica che l'esperienza diretta dei monumenti offre al visitatore dei siti storici.

In secondo luogo, la tradizione dei sepolcri, che in Italia ebbe il suo fulgido picco nell'età dei romantici e del Risorgimento, non rientra più da molte generazioni nell'orizzonte culturale e visivo degli italiani, anche i più attrezzati intellettualmente: l'importante *Tomb Sculpture* di Erwin Panofsky (1892-1968), apparsa nel 1964 a firma di uno studioso straniero tra i più tradotti in italiano sin dagli anni tra le due guerre mondiali, ha atteso il 2011 per comparire nel nostro paese (presso quel medesimo editore, Einaudi, che ne aveva stampato e ristampato vari altri testi sin dal 1962).

Infine, gli storici dell'arte italiani che non siano archeologi o alto-medievisti rifuggono perlopiù ostinatamente da ogni serio lavoro di catalogazione e di repertoriazione, ovvero da quell'attitudine alla tipologia che non dovrebbe mai mancare tra le loro principali risorse.

A tutto ciò, che è già tanto, si deve aggiungere la constatazione che a Firenze il 'sistema' delle arti, a differenza, per esempio, di Roma o di Napoli, non ha mai lasciato molto spazio alle sepolture monumentali, cioè, in definitiva, all'ostentazione pubblica del fasto privato.

Nei secoli della Repubblica la forte e diffusa condivisione di valori civici superiori tratteneva anche il più solido patriziato di governo dall'osare troppo in tal senso, riservando invece le grandi arche, per iniziativa della Signoria, a figure di indiscusso merito sociale come i cancellieri Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini in Santa Croce. E i Medici del Quattrocento dovettero mettere in campo, nella 'loro' basilica di San Lorenzo, una strategia sagacissima per procurarsi avelli

che fossero nel bel mezzo della percezione architettonica dello spettatore senza che questi si sentisse mai autorizzato a gridare allo scandalo.

All'epoca del Principato, la realtà di un dominio non solo assoluto, ma anche immanente (a differenza che in Napoli, presidiata dalla Spagna tramite le persone interposte e transitorie dei viceré), e per giunta ereditario (diversamente da Roma, con i suoi papi elettivi), produsse l'epicentro funerario iperbolico della Cappella dei Principi, affidando la restante produzione di tombe a una prassi in tutti i sensi discreta. L'allestimento della Sagrestia Nuova di Michelangelo a San Lorenzo, in anticipo di un decennio sulla consacrazione ufficiale di Alessandro de' Medici come primo duca di Firenze (1532), è un'eccezione solo apparente alla dicotomia cronologica tra Repubblica e Principato: e quest'ultimo potrebbe datarsi già a partire dai due pontificati medicei di Leone X e Clemente VII, se i monumenti funerari avessero più peso nella ricostruzione dei fatti della storia.

Sul terreno della commemorazione sepolcrale, dunque, la sottomissione della nobiltà fiorentina allo strapotere delle pietre dure della Cappella dei Principi valse quasi come sopravvivenza dell'uso sommamente dignitoso praticato sin dai tempi di Dante da molti esponenti di quello che rimase per molti versi lo stesso ceto, pur negli aggiustamenti oligarchici dei secoli. Cappelle gentilizie di lautissima spesa come quelle dei Gaddi in Santa Maria Novella, dei Niccolini in Santa Croce e dei Corsini al Carmine seppero rinunciare con massima accortezza alle effigi dei loro defunti, cioè ai segni precipui dell'autocelebrazione; mentre non è un caso che i ritratti emergano nelle aule sacre degli *homines novi*, come gli Usimbardi in Santa Trinita o il marchese Francesco Feroni – in pompa magna – alla Santissima Annunziata.

A queste e ad altre riflessioni di utilità generale dà adesso spunto l'appassionato repertorio di Sara Ragni, esito di una tesi di dottorato preparata sotto la mia guida presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", con i ritmi invero tirannici imposti dai regolamenti ministeriali (di fatto, in poco meno di tre anni, 2015-2018). Il lavoro avrebbe potuto essere rivisto e ampliato per questa pubblicazione, ma l'autrice, guidata da motivi personali su cui non ho voluto influire, si è orientata per la versione originaria, di cui i lettori colgono qui il frutto. I più severi tra loro eccepiranno che il Principato mediceo del titolo non è pienamente adempiuto nella cronologia (indagata soltanto a partire dall'anno 1600, in omaggio piuttosto a una cesura storico-stilistica), e che ancor meno lo è nella geografia (limitata alla sola capitale del Granducato); o, anche, che la Cappella dei Principi, sveltando per mille ragioni sulle trame di un repertorio, ne è stata appunto tenuta fuori. Ma la storiografia, un po' come la natura, *non facit saltus*. E, quindi, ben trovate siano queste prime, coraggiose fondamenta di un palazzo che altri vorranno seguire a costruire: fra i quali, mi auguro, la stessa autrice.

*Francesco Caglioti*

## INDIVIDUAZIONE DELLE CHIESE FIORENTINE SEDI DEI SEPOLCRI IN CATALOGO

### QUARTIERE DI SAN GIOVANNI

- 1 *San Giovannino dei Cavalieri*
- 2 *San Marco*
- 3 *Santissima Annunziata*
- 4 *San Lorenzo*
- 5 *San Michele Visdomini*
- 6 *Santa Maria in Campo*

### QUARTIERE DI SANTA CROCE

- 7 *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*
- 8 *Badia*
- 9 *Santa Croce*
- 10 *San Giuseppe*

### QUARTIERE DI SANTA MARIA NOVELLA

- 11 *Santa Maria Novella*
- 12 *Santi Michele e Gaetano*
- 13 *San Paolo Apostolo*
- 14 *Santa Trinita*
- 15 *Santi Apostoli*

### QUARTIERE DI SANTO SPIRITO

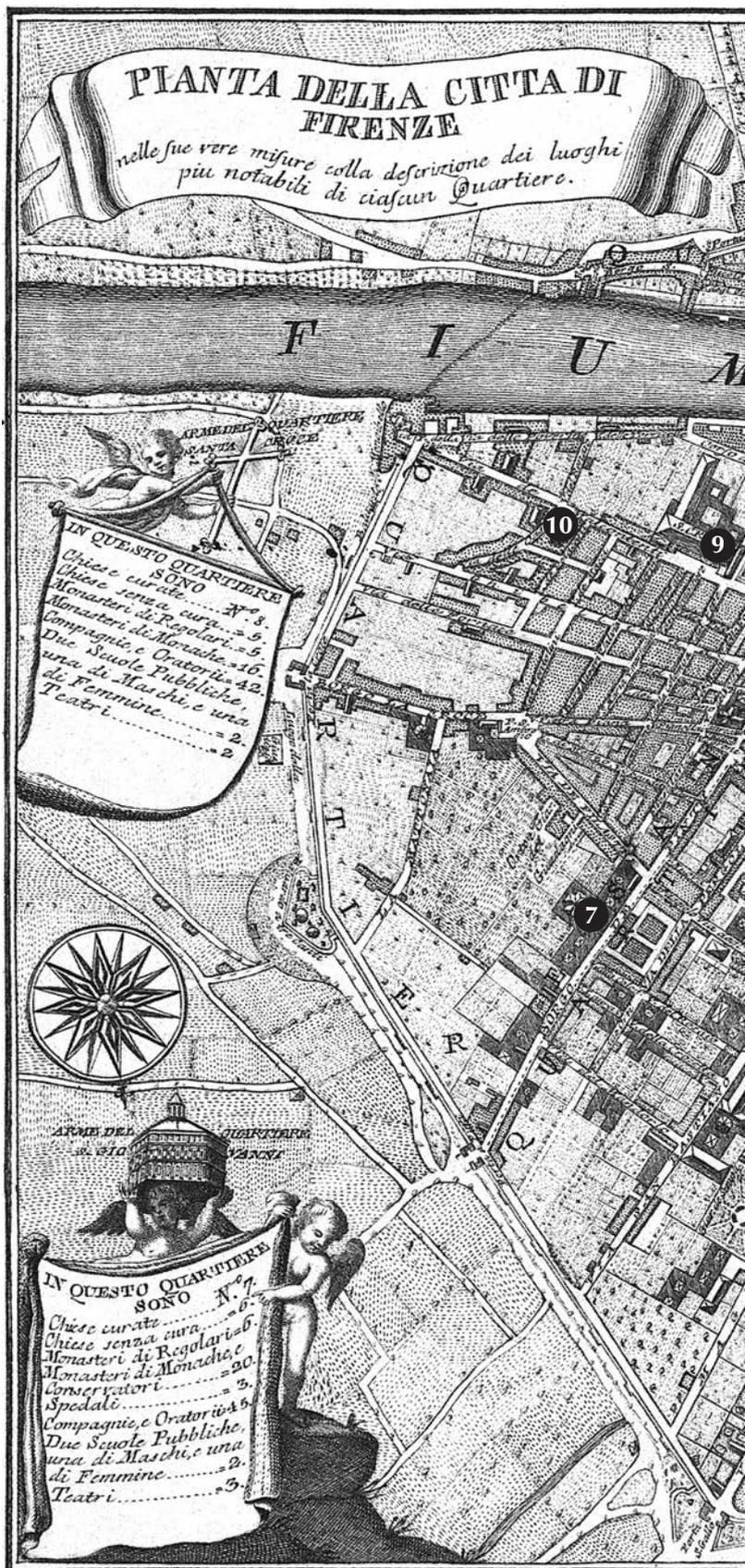
- 16 *San Niccolò Oltrarno*
- 17 *Santa Felicità*
- 18 *Santo Spirito*
- 19 *San Felice in Piazza*
- 20 *Santa Maria del Carmine*

### FUORI LE MURA

- s.n. *Villa La Quiete*

Giuseppe Poggiali, *Pianta della Città di Firenze*, 1784.

NdA: La pianta di G. Poggiali, orientata S-N, è stata prescelta perché di epoca prossima al periodo di realizzazione dei sepolcri qui esaminati.





# PREMESSE PER UN CATALOGO

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, e prende le mosse dalla rielaborazione della tesi di dottorato di chi scrive<sup>1</sup>. La scelta del tema, la scultura funeraria, è scaturita dalla mia predilezione per l'arte del Seicento, e per la sua peculiare declinazione fiorentina; per comprendere al meglio gli sviluppi stilistici della scultura di destinazione funebre, ho 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'Eletrice 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"<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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 che meriterebbero di essere approfonditi, come ad esempio la questione attributiva relativa al considerevole numero di busti che risultano di ignota paternità. 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.

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<sup>4</sup>. Le lastre terragne sono state volutamente espunte, in quanto su di esse esiste una vasta letteratura erudita ed antiquaria. Nem-

---

<sup>1</sup> RAGNI 2018.

<sup>2</sup> L'espressione fu coniata da ACTON 1932.

<sup>3</sup> 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».

<sup>4</sup> Per la struttura del catalogo, che è articolato secondo una suddivisione in categorie tipologiche, rimando all'*Avvertenza al lettore*.

meno le sepolture medicee della Cappella dei Principi vengono qui considerate<sup>5</sup>: la loro scala inusitata le rende un modello inaccessibile e non replicabile, se non per alcune partiture decorative, rispetto alla globalità dei sepolcri cittadini.

Pur nella consapevolezza della provvisorietà degli attuali raggiungimenti, nei paragrafi che seguono ho cercato di dare risalto ad alcune tematiche che mi sembra emergano in maniera preponderante da uno studio come quello intrapreso, con l'augurio che l'approfondimento di questi temi possa contribuire a rivisitare la storia della scultura fiorentina di età barocca.

## **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...»<sup>6</sup>. Con tale enunciato, l'erudito fiorentino trasponendo 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<sup>7</sup>, 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 pedissequa, 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, culturali e civiche. Fin dalla sua fondazione alla metà del Duecento, la Santissima Annunziata ha sempre rappresentato un polo culturale 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 una prassi risalente ai tempi di Piero il Gottoso,

<sup>5</sup> Sulla genesi e sulla costruzione della Cappella dei Principi si veda da ultimo MORROGH 2017.

<sup>6</sup> BORGHINI 1579 c., ed. 1974, p. 40.

<sup>7</sup> Sulla Cappella Gaddi si vedano da ultimo MORROGH 2011; BERTONCINI SABATINI 2017, pp. 43-48.

di colui che alla fine degli anni quaranta del Quattrocento aveva commissionato il tempio 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 mediche di arredi preziosi<sup>8</sup>. I successori di Ferdinando I cercarono di riconfigurare in chiave dinastica l'oggetto del culto cittadino<sup>9</sup>. Di conseguenza, per tutti quei sudditi che erano particolarmente legati alla casa regnante 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 (cat. III.10) e Francesco Feroni (cat. VII.1) (il primo fu insignito di importanti cariche durante il regno di Cosimo II e di Ferdinando II<sup>10</sup>, mentre il Feroni fu uno dei ministri di Cosimo III), da esponenti di classi nobiliari di antica fazione filo-medicea, i cardinali di Casa Pucci (cat. IV.1-IV.3), e da personaggi di differente estrazione, ma che dovevano ai Medici la loro ascesa sociale, come gli ebrei convertiti Vitale e Alessandro de' Medici (cat. V.5-V.6). I destinatari dei monumenti funerari dell'Annunziata sono rappresentati inoltre da alcuni artisti, i pittori Andrea del Sarto (cat. V.1) e Giovanni Stradano (cat. II.2), il musicista Paolo Grazzi (cat. III.9), e da un consistente gruppo di giureconsulti, tra i quali figurano Antonio Peri (cat. VI.1), Cosimo Farsetti e Francesco Venturini (cat. V.12-V.13).

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 (cat. I.7) ed il monumento di Giuseppe Averani (cat. V.20). Molto scarse 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 degli atti che venivano rogati dai notai romani<sup>11</sup>. 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. 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 (cat. I.8). 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 (cat. VII.5), 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.

Sempre in Santa Felicita si trovano i depositi della cantante e pittrice Arcangela Paladini (cat. IV.7) e del conte bolognese Silvio Albergati (cat. III.17), due personaggi che furono legati alla corte, sebbene in epoche diverse: la Paladini fu una delle artiste predilette dalla granduchessa Maria Maddalena d'Austria, mentre l'Albergati ricoprì l'incarico di furiere di Cosimo III. Gravitarono intorno alla corte degli ultimi Medici anche il marchese Giovanni Battista Schinchinelli (cat. III.15),

<sup>8</sup> LISCIA BEMPORAD 2014.

<sup>9</sup> ROSSI 2001, p. 260.

<sup>10</sup> Per le notizie biografiche sul personaggio, così come

per tutti quelli a seguire, rimando alle schede relative.

<sup>11</sup> BROGIOTTO 1629, p. 17.

il pittore Anton Domenico Gabbiani (cat. IV.10), l'archiatra Giuseppe del Papa e lo scultore Giuseppe Piamontini (cat. II.7-II.8), che furono tutti sepolti in San Felice in Piazza.

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, i cui depositi si trovano nel transetto dei Santi Michele e Gaetano (cat. III.5-III.6); i sepolcri dei cardinali Luigi Capponi (cat. II.4), Pietro e Neri Corsini (cat. III.12-III.13) ed Alamanno Salviati (cat. III.18) furono innalzati all'interno delle rispettive cappelle di famiglia. Nella chiesa di Santa Maria in Campo, la presenza di un numero elevato di tombe dei vescovi di Fiesole (cat. V.4; V.9; V.18) 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 (cat. I.12), uno degli antesignani dei moderni studi etruscologici, ed il cenotafio del celebre botanico Pietro Antonio Micheli (cat. I.13), la cui costruzione fu avviata nel 1737 grazie all'iniziativa di alcuni soci colombari. 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 (cat. VII.4).

Nella totalità dei depositi, il numero di monumenti che furono destinati ai personaggi femminili appare veramente esiguo: soltanto otto donne vennero omaggiate di altrettante sepolture, e tra di esse il novero di effigi scolpite contempla tre esemplari, i busti di Arcangela Paladini (cat. IV.7), di Anna Ubaldeschi (cat. V.14) e di Vittoria della Rovere (cat. V.15). I sepolcri di Caterina Pandolfini (cat. VI.2) e della principessa Maria Maddalena de' Medici (cat. III.7) sono privi del ritratto, mentre la tomba di Ginevra Popoleschi presenta l'effigie pittorica (cat. V.3). Il busto fittile che orna il sepolcro della venerabile Eleonora Ramirez di Montalvo alla Quiete (cat. III.16) fu collocato in un momento molto successivo rispetto all'erezione del deposito.

## 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 architetto Giovanni Caccini<sup>12</sup> 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

<sup>12</sup> 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.

la Cappella Gaddi: dal modello dosiano Caccini riprese non solo l'ordine architettonico, ma ricalcò la configurazione spaziale delle sepolture all'interno del presbiterio<sup>13</sup>: 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 Roberto, 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 michelangiotesca, 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<sup>14</sup>: 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 (cat. VI.1-VI.2), 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<sup>15</sup>.

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 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<sup>16</sup>, esordì come scultore nel cantiere dell'altare maggiore di Santo Spirito, l'impresa che venne avviata nel 1599 sotto la direzione del Caccini<sup>17</sup>. 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 (cat. II.1) e Bartolomeo Corsini (cat. IV.4) 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 michelangiotesca 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 Ferdi-

<sup>13</sup> Per le notizie documentarie, e gli aspetti più propriamente tecnici, rimando alle schede relative, cat. IV.1-IV.3.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> SINI 1645, ed. 1959, pp. 76-78.

<sup>17</sup> ACIDINI LUCHINAT 1996.

nando 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 (cat. IV.5-IV.6), i quali aveva guidato rispettivamente le diocesi di Arezzo e di Colle Val d'Elsa. 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<sup>18</sup>. 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 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<sup>19</sup>.

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 (cat. III.4). 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<sup>20</sup> e Antonio Novelli<sup>21</sup>, ai quali spetta la realizzazione del deposito della cantante e pittrice Arcangela Paladini (cat. IV.7), che è collocato nel portico antistante alla chiesa di Santa Felicita. 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 Santa Croce<sup>22</sup>. L'inserimento delle figure allegoriche al fine di celebrare le

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> CECCHI 1993.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Sulla genesi e sulla realizzazione del monumento funebre di Michelangelo, il contributo più approfondito rimane il saggio di CECCHI 1993.

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<sup>23</sup>: 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 (cat. III.5-III.6). 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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>. 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 Antonio de' Medici (cat. V.5); 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 (cat. III.10). 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<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>. 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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> CHINI 1984, p. 53.

<sup>25</sup> CRESTI 1990, p. 299, nota 25.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> La documentazione viene esposta in forma discorsiva nella scheda III.10.

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 gravidanza 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 (cat. III.8-III.9). 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<sup>28</sup>, e la presa di possesso della cappella da parte dei Grazzi, nell'aprile dello stesso anno, rendano 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 adottati 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 buontalientiana. 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 buontalientiano, ricingungono 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<sup>29</sup>, e determinò una reazione di sconcerto da parte dei pittori locali, come attestano le parole che secondo Filippo Baldinucci

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Su questo fondamentale evento, si veda il saggio di MINA GREGORI (2006), con ampia bibliografia precedente.

Matteo Rosselli pronunciò rivolto al collega Francesco Curradi al momento dello scoprimento delle Sale dei Pianeti<sup>30</sup>. L'arrivo del Berrettini nella città granducale avrebbe segnato il nuovo 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<sup>31</sup> la critica ha esaustivamente messo in evidenza come il rinnovamento delle vicende artistiche del Granducato sia riconducibile alla lungimirante politica artistica di Cosimo III. Il suo ruolo 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<sup>32</sup>.

L'istituzione dell'Accademia Medicea riflette la visione universalistica del sovrano nel campo delle arti figurative<sup>33</sup>. Una doverosa digressione sull'evento che determinò il rilancio della civiltà artistica del Granducato diviene a questo punto necessaria: 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<sup>34</sup>. 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<sup>35</sup>. 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 ma-

<sup>30</sup> BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 174.

<sup>31</sup> LANKHEIT 1957; IDEM 1962.

<sup>32</sup> Si vedano a riguardo le considerazioni di MARA VISONÀ 1990a, pp. 237-240.

<sup>33</sup> Sull'Accademia Medicea, i contributi fondamentali

restano quelli della stessa studiosa: VISONÀ 1973-74; EADEM 2001.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

teriali di studio, tra cui una quantità di calchi tratti dai rilievi antichi, e una serie di incisioni dagli affreschi dei maestri del Cinquecento<sup>36</sup>. 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<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup>. L'Andreozzi e il Cateni avrebbero collaborato con il loro primo maestro all'arredo scultoreo della Cappella Feroni alla Santissima Annunziata<sup>39</sup>; l'attività del più celebre Piamontini si protrasse, come avremo modo di vedere, fino agli anni trenta del Settecento.

L'evento con il quale viene introdotto a Firenze lo stile che convenzionalmente si identifica con il Barocco romano consistette nella scoperta, nel 1683, della Cappella Corsini di Santa Maria del Carmine (cat. III.12-III.14). 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<sup>40</sup>. La destinazione sepolcrale della cappella era stata prevista fin dalle disposizioni testamentarie del prozio dei committenti, il senatore Bartolomeo di Bernardo<sup>41</sup>, 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 presso la Curia papale, già nunzio apostolico a Parigi ed in seguito arcivescovo di Tarso<sup>42</sup>, 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'affresatura 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<sup>43</sup> 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

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 168-169.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 179. Ad oggi manca un organico *corpus* delle sculture di Foggini. Sull'attività di architetto si veda SPINELLI 2003; per una valutazione generale sull'artista si confronti da ultimo D'ALBUQUERQUE 2019.

<sup>39</sup> La vicenda costruttiva della Cappella Feroni viene trattata nella scheda relativa al sepolcro di Francesco Feroni, cat. VII.1.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> Le notizie su Bartolomeo sono raccolte nella scheda relativa al suo deposito, cat. IV.4.

<sup>42</sup> PASSERINI 1858, pp. 142-144.

<sup>43</sup> Le vicende relative ai due progetti rimasti inattuati vengono ripercorse da SPINELLI 2011a; IDEM 2013.

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<sup>44</sup>: la celeberrima pala vaticana raffigurante *l'Incontro di Leone Magno ed Attila*, che venne realizzata tra il 1646 ed il 1653<sup>45</sup>, 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<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>, costituita dalla lirica figura della Sant'Agnese sulla pira ardente. Ho sopra 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<sup>48</sup>, 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 stacciato al tutto tondo; come ha rilevato Jennifer Montagu<sup>49</sup>, 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 inconsueto per il contesto fiorentino dell'epoca, soprattutto se abbinato ad una tomba; restando

<sup>44</sup> MONTAGU 1985, I, pp. 135-156.

<sup>45</sup> *Ivi*, II, pp. 358-360, n. 61.

<sup>46</sup> PIERGUIDI 2017, pp. 171-212.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 181-184.

<sup>48</sup> Ad oggi manca uno studio monografico sul Ferrata.

<sup>49</sup> Tra i contributi più recenti si segnalano: J. MONTAGU,

in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 67-78; D'AGOSTINO 2007; BACCHI, PIERGUIDI 2008; BUTZER 2009; COIRO 2010; CURZIETTI 2011; PIERGUIDI 2018; MANGANARO 2018; ANGELINI 2019; BACCHI 2019; PIERGUIDI 2019.

<sup>49</sup> J. MONTAGU, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 54.

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<sup>50</sup> e l'altare della Cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro<sup>51</sup>.

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»<sup>52</sup>. L'erezione di un sacello che fosse destinato ad accogliere la propria sepoltura fu promossa dal settantenne 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 (cat. VII.1).

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 dirimente 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<sup>53</sup>, 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, 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 michelangelolesche 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<sup>54</sup>. Dopo Francesco Feroni, soltanto un altro nobile fiorentino, il poeta Vincenzo da Filicaia, fece apporre sul proprio deposito un'effigie di bronzo dorato (cat. V.16), che venne realizzata intorno al 1707/08 da Giuseppe Piamontini<sup>55</sup>, uno degli scultori che si erano formati nell'Accademia Medicea a Roma.

<sup>50</sup> Per la quale si veda ANGELINI 2009.

<sup>51</sup> Si vedano da ultimo DI SANTE, GUIDO 2016, con i riferimenti alla lavorazione del lapislazzulo e alle maestranze che vi attesero.

<sup>52</sup> BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, p. 381.

<sup>53</sup> MONTANARI 2012, n. 50.

<sup>54</sup> K. LANKHEIT, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 140-141, n. 94.

<sup>55</sup> 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.

## 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 (cat. VII.2) e dei gentiluomini di Casa Albizzi (cat. VIII.4-VIII.5) costituiscono le ultime opere di destinazione funebre da lui progettate ed eseguite, almeno per quanto riguarda l'autografia delle figure<sup>56</sup>.

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 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<sup>57</sup>, il *San Francesco di Paola* della Cappella Guadagni alla Santissima Annunziata<sup>58</sup>, ed il *San Bernardo di Chiaravalle* del Chiostro Grande di San Frediano in Cestello<sup>59</sup>. I due ritratti di destinazione funebre che sono ascrivibili a Giuseppe per via documentaria, il sopra citato medaglione bronzeo di Vincenzo da Filicaia (cat. V.16) ed il più tardo busto marmoreo di Giuseppe del Papa (cat. II.7), 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<sup>60</sup>, 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<sup>61</sup>. 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 precludono 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<sup>62</sup>. I due monumenti funebri fiorentini che Giovacchino realizzò tra il 1714 ed il 1725, quello dell'archiatra Giovanni Neri (cat. V.17) e quello del conte Ludovico Fantoni (cat. IV.9), 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 neobuontalentiana 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<sup>63</sup>.

<sup>56</sup> Faccio qui riferimento ad osservazioni di carattere stilistico, in quanto le tombe in questione andrebbero meglio indagate dal punto di vista documentario.

<sup>57</sup> CHINI 1984, pp. 217-219.

<sup>58</sup> SPINELLI 2014b, pp. 119-130.

<sup>59</sup> BELLESI 1991, pp. 28-29.

<sup>60</sup> MONTAGU 1976.

<sup>61</sup> BELLESI 2008, pp. 20-23.

<sup>62</sup> Per l'attività del Fortini si rimanda allo studio monografico di BELLESI, VISONÀ 2008.

<sup>63</sup> 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 (cat. IV.10), alla targa epigrafica di Pietro Antonio Micheli adornata dal busto a tutto tondo (cat. I.13), all'edicola di Giuseppe Averani (cat. V.20), fino alle molteplici varianti del monumento con figure statuarie che si riscontrano nei depositi di Alessandro e Galileo Galilei (cat. VII.3-VII.4) e di Giacomo Conti (cat. VII.5). 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<sup>64</sup>.

## RELAZIONI TRA I SEPOLCRI FIORENTINI E QUELLI DI ALTRI CENTRI ARTISTICI DELLA PENISOLA

Nello svolgimento dei centoquarant'anni che sono oggetto di questa indagine, l'arte funeraria fiorentina sembra apparentemente impermeabile 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 (cat. VI.1-VI.2). 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 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<sup>65</sup>. 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 prelado presenziò alle sedute del processo per eresia che vide come imputato Tommaso Campanella (cat. VI.1). 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<sup>66</sup>. L'atto munifico del Peri è ancora oggi rammentato da un'epigrafe che

<sup>64</sup> La bibliografia più recente sul Ticciati contempla i seguenti contributi: ROANI VILLANI 1984; GIANNOTTI 1995; EADEM 2016; ROANI 2017.

<sup>65</sup> LOFFREDO 2012, pp. 89-90.

<sup>66</sup> GAMURRINI 1668-1685, V, 1685, p. 116.

è collocata in corrispondenza del timpano di uno degli altari minori della chiesa francescana osservante<sup>67</sup>; 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<sup>68</sup>. 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<sup>69</sup>. 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 (cat. IV.5) rivelano alcune analogie con la configurazione spaziale della contemporanea Cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle a Roma<sup>70</sup>: 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<sup>71</sup>.

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 (cat. IV.4), 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<sup>72</sup>, 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<sup>73</sup>. 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 uno dei pochi artisti fiorentini ad essersene fatto interprete nel corso del Seicento.

<sup>67</sup> Comunicazione orale di VIVIANA COSTAGLIOLA (settembre 2018).

<sup>68</sup> Le vicende relative alle tombe Spinelli sono ripercorse da STEFANO DE MIERI (2013).

<sup>69</sup> *Ivi*, pp. 168-170.

<sup>70</sup> Sulla Cappella Strozzi, si vedano GRILLI 2003, pp. 142-150; SCHÜTZE 2007, pp. 321-324.

<sup>71</sup> Sulla Sagrestia Nuova si veda in particolare ACKERMAN 1968, pp. 25-31, 147-155.

<sup>72</sup> BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 348-349.

<sup>73</sup> 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.

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 Felicità, dal quale venne rimosso nel 1736-39 (cat. V.7). 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 del prozio al mosaicista Marcello Provenzale<sup>74</sup>. Il ritratto venne spedito da Roma, ed è l'unico esemplare musivo che si riscontra in una tomba secentesca fiorentina<sup>75</sup>. 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<sup>76</sup>, 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 (cat. II.4). 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. Esempari 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<sup>77</sup>, o quello del cardinale Girolamo Vidoni in Santa Maria della Vittoria, eseguito da Pompeo Ferrucci nel 1632<sup>78</sup>, 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<sup>79</sup>, e ad essa va ascritto l'unico esemplare fiorentino di questo genere, il cenotafio di Vittoria della Rovere, che venne innalzato nel 1698 nella chiesa del Conservatorio della Quietè (cat. V.15). 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"<sup>80</sup>: 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

<sup>74</sup> 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 monografia da parte di CAMILLA FIORE, 2010. La studiosa non include nella sua dissertazione il ritratto fiorentino di Santa Felicità.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> CHINI 1984, p. 132.

<sup>77</sup> FERRARI, PAPALDO 1999, p. 322.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 352.

<sup>79</sup> WITTKOWER 1972, pp. 267-269.

<sup>80</sup> BRUHNS 1940. Il saggio dello studioso tedesco rimane ad oggi l'analisi più puntuale su questo tema iconografico.

monumento funebre del cardinale Giulio Antonio Santori in San Giovanni in Laterano<sup>81</sup>, 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<sup>82</sup> ed il busto di Giovanni Savenier per Santa Maria dell'Anima<sup>83</sup>, 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)<sup>84</sup>, e da Domenico Guidi, autore del tardo sepolcro del cardinale Giovanni Battista de Luca nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani (1689-93)<sup>85</sup>.

La versione foggiana del tema del defunto rivolto in devoto rapimento verso l'altare rimase isolata al solo episodio della Quietè, 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 personificazione della Morte, raffigurata sotto forma di scheletro alato<sup>86</sup>. 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), 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 (cat. V.16).

I medaglioni marmorei recanti le effigi di Anna Ubaldeschi (cat. V.14) e dei gentiluomini di casa Albizzi (cat. VIII.4-VIII.5), 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 foggiani dovevano essere noti allo scultore che intorno al 1704 realizzò il busto entro medaglione di Anton Francesco Colzi (IV.8), la cui paternità resta ancora da individuare. Un segno incisivo e compendiario caratterizza i medaglioni con i ritratti di Anton Domenico Gabbiani (cat. IV.10) e di Giuseppe Averani (cat. V.20), 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 (cat. I.12), un'opera di cui si ignora l'autore, 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, nella tribuna della Santissima Annunziata, costituisce lo speculare *pendant* dell'arcigno Angelo Marzi Medici realizzato da Francesco da Sangallo nel 1546<sup>87</sup>, 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<sup>88</sup>, e presenta una posa reclinata che venne riproposta dal Foggini circa quarant'anni dopo,

<sup>81</sup> DOMBROWSKI 1997, pp. 335-336, n. A.43.

<sup>82</sup> MONTAGU 1985, II, pp. 437-438, n. 166.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 444, n. 176.

<sup>84</sup> MONTANARI 2004, pp. 184-188, n. 30.

<sup>85</sup> GIOMETTI 2010, pp. 262-265, n. 46.S.

<sup>86</sup> WITKOWER 1955, ed. 1990, pp. 261-263, n. 43.

<sup>87</sup> Sul sepolcro Marzi Medici si veda PIZZORUSSO 2013, pp. 226-228, con bibliografia.

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 giovanile soggiorno romano, l'opera del carrarese Domenico Guidi, il quale, insieme ad Ercole Ferrata, fu uno dei maggiori allievi di Alessandro Algardi<sup>89</sup>.

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<sup>90</sup>, 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<sup>91</sup> e di Alessandro VII<sup>92</sup> 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. 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.

## POST SCRIPTUM

*Questo lavoro costituisce, in fondo, l'esito della mia appassionata dedizione per l'arte e per la storia della mia città, ma non sarebbe stato possibile per me affrontarlo senza la vicinanza di coloro che mi hanno accompagnato in questi anni. Con riconoscenza.*

*A Franco e Maria Adriana, i miei genitori.*

*A Antonio e Bruna, a Orfeo ed Egle, i miei nonni.*

*A mio fratello Gabriele, a Sofia e al piccolo Antonio.*

*Ai miei cari amici Angelo Pieroni, Armando Niccolai, Erica Santinami, per avermi sostenuto e sopportato.*

*A Guglielmina Gregori, per avermi insegnato il metodo di studio, e per avermi spronato a considerare le opere d'arte nella loro materica consistenza.*

*A una delle poche persone che io abbia mai davvero ammirato incondizionatamente:*

*Francesco Caglioti, inarrivabile maestro, per la sua fiducia, per essermi stato accanto, e per avermi concesso l'onore di lavorare con lui.*

---

<sup>88</sup> GIOMETTI 2010, pp. 147-149, n. 5.S.

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 19-33.

<sup>90</sup> Sulle tombe Albizzi, oltre alle schede in questo catalogo, mi permetto di rinviare a RAGNI 2019.

<sup>91</sup> T. MONTANARI, in *La basilica di San Pietro* 2000, Schede, pp. 630-634.

<sup>92</sup> *Idem*, *ivi*, pp. 592-598.

## AVVERTENZA AL LETTORE

L'articolata rassegna di opere che viene presentata nelle 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. Il catalogo è strutturato secondo categorie tipologiche che sono state individuate dall'autrice sulla base delle caratteristiche formali dei depositi, e che corrispondono ad otto tipi ricorrenti:

- I) *Targhe epigrafiche;*
- II) *Nicchie recanti il busto-ritratto;*
- III) *Sarcofagi privi del busto-ritratto;*
- IV) *Sarcofagi provvisti del busto-ritratto;*
- V) *Edicole provviste di effigi, scolpite o dipinte;*
- VI) *Edicole con statue sacre;*
- VII) *Tombe con figure statuarie;*
- VIII) *Tombe riallestite con elementi di spoglio.*

La numerazione dei depositi all'interno di tali grandi nuclei tematici segue una scansione diacronica. L'analisi di ciascun monumento presuppone la compresenza di diversi livelli di lettura, tra di loro distinti e al tempo stesso inscindibili, stilistici e formali, documentari e biografici: queste considerazioni hanno spinto chi scrive a redigere delle schede molto dettagliate, 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.