



REGIONE TOSCANA
Consiglio Regionale

*Eleonora Arba, Francesco Calamai, Serena Ferraiuolo,
Niccolò Gallori, Eleonora Saraco*

Oltre il “diletto del bel colorire” Nuovi sguardi sull’arte fiorentina del Settecento



Edizioni dell'Assemblea
201

Studi

Arba Eleonora, Calamai Francesco, Ferraiuolo Serena,
Gallori Niccolò, Saraco Eleonora

**Oltre il “diletto del bel colorire”
Nuovi sguardi sull’arte fiorentina del Settecento**

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Febbraio 2020

CIP (Cataloguing in Publication)

a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Oltre il “diletto del bel colorire” : nuovi sguardi sull’arte fiorentina del Settecento / Arba, Eleonora ... [et al.] ; [presentazione di Eugenio Giani]. – Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2020

1. Arba, Eleonora 2. Giani, Eugenio

700.945511

Arte fiorentina - Sec. 18.

Volume in distribuzione gratuita

In copertina Rinaldo Botti e Lorenzo del Moro, Scultura, Pittura, Architettura, Palazzo Scali-Ricasoli, part. / Eleonora Saraco

Consiglio regionale della Toscana

Settore “Rappresentanza e relazioni istituzionali ed esterne

Comunicazione, Editoria, URP”

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo

Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana quale contributo all’Univerità degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS), ai sensi della l.r. 4/2009

Febbraio 2020

ISBN 978-88-85617-60-5

Sommario

Presentazione di Eugenio Giani	7
Introduzione	9
Matteo Bonechi, pittore di “ingegno eccellente” di Eleonora Saraco	11
La Chiesa di San Filippo Neri a Firenze nel 1714: un cantiere à la page di Eleonora Arba	93
La pittrice fiorentina Anna Piattoli Bacherini “opera meravigliosamente in ritratti ed altre cose, facendo stupire chiunque veda le sue pitture” di Serena Ferraiuolo	133
«Gloriosa San Pietro a Varlungo nel contado di fuori de la porta alla Croce». Decorazioni ed opere del ‘700 di Niccolò Gallori	169
Il Mugello oltre i Medici. Due cantieri religiosi alla metà del settecento di Francesco Calamai	239
Indice dei nomi	263
Gli autori ringraziano	269

Presentazione

È con grandissimo piacere che pubblichiamo questo volume di Eleonora Arba, Francesco Calamai, Serena Ferraiuolo, Niccolò Gallori e Eleonora Saraco dal titolo *Oltre il "diletto del bel colorire". Nuovi sguardi sull'arte fiorentina del Settecento* all'interno della nostra collana editoriale Edizioni dell'Assemblea.

Con 2020 si chiude la X Legislatura regionale dove, tra le iniziative di carattere culturale, le Edizioni dell'Assemblea si sono affermate come uno degli strumenti principali di divulgazione e promozione culturale del Consiglio regionale. La collana, nata nel 2008 con l'obiettivo di ospitare e diffondere ricerche, materiali, esperienze che potessero accrescere il patrimonio conoscitivo a disposizione della comunità toscana, oggi raccoglie oltre 200 testi di provenienza diversa, dalle pubblicazioni di carattere accademico a strumenti di natura tecnica o didattica, da documenti storici a racconti di esperienze personali. Naturalmente la vocazione fondamentale della collana è quella di favorire la salvaguardia della memoria e dell'identità dei luoghi e delle persone della Toscana, una regione di straordinaria ricchezza sul piano storico, artistico, paesaggistico e culturale, offrendo occasione anche a testi che talvolta difficilmente avrebbero ospitalità presso le tradizionali case editrici.

Per quanto riguarda il testo che vi accingete a leggere, rientra nella sezione Studi, ovvero di alto profilo, con contributi di tipo accademico. Si tratta dunque di un volume di pregio che va a costituire un nuovo tassello mancante e permette così di impreziosire la nostra nutrita collana.

Nel volume, a cura di giovani laureati in Storia dell'Arte, si evidenzia come l'arte toscana del XVIII secolo sia stata a lungo trattata come espressione del tramonto di uno stile locale di altissimo livello, legato strettamente prima alla fine della stirpe medicea e dopo alla diffusione del gusto imperiale sotto i nuovi monarchi. Gli studi più recenti tendono però a voler dimostrare come al declino della famiglia Medici non corrispose tanto una vera decadenza artistica, quanto un periodo di trasformazione, in cui nuovi personaggi, nuove modalità, nuovi stili, nuovi protagonisti tentarono di crearsi il loro spazio in una società in pieno mutamento. I saggi di questo volume illustrano cinque elementi diversi che hanno animato la scena artistica del Settecento fiorentino, dalle committenze private ai can-

tieri delle congregazioni, dalle tradizioni pittoriche all'affermazione delle pittrici, dal cuore della capitale alle realtà periferiche.

È questo un lavoro nato dal desiderio di provare a creare un confronto tra le ricerche degli studenti di storia dell'arte, partendo da un argomento non spesso trattato accademicamente, ovvero l'arte del Settecento nel territorio fiorentino. Ne è scaturito un testo composto da cinque tesi unite dal filo comune del confronto tra diversi punti di vista, che ha effettivamente portato dei riscontri interessanti da proporre fuori dal mondo accademico.

Un grazie di cuore ai giovani autori e al professor Cristiano Giometti, direttore del dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze, che in loro ha creduto, con la convinzione che l'opera pubblicata sarà di sicuro interesse per la nostra comunità regionale.

Eugenio Giani

Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Introduzione

Il Settecento è stato un secolo di profonda trasformazione, politica, sociale, economica, culturale anche nella storia di Firenze e della Toscana. Nella storiografia passata si è posto spesso l'accento sulla decadenza degli ultimi regnanti della casata Medici in opposizione all'illuminismo riformista di Pietro Leopoldo.

Parimenti l'arte toscana del XVIII secolo è stata a lungo trattata come espressione del tramonto di uno stile locale di altissimo livello, legato strettamente prima alla fine della stirpe medicea e dopo alla diffusione del gusto imperiale sotto i nuovi monarchi. Gli studi più recenti tendono però a voler dimostrare come al declino della famiglia Medici non corrispose tanto una vera decadenza artistica, quanto un periodo di trasformazione, in cui nuovi personaggi, nuove modalità, nuovi stili, nuovi protagonisti tentarono di crearsi il loro spazio in una società in pieno mutamento; dove al mecenatismo della casata regnante cominciarono ad affiancarsi nuove committenze.

Sempre più spesso le famiglie del patriziato cittadino ricorsero agli artisti del momento, tra i quali spicca Matteo Bonechi, per il rinnovamento artistico delle proprie dimore di rappresentanza. Parallelamente il riavvicinamento dei Medici ai pontefici diede impulso anche a una nuova stagione di cantieri ecclesiastici, guidata dagli ordini controriformati che ebbero modo di intraprendere autonomamente i lavori, occupandosi di ogni loro aspetto. Ne è un esempio la chiesa di San Filippo Neri, dove la regia di tutte le fasi di realizzazione fu in mano alla Congregazione dell'Oratorio, senza l'intervento di patronati esterni.

Sono questi gli anni in cui nelle corporazioni di artisti cominciarono a farsi strada le donne, passaggio fondamentale per ottenere il pieno diritto alla formazione e alla produzione autonoma, richiamando l'interesse di maestri ed eruditi; anche di Gabburri, che spese parole per la pittrice fiorentina Anna Piattoli Bacherini, figura finora sfuggita agli studi nonostante la qualità del suo operato.

Firenze, capitale del Granducato, fu pertanto il primo centro in cui si svilupparono tali nuovi elementi, ma il gusto moderno riuscì a travalicare molto presto le mura della città e in breve tempo si diffuse anche nel contado e nel distretto fiorentino. Proprio qui, infatti, a portare una

ventata di modernità in chiese e pievi di antica fondazione, furono parroci e pievani che unirono le novità cittadine alle tradizioni locali, come si vede a San Pietro a Varlungo, al limitare di Firenze, o a Santa Maria a Fagna, nella campagna mugellana.

I saggi presenti in questo volume sono frutto della rielaborazione delle tesi di laurea in storia dell'arte dei rispettivi autori. Gli interventi che seguono nascono infatti dal confronto delle esperienze di ricerca su un periodo dell'arte locale che non gode di grande fortuna negli studi e che invece si è dimostrato terreno fertile per interessanti approfondimenti. In particolare, si è posto l'accento sulla vitalità artistica del territorio fiorentino al di là del mecenatismo mediceo, dettato da una pluralità di attori (e attrici) la cui partecipazione al mondo dell'arte è abbondantemente rappresentata nelle carte d'archivio.

Il lavoro che ha portato a questa pubblicazione è stato supportato e supervisionato dal Prof. Cristiano Giometti, docente di storia dell'arte moderna presso l'ateneo fiorentino, e ha avuto una prima presentazione al pubblico in occasione di un pomeriggio di studio all'Università degli Studi di Firenze il 22 febbraio 2019. Gli elaborati di tesi a cui si rimanda per i singoli approfondimenti sono: Arba Eleonora, *La Congregazione dell'Oratorio a Firenze nel 1714: l'ideazione dell'apparato decorativo nella chiesa di San Filippo Neri* (a.a. 2017/2018, relatore Prof. C. Giometti); Calamai Francesco, *Due pievi per un millennio: S. Pietro a S. Piero a Sieve e S. Maria a Fagna Due cantieri di architettura e arte nel Mugello del Settecento* (a.a. 2016/2017, relatrice Prof.ssa G. C. Romby); Ferraiuolo Serena, *Dopo Artemisia Gentileschi, prima di Frida Kahlo, Anna Piattoli Bacherini. Anche le donne sapevano dipingere* (a.a. 2016/2017, relatore Prof. C. Giometti); Gallori Niccolò, *La chiesa di San Pietro a Varlungo tra il 1600 ed il 1700. Storia, committenza e opere* (a.a. 2016/2017, relatore Prof. C. Giometti); Saraco Eleonora, *Studio iconologico sugli affreschi fiorentini di Matteo Bonechi, pittore "d'ingegno eccellente"* (a.a. 2015/2016, relatore Prof. L. Gnocchi).

Matteo Bonechi, pittore di “ingegno eccellente”

Eleonora Saraco

«Questo degno professore vive in Firenze in età di circa 70 anni in questo presente anno 1739, operando a fresco e a olio con sommo piacere di tutti [...] molto spedito nell'operare con vago colorito e freschezza di tinte, [...] che se a tutte queste prerogative avesse congiunto una maggior correzione nel disegno e nel contorno, come pure una aria migliore nelle teste, sarebbe degno della lode di pittore perfetto»¹.

Così scriveva nel 1739, nelle sue *Vite*, il Cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri, attribuendo al «pittor fiorentino» Matteo Bonechi un giudizio molto diverso da quello dato precedentemente, nei suoi *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina*², quando aveva inserito il Nostro tra quegli artisti «contenti di quel che viene alla prima, senza studiare e senza riflettere»³. Tale giudizio negativo derivò certamente dalla stretta vicinanza di Matteo col suo principale maestro, il pittore Giovan Camillo Sagrestani, la cui pittura veniva considerata dallo stesso critico «ragione della rovina totale della pittura della [...] patria»⁴.

È proprio la figura di Matteo Bonechi ad essere centrale in questo contributo che riassume quanto più approfonditamente trattato nella mia tesi di laurea magistrale⁵. Verrà infatti messo ben in evidenza come

1 Gabburri (1739, voce *Matteo Bonechi*). Questo testo è reperibile on line al sito internet www.memofonte.it/autori/francesco-maria-niccol-gabburri-1676-1742.html.

2 Gabburri (1721-23 ?). Manoscritto inedito trascritto, per la prima volta, in Nastasi, (2011, pp. 328-355). Ho in questo contributo riportato i punti più importanti per il nostro studio: v. Appendice documentaria III, Doc. 1.

3 Gabburri (1721-23 ?, c. 65v) in Appendice documentaria III, Doc. 1.

4 *Ivi*, c. 58v.

5 Questo contributo nasce come estratto dalla mia tesi di laurea magistrale discussa ad Aprile 2017 dal titolo “Studio iconologico sugli affreschi fiorentini di Matteo Bonechi: pittore d’Ingegno Eccellente”, con relatore il professor Lorenzo Gnocchi e correlatore il professor Cristiano Giometti, ai quali vanno i miei più sinceri ringraziamenti. Molti gli studi già presenti su questo pittore, molti i documenti di archivio già trascritti, pertanto con il mio elaborato di tesi ho cercato di dare organicità a quanto precedentemente scoperto riunendo in un unico scritto le riflessioni, la documentazione archivistica (già

Matteo abbia sviluppato, nel corso della sua vita, un «ingegno eccellente»⁶, intraprendendo una strada del tutto personale, ben visibile nei suoi affreschi fiorentini, alcuni dei quali⁷ in questa sede interpretati dal punto di vista iconologico.

Tale interpretazione baserà le sue radici nel pensiero di alcune personalità di spicco nella cultura fiorentina dell'epoca, gravitanti attorno allo stesso Matteo Bonechi, quali, il poeta Vincenzo da Filicaia, alcuni senatori fiorentini, e il già ricordato Gabburri dal quale probabilmente filtrò a Matteo quanto teorizzato dal critico d'arte Roger de Piles, la cui eco troverà perfetta risonanza nelle specifiche scelte iconografiche adottate dal pittore fiorentino negli affreschi che egli dipinse su committenza tanto patrizia quanto religiosa.

Matteo infatti, nei primissimi anni di attività, si trovò a dipingere per una committenza dapprima nobiliare, nel Palazzo Capponi all'Annunziata⁸, successivamente sacra, nella chiesa di San Domenico a Fiesole⁹, mostrando quel personale ingegno pittorico che sin dal debutto gli permise di distaccarsi dal tratto del maestro Giovan Camillo Sagrestani e di uscire dalla sua ombra.

Per la decorazione di una grande galleria presente in palazzo Capponi all'Annunziata, il Sagrestani coinvolse infatti il giovane esordiente Matteo Bonechi, il quale, nonostante non venga mai citato nei *Libri di Commercio* relativi ai vari pagamenti della famiglia¹⁰, non mancò di mostrare il suo tratto pittorico in alcune figure rappresentate nell'intero ciclo. Basti

edita e non) e quella fotografica relativa all'intero *corpus* di opere ad affresco di mano del nostro pittore presenti a Firenze.

6 Lanzi (1795-1796, vol I, p. 259).

7 Per l'intero catalogo di opere relative a Matteo Bonechi rimando a Bellesi (2009), strumento bibliografico fondamentale da cui è partita, in sede di tesi, la prima ricostruzione di tutte le opere fiorentine – nel caso della mia tesi, ad affresco – del Nostro.

8 Nel 1707, affiancando il maestro nell'affresco del grande soffitto di una galleria insita in un appartamento privato all'interno del palazzo. Per tale affresco, così come per tutti gli altri dipinti su committenza patrizia si veda, oltre che a Bellesi (2009) anche Ginori Lisci (1985); Fantozzi (1857); Rudolph (1974, pp. 279-298); Gregori, Ciardi (2006); Gregori, Visonà (2012); Gregori, Visonà (2015).

9 Tra la fine del 1707 e l'inizio del 1708, affiancando i quadraturisti Lorenzo Del Moro e Rinaldo Botti. Per tale affresco v. Ferretti (1992); Cipriani (2009, pp. 91-100); Cipriani (2014).

10 v. Appendice documentaria II, Doc. 2.

confrontare, ad esempio, il volto della bella *Proserpina* [Fig. 1 A], ben attribuibile al pennello di Matteo per i lineamenti più precisi, i colori più equilibrati e gli sfumati ponderati, con quello di una delle tre *Parche* [Fig. 1 B] di mano di Giovan Camillo, visti i toni bruni che quasi scavano gli occhi, il naso e la bocca della donna¹¹.

Fu proprio in questo primo periodo di attività che il Nostro apprese principi pittorici dotati di profondi significati ideologici, espressi pittoricamente con specifiche modalità artistiche che caratterizzano il suo modo di dipingere anche negli anni successivi, nelle committenze patrizie che seguirono alla nobile sopraccitata – quelle per i palazzi Valori-Altoviti, Gondi e Scali-Ricasoli¹² – e che coinvolsero Matteo, in apparenza, nella pittura di scene dal gusto meramente arcadico, in linea con gli ideali dell'accademia dell'*Arcadia*¹³ che erano molto diffusi tra la nobiltà dell'epoca, propensa a chiedere scene di *plaisir pur*¹⁴, e tesa a veder esaltato il conseguimento della virtù; in sostanza, nell'affrescare figure espressive di significati ideologici che si riveleranno essere stoici, a seguito della lettura iconologica delle opere.

Tali significati permetteranno, a chi osserva gli affreschi eseguiti dal Nostro, di comprendere, quindi, come «il piacere», che per altri era *pur*, «non è né il premio né la causa della virtù, ma un elemento accessorio» che «ci consiglia di essere imperturbabili, sia di fronte al male che di fronte al bene» in modo che potremmo «riprodurre in noi, per quanto è possibile, Dio»¹⁵: non a caso, l'imperturbabilità è quell'atteggiamento che Matteo conferisce a tutte le figure che dipinge nei cicli eseguiti su committenza sacra, successivamente a quelli nobiliari – ovvero quelli tutt'oggi presenti nelle chiese di San Jacopo sopr'Arno, Santissima Annunziata, Sant'Angelo a Legnaia, Sant'Egidio, San Salvatore in Ognissanti, Santa Maria del

11 Il tratto con cui viene dipinta questa figura si differenzia notevolmente da quello adottato dal maestro Giovan Camillo. Tale differenza stilistica era stata già notata da S. Rudolph (1974, p. 294) e M. Gregori, M. Visonà (2015, p. 169).

12 Per un maggiore approfondimento riguardo palazzo Valori-Altoviti si veda: Ginori Lisci (1985, ad vocem); Maccioni (2012, pp. 13-55); Bellesi (1997, pp. 91-97); Iannelli (2012); Smalzi (2012). Riguardo palazzo Gondi: Ginori Lisci (1985, ad vocem); Guidetti, (2013, pp. 159-171), mentre per palazzo Scali Ricasoli: Leonelli (2012, pp. 80-89).

13 Per notizie relative all'*Arcadia* v. Di Biase (1969).

14 DuBos (1990, p. 16).

15 Seneca (1992, IX, 2 e XVI, 1).

Suffragio al Pellegrino e San Frediano in Cestello¹⁶ – e che presentano «un equilibrio costante dell'animo»¹⁷, che permette loro di elevarsi verso Dio.

Quindi, con questo contributo, considerando solo alcuni dei cicli ad affresco sopracitati, si vuol mettere ben in luce come Matteo, allontanandosi completamente dalla pittura «falsa e incantatrice»¹⁸ del maestro, preferì conferire pittorica armonia alle principali figure dei suoi affreschi, affinché l'occhio più attento del suo pubblico potesse comprendere come raggiungere la «*constantia sapientis*», ovvero la fermezza di quel saggio, il cui animo si rivelerà «così elevato e sereno» da venir «sorretto da una letizia che non lo abbandona mai»¹⁹...

... la stessa «letizia» che non abbandonò mai la «freschezza di tinte»²⁰ delle opere ad affresco di Matteo Bonechi.

Il nostro pittore nacque a Firenze l'8 Novembre 1669 da Domenico di Francesco Bonechi e Caterina di Domenico Pieroncini²¹; grazie ai biografi Pellegrino Antonio Orlandi²², Luigi Lanzi²³ e Francesco Maria Niccolò Gabburri²⁴ sappiamo che, ad occuparsi della prima formazione artistica di

16 Per San Jacopo sopr'Arno informazioni fondamentali si possono reperire in Alessandrini (1993, pp. 42-43); Improta (1986, pp. 105-119). Per la Ss. Annunziata: Visonà (2008, pp. 190-194); Spinelli (2014, pp. 143-214). Per Sant'Angelo a Legnaia: Petrucci (1984, pp. 402-408); Trotta (2015). Per Sant'Egidio: Benassai (2002, pp. 152-163); Kai (2012). Per Ognissanti: Razzòli (1898); Calamandrei (1935); Batazzi, Giusti (1992). Per Santa Maria del Suffragio: Pizzorusso (1976, pp. 363-366); Spinelli (1996, pp. 139-157); Rocchiccioli, (2015). Per San Frediano: Calzolari (1972); Conti, Nicolucci Cortini, Vadalà Linari (1997).

17 Seneca (1993, II, 3).

18 Gabburri (1721-23 ?, c. 59v), v. Appendice documentaria III, Doc. 1.

19 Seneca (1995, IX, 3).

20 Gabburri (1739, voce *Matteo Bonechi*).

21 Riguardo la data di nascita v. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *volume dei battezzati maschi*, anni 1668-1669 lettera "M" in Pizzorusso (1976, pp. 363-366). Claudio Pizzorusso riporta anche la data di morte del Nostro, avvenuta il 27 Febbraio 1756, v. Archivio di Stato di Firenze, *registro dei morti dell'Arte dei Medici e Speciali*, Settembre 1749 - Dicembre 1763.

22 Orlandi (1719, voce *Matteo Bonechi*).

23 Lanzi (1795-1796, p. 259).

24 Gabburri (1739, voce *Matteo Bonechi*).

Matteo, furono principalmente Giovan Camillo Sagrestani²⁵ e Francesco Botti²⁶, tuttavia egli fu in grado di maturare il suo personale *ductus* pittorico grazie anche a ciò che il panorama artistico contemporaneo poteva offrirgli.

Mi riferisco, ad esempio, all'affermarsi ed al convivere, in molti palazzi nobiliari e chiese, di due filoni pittorici: uno “accademico” capeggiato dal pittore Anton Domenico Gabbiani – fedele nei contenuti agli ideali della contemporanea accademia dell’Arcadia –, l’altro “anti-accademico”, composto anche da alcuni pittori strettamente legati alla figura dello stesso Sagrestani. Si pensi a Filippo Corsini, committente molto aperto e innovativo, che chiamò, per affrescare alcune sale del suo palazzo, pittori di stile differente come l’accademico Gabbiani e gli “anti-accademici” Pier Dandini e Alessandro Gherardini; oppure ad Orazio Marucelli, che infrangendo ancor di più la tradizione locale, volle invece per il proprio palazzo in via San Gallo, il veneto Sebastiano Ricci, amico del Sagrestani, nonché fonte di ispirazione per la pittura di quest’ultimo e dello stesso Matteo²⁷. Basti confrontare infatti una scena di mano del Ricci, eseguita tra il 1706 e il 1707, tratta dalla sala d’Ercole di palazzo Marucelli [Fig. 2], e una dipinta da Matteo, nel 1710²⁸, in palazzo Taddei, già Giraldi, [Fig. 3], un palazzo ubicato a poche centinaia di metri da quello di proprietà del Marucelli.

Meritano poi un accenno le influenze francesi sulla pittura fiorentina: esse consistevano infatti in un modo di rarefare i colori, associato, talvolta a preziosismi decorativi, che i pittori della nuova generazione di artisti, capitanata da Giovan Camillo Sagrestani, accolse pienamente²⁹. Inoltre, Matteo conobbe Massimiliano Soldani Benzi, proprio lui che era stato

25 Su di lui: *Ibidem* e voce *Giovan Camillo Sagrestani*; Orlandi (1719, voce *Gio. Camillo Sagrestani*); Marrini (1765 voce *Gio. Cammillo Sagrestani*); Lastri (1791-1795, voce *Gio. Camillo Sagrestani*); Arrigucci, (1954, pp. 40-47); Bellesi (2009, voce *Sagrestani Giovan Camillo*).

26 Su di lui vale la pena ricordare come più esaustivo lavoro Bellesi (1996, pp. 63-138).

27 Il Ricci venne chiamato a Firenze anche dal Gran Principe Ferdinando nel 1704, per la prima volta per affrescare alcuni ambienti di Palazzo Pitti. v. Rudolph (1974, p. 234).

28 Matteo si trovò ad affrescare questa scena nello stesso anno, il 1710, in cui dipinse anche un’alcova per Angiolo Gondi. Tuttavia risulta difficile accertare tale datazione poiché i documenti archivistici relativi a queste due campagne decorative sono andati perduti; le uniche fonti alle quali poter fare riferimento sono Ginori Lisci (1985, ad vocem) e Guidetti (2013, pp. 159-171).

29 *Ivi*, p. 235.

mandato a Parigi per «raffinarsi nello studio delle medaglie»³⁰.

Le contaminazioni alla francese dello stile pittorico fiorentino filtrarono anche grazie all'influenza che la stessa critica artistica francese ebbe su quella fiorentina del periodo, influenze diffuse a Firenze per mezzo di Francesco Maria Gabburri col quale Matteo Bonechi e gli artisti poc'anzi citati erano in continuo contatto. Il Cavaliere possedeva infatti opere di scrittori francesi tra cui Andrè Fèlibien e Roger De Piles³¹, scrittore, quest'ultimo, molto apprezzato anche dal Gran Principe Ferdinando proprio in quegli anni. Sappiamo poi che Francesco Maria conobbe Jean Pierre Mariette e Pierre Crozat, col quale strinse una solida amicizia a seguito dell'incontro che ebbero a Firenze nel 1715 quando il francese vi era di passaggio, amicizia che viene confermata dal fitto carteggio arrivato fino a noi³².

È opportuno infine ricordare come molti artisti stranieri esponessero le loro opere nel chiostro della chiesa della Santissima Annunziata di Firenze, durante le esposizioni organizzate dall'Accademia del Disegno di cui lo stesso Gabburri fu luogotenente³³; proprio lui che, in quanto mecenate e collezionista, possedeva e mostrava molte opere e incisioni di artisti francesi, tra cui quelle di Jeanne Le Pautre, arrivategli grazie a suo figlio che spesso si recava in Francia in qualità di mercante d'arte³⁴ e che sicuramente Matteo—così come Massimiliano Soldani Benzi—poté studiare [Figg. 4-6].

Capiamo dunque come la temperie culturale ed artistica, da me brevemente riassunta, e nella quale Matteo si trovava ad operare, prevedeva un florido clima per lo sviluppo di un'arte che non rappresentò per lui un mero «diletto del bel colorito», come in maniera spregevole aveva definito l'arte del suo tempo il Gabburri³⁵. Infatti lo scopo del Nostro non fu, probabilmente, quello di suscitare in colui che osserva i suoi affreschi mere

30 Orlandi (1719, voce *Massimiliano Soldani Benzi*).

31 Mi riferisco al testo di de Piles (1699 ma in questo contributo così come nella mia tesi si è fatto sempre riferimento all'opera tradotta de Piles, 1772). Durante i miei studi sono emersi numerosi punti di contatto tra la pittura del Nostro e quanto scritto in questo testo; pertanto è stato utilizzato molte volte per spiegare alcuni tratti peculiari della pittura di Matteo Bonechi.

32 Borroni Salvadori (1974, pp. 1505 e 1520); Borroni Salvadori (1974, p. 20).

33 Perini (1998, voce *Francesco Maria Niccolò Gabburri*) e, per le esposizioni, Borroni Salvadori (1974, *passim*).

34 Bandera Bistoletti (1978, p. 33).

35 Gabburri (1930, c. 58v), v. Appendice documentaria III, Doc. 1.

«emozioni superficiali» di colori vivaci, e di immediata e fresca percezione, attraverso sì scene ispirate alla mitologia classica, ma svuotate di ogni contenuto che non fosse quello bucolico; al contrario, egli volle stimolare l'occhio di chi osservava le sue opere, affinché, tramite uno specifico linguaggio pittorico, la mente di quest'ultimo riuscisse a comprendere sempre meglio la profondità dei significati che il pittore stesso conferiva alle immagini che dipingeva.

Pertanto, anche se nel panorama artistico fiorentino al Nostro contemporaneo furono diffusissime le decorazioni ad affresco di episodi a sfondo morale, in cui allegorie o personaggi virtuosi, non solo pagani, ma anche cristiani, cercano di esortare all'abbandono di comportamenti viziosi o peccaminosi... e nonostante furono molteplici, nelle dimore patrizie o nelle chiese, scene in cui innumerevoli divinità o santi abitano aurei sfondi eterei, alludenti all'Olimpo o al Paradiso... Matteo riuscì a dipingere soggetti simili, conferendogli, però, un più profondo significato: modificando, ad esempio, la loro raffigurazione rispetto a quanto proposto dai repertori di iconologia largamente usati dagli artisti, come quelli di Cesare Ripa o dell'abate Filippo Picinelli³⁶; o scegliendo figure iconologiche del tutto inconsuete rispetto alle più tipiche dell'epoca³⁷, i cui significati si riveleranno davvero importanti per la comprensione dell'intero ciclo di cui fanno parte; e nel far tutto questo, Matteo decise di mantenere un linguaggio pittorico immediato e chiaro, ma al contempo complesso, destinato quindi sia a menti semplici che ad altre di più colta formazione.

Ecco allora come l'ingegno pittorico di Matteo cui facevo riferimento all'inizio di questo mio contributo, e che lui poté aver maturato proprio nei primi anni di attività, immerso nella florida temperie culturale appena descritta, consista proprio nel non aver mai mutato i suoi peculiari tratti stilistici che costantemente, nel corso della sua lunga carriera di frescante, egli ha voluto mostrare come caratteristici della sua pittura.

Matteo mantenne infatti sempre, in tutti i suoi affreschi, un pennello dai colori, per usare le parole del de Piles, «non troppo agitati, [...] troppo tormentati dal moto d'una mano pesante» dipingendo piuttosto con un tratto «libero, pronto, e leggiero»³⁸. Basta infatti osservare come i tratti

36 Ripa (1625) e Picinelli (1669) due testi fondamentali per qualsiasi lettura iconologica.

37 Mi riferisco, ad esempio, all' *Apprensiva* [Fig. 20].

38 de Piles (1772, pp. 11, 42).

dolci e soavi della bella e leggiadra *Flora* [Fig. 7], dipinta nel 1713 – e già ben visibili nelle figure dipinte durante il suo debutto nel 1707 e nel 1710 in palazzo Taddei Giraldi [Figg. 1A-3] – tornano in questi due giovanetti di più idealizzata bellezza [Figg. 8-9], dipinti in un decennio successivo rispetto all'alcova in cui è presente *Flora*, per poi esser confermati nuovamente negli anni '30 del Settecento, e questi volti di donne lo dimostrano [Figg. 10-11].

«Grandi, straordinarij, e verisimili»³⁹ sono poi sempre stati i personaggi di Matteo. «Grandi» perché infatti Matteo non dipinse mai molti personaggi, ma pochi e tra loro uniti, distribuiti spesso in gruppi di tre, massimo quattro, e tutti molto grandi, anche se gli spazi in cui il Nostro spesso si trovò a dipingere non sono così ampi, riporto come esempio l'anticamera di un'alcova in Palazzo Giraldi [Figg. 24-27] ambiente davvero esiguo in cui egli – come anche in altri contesti⁴⁰ – dipinse figure che dal vivo appaiono quasi a grandezza naturale. Solo così infatti, tali personaggi potranno apparire più «sensibili»⁴¹, quindi simili all'uomo che li osserverà (stimolando quella sensibilità certamente cara agli uomini del Settecento).

I soggetti di Matteo sono anche capaci di catturare l'«attenzione», perché spesso dipinti rivolti direttamente verso di noi, cercando di esortarci a perseguire una via virtuosa, e si rivolgono a chi li osserva mostrandosi in tutta la loro bellezza, anch'essa capace di catturare il nostro sguardo grazie a tenui colori che li rendono, quindi, molto «verosimili». Sono quindi figure «possibili» quelle di Matteo, e non «chimeriche»⁴², ovvero completamente prive di tratti realistici, come quelle del Maestro che vediamo esser rappresentate su questa tela [Fig. 12].

Non è infatti un caso se l'«ingegnosa distribuzione di lumi e di ombre», in modo che «i gran lumi servono di riposo per le grandi ombre»⁴³, fu proprio un altro aspetto che ha caratterizzato la pittura di Matteo. Basti

39 *Ivi*, p. 4.

40 Mi riferisco alla piccolissima alcova in cui viene dipinta quasi a grandezza naturale la stessa *Flora* [Fig. 7] in Palazzo Valori-Altoviti; o al soffitto dell'alcova di palazzo Gondi v. Ginori Lisci (1985, ad vocem); Guidetti (2013, pp. 159-171) e agli affreschi su parete della sala capitolare della Santissima Annunziata in cui figure a grandezza naturale sembrano cercare di instaurare un dialogo proprio con chi le osserva v. Spinelli (2014, pp. 143-214).

41 de Piles (1972, p. 4).

42 *Ibidem*.

43 *Ivi*, pp. 8-9.

paragonare, infatti, questa tela del maestro raffigurante il *martirio di sant'Aurelio* presente nella chiesa di Sant'Angelo [Fig. 12], e la volta a vela con *l'Incoronazione di Sant'Aurelio con Sant'Agostino, San Michele Arcangelo, e Santa Monica che riceve la cintola* [Fig. 13], scena dipinta da Matteo per il medesimo luogo, a pochi anni di distanza dalla tela del Sagrestani, nella quale il Nostro usò non solo colori, ma anche forme e volumi, nettamente differenti da quelli che il maestro aveva mostrato nella tela. Da notare è infatti il perfetto equilibrio di toni con cui Matteo dipinge i suoi soggetti, ovvero figure piene di armonia luministica, a differenza di quelle di mano sagrestanesca che emergono dal buio fondale con sproporzionati volumi e picchi di luce eccessivi.

Matteo si distinse quindi completamente dal maestro e non deve pertanto sorprendere se, nei suoi *Ritratti di diversi pittori*⁴⁴, Giovan Camillo abbia inserito la biografia di un altro suo discepolo, coetaneo dello stesso Matteo, ossia Ranieri del Pace, trascurando completamente il nostro pittore, come se volesse lasciarlo nell'ombra. Tale distinzione dal maestro avvenne, inoltre, non solo in termini pittorici concernenti lo stile (ed addirittura riguardo i supporti pittorici: Matteo predilesse infatti di gran lunga gli affreschi, dedicandosi in maniera minore alle tele, supporto invece preferito da Giovan Camillo) ma anche in termini contenutistici, come accennato inizialmente. Matteo ha infatti mostrato una sorta di ingegno personale, innovativo, incardinato, talvolta, su concetti relativi alla filosofia stoica che ha riversato in molti i suoi affreschi.

Tale stoicismo emerso dallo studio iconologico di alcune figure dipinte da Matteo, può trovare giustificazione nel possibile rapporto del Nostro con il cognato di Alessandro Capponi, primissimo committente di Matteo, ovvero il poeta Vincenzo da Filicaia. Una importante opera di questo letterato fu infatti la sua raccolta di poesie, *Poesie Toscane*⁴⁵, [Fig. 14] ovvero sonetti dai titoli fortemente stoici quali *Consolazione di spirito nelle avversità*, *Ritratto di un'anima contemplativa*, *Fortezza d'animo nelle disgrazie*, *Disprezzo della gloria terrena*, e *Vanità degli onori mondani*. Questo poeta sposò Anna Capponi, sorella di Alessandro Capponi⁴⁶, cosicché poté trovarsi spesse volte a palazzo in compagnia della sua amata

44 Sagrestani (1715) in Santi (1980). Una copia appartenuta al Gabburri è adesso presente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fondo Palatino n. 473.

45 Cfr. Da Filicaja (1707)

46 V. voce Capponi in Litta (1902).

mentre Matteo dipingeva gli ambienti di questo palazzo nel corso del suo debutto artistico.

Inoltre Vincenzo da Filicaia, così come altri committenti di Matteo, ovvero Alessandro Capponi, Alessandro Giraldi e Giovan Francesco Ricasoli, era senatore Fiorentino, quindi laureato in legge nello studio Pisano essendosi formato con gli insegnamenti intrisi di stoicismo del letterato Benedetto Averani, più volte ricevuto a palazzo dal Gabburri⁴⁷.

A riprova, infine, del rapporto tra Matteo e Vincenzo, propongo l'attribuzione del volto⁴⁸ di un personaggio [Figg. 15 e 16] dipinto da Matteo in palazzo Capponi, probabilmente nel 1714⁴⁹, in compagnia di altri uomini illustri [Fig. 15], proprio allo stesso Filicaia [Fig. 17].

Ecco allora che grazie al suo ingegno artistico e, al contempo, stoico, Matteo riuscì a coinvolgere l'osservatore dei suoi affreschi sia dal punto di vista fisico, che da quello intellettuale. Matteo, infatti, ci invita a farsi guidare dalle immagini da lui dipinte e a seguire, quindi, percorsi tesi a farci diventare consapevoli di verità stoiche che qui riassumo nei due più ricorrenti messaggi insiti nella sua pittura: la vittoria della virtù sul vizio, cui alludono tutte le scene dipinte dal Nostro nei cicli ad affresco su committenza nobiliare, in quanto «i vizi non sono altro che ignoranza delle

47 Borroni Salvadori (1974, p. 1504). La dimora del Gabburri, sita a Firenze in via Ghibellina, nell'attuale palazzo Vivarelli-Colonna, fu un centro culturale floridissimo, in cui periodicamente si incontravano artisti italiani e stranieri, scultori, pittori, architetti, ma soprattutto eruditi pensatori, dotati di quell'eclettica formazione tipica degli anni a cavallo tra XVII e XVIII secolo, tra i quali varrà la pena di nominare, in quanto fondamentali per il nostro studio, i fratelli Averani, Anton Maria Salvini e Lorenzo Magalotti. Per ulteriori informazioni su tale formazione v. Carranza (1964-1965, pp. 469-537); cfr Freddolini (2007, pp. 91-109).

48 È poi possibile trovare scolpita un'altra effigie del volto di Vincenzo da Filicaia sul busto scolpito sopra l'accesso di quello che fu il suo palazzo in Borgo degli Albizi, a pochi metri di distanza da palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, in cui Matteo per altro affrescò alcuni ambienti, e sul monumento funebre a lui dedicato e scolpito nel 1708 da Giuseppe Piamontini. Il monumento era originariamente posto nella chiesa di San Pier Maggiore a Firenze ma nel 1785 venne invece spostato nella Basilica di Santa Croce v. Freddolini (2007, p. 95 e tavola 65).

49 Non ci sono pervenuti pagamenti, ma l'anno di esecuzione di tale affresco da me ipotizzato in tesi, ovvero il 1714, ha trovato maggiore conferma da quanto è emerso in occasione della giornata di studi: Matteo probabilmente dipinse questa sala di palazzo Capponi proprio quest'anno, rinunciando ad una commissione per la chiesa di San Firenze, la cui esecuzione non venne quindi più affidata al Nostro, come da inizio contratto, bensì a Niccolò Lapi; cfr, in questo testo, il contributo di Eleonora Arba.

cose di cui le virtù sono scienza»⁵⁰, scriveva Crisippo, e, citando Seneca «la vera felicità, [...] risiede nella virtù»⁵¹; e il raggiungimento di un sentimento di grande equilibrio d'animo e di costanza, come la condizione grazie alla quale raggiungere la perfetta felicità - che è poi quella che caratterizza gran parte dei personaggi della pittura di Matteo - su cui sono incentrati tutti i cicli su committenza religiosa.

Il primo di questi due insegnamenti emerge dagli affreschi della galleria di palazzo dei Visacci, affrescata da Matteo nel 1710⁵² [Fig. 18].

Le prime figure, alla base dell'erta rocciosa, personificano i vizi: nel punto più basso dell'affresco, che è poi la parte inferiore del monte [Fig. 19], troviamo infatti la *Prodigalità*, che tiene tra le mani una Cornucopia con la quale «sparge oro, e altre cose di gran prezzo» dal momento che i «prodighi sono quelli, che donano, e spendono senza guida della ragione le facoltà e danarij» ma lei viene dipinta anche con «gli occhi velati» poiché «dispensa i beni senza giuditio a chi non li merita»⁵³. Più in alto rispetto alla *Prodigalità*, è invece riconoscibile l'*Adulazione*, che mostra con la mano destra una corda, poiché questo vizio «lega gl'huomini nei peccati», e, con la sinistra, un mantice, col quale generalmente si provoca vento per alimentare il fuoco, lo stesso vento «delle parole vane» con cui gli adulatori «accendono il fuoco delle passioni in chi volentieri gl'ascolta»⁵⁴.

Vediamo poi come l'*Adulazione* venga esortata da altre figure, dipinte alla loro sinistra, a guardare verso un luogo più luminoso, oltre quel pendio roccioso [Fig. 20], ovvero oltre l'ombra dei comportamenti dediti al vizio. Così dovrebbe fare anche il visitatore che viene quindi esortato a fuggire il vizio e a tendere verso quella stessa virtù che stanno cercando anche i membri storici delle famiglie Valori e Guicciardini i quali, alle pendici di questo monte, dialogano tra loro [Fig. 19] forse proprio per capire quale sia la vera via che conduce alla sommità del monte e quindi al cielo, dimora dei veri uomini virtuosi.

50 Crisippo (1998, V, 7, 265).

51 Seneca (1992, XVI, 1): «La vera felicità, dunque, risiede nella virtù, la quale ci consiglia di giudicare come bene solo ciò che deriva da lei e come male ciò che proviene invece dal suo contrario, la malvagità. Poi, di essere imperturbabili, sia di fronte al male che di fronte al bene, in modo di riprodurre in noi, per quanto è possibile, Dio».

52 Per i pagamenti v. Appendice documentaria I, Doc. 5.

53 Ripa (1625, p. 532).

54 *Ivi*, pp. 12-13.

Ad indicar loro questa strada è l'allegoria della *Fortezza*⁵⁵ [Figg. 18 e 20], definita tale grazie alla presenza dello scudo posto ai suoi piedi; la virtù che Seneca definiva esser colei che «disprezza le cose che spaventano» e «disdegna, sfida, vince le paure che soggiogano la nostra libertà»⁵⁶. Ecco allora che essa scala questo monte senza fatica, e si rivolge principalmente all'uomo che guarda verso di lei, probabilmente Giovan Gualberto Guicciardini stesso [Fig. 18]. Quest'ultimo dovrà poi esortare gli altri membri della famiglia a seguire la stessa *Fortezza* perché «questa è l'opera della virtù»⁵⁷, come leggiamo sul cartiglio virgiliano in mano ad un fanciullo proprio alla sinistra di questa virtù [Figg. 20 e 34], ovvero esortare gli altri a comportarsi secondo le doti virtuose personificate da quelle alate e soavi figure: la *Giustizia*, la *Temperanza*, la *Prudenza* [Fig. 20].

La *Giustizia* è riconoscibile grazie ad un fanciullo dietro di lei, all'estrema sinistra dell'affresco, che tiene in mano una bilancia, in quanto «la Giustizia divina dà regola a tutte le attioni»⁵⁸; la *Temperanza*, nella porzione opposta dell'affresco, tiene nella mano sinistra un freno con il quale cerca di conferire «mediocrità» ai «piaceri, e dispiaceri del corpo [...] usandoli come si conviene per amor dell'honesto e dell'utile»⁵⁹. Infine possiamo vedere, immediatamente vicino al freno della *Temperanza* ma in secondo piano e molto etereo, un fanciullo che tiene in mano uno specchio [Fig. 18]: è lo specchio che forse appartiene a quella donna dietro di lui, ovvero la *Prudenza*, per riconoscere i suoi difetti, specchiandosi in esso, poiché il prudente non può «regolar le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge»⁶⁰.

55 *Ivi*, pp. 253-254.

56 Seneca (1989, XI-XIII, 89, 29).

57 Il cartiglio infatti recita HOC VIRTUTIS OPUS, un passo tratto da Virgilio (1990, Libro X, vv. 467-469) «Stat sua cuique dies, breve et inreparabile tempus / omnibus est vitae; sed famam extendere factis, / hoc virtutis opus [...]».

58 Ripa (1625, p. 279) «Le bilancie significano, che la Giustizia divina dà regola a tutte le attioni».

59 *Ivi*, pp. 660-661 «La Temperanza è una mediocrità determinata con vera ragione circa i piaceri, e dispiaceri del corpo, per conto del gusto, e del tatto, usandoli come si conviene per amor dell'honesto e dell'utile [...] Il freno dichiara, che deve essere la Temperanza principalmente adoperata nel gusto, e nel tatto l'uno de' quali solo partecipa per la bocca, e l'altro è steso per tutto il corpo».

60 *Ivi*, pp. 536-537.

Lo stesso trionfo della virtù sul vizio lo riscontriamo nel messaggio insito negli affreschi di uno dei palazzi fiorentini di proprietà dei Ricasoli⁶¹ [Fig. 21]. Qui Matteo si trovò a dipingere nel 1712⁶², chiamato da Giovan Francesco Ricasoli, uomo «molto distinto per la sua morigeratezza e dottrina»⁶³ che «studiò leggi in Pisa dove ottenne grado di dottore»⁶⁴. Fu un uomo che si formò presso lo Studio Pisano, dove lo stesso Benedetto Averani insegnava, e che quindi poté apprendere in maniera diretta gli stessi stoici insegnamenti che penetrarono in Matteo Bonechi attraverso Vincenzo da Filicaja, amico di Benedetto⁶⁵.

La prima donna che vediamo osservando la parte bassa del grande riquadro mistilineo che delimita la porzione di cielo, e che pare stia precipitando, è l'allegoria del *Vizio* nel momento in cui è stato appena sconfitto da *Ercole* [Fig. 22], dipinto poco sopra il piede della donna che precipita. Accanto ad *Ercole*, nella parte destra dell'affresco, un gruppo di figure viene dipinto su soffici nuvole: una donna sta incatenando *Saturno* [Fig. 22], ovvero un uomo anziano e dipinto proprio davanti a lei, con una lunga barba e alato; alla destra di quest'ultimo, una donna vestita d'azzurro è intenta a scrivere ciò che sta osservando verso la sua destra: è la *Historia*, una donna «che guardi indietro, tenga con la sinistra mano [...] un libro, sopra del quale mostri di scrivere, posandosi col pie sinistro sopra un sasso quadrato, e a canto vi sia un Saturno». Ella guarda indietro, poiché «è memoria delle cose passate» e Matteo decide tuttavia di non rappresentare un «sasso quadrato» sotto il suo piede, come suggerisce il Ripa, bensì una tavola quadrata posta sotto il libro su cui la donna scrive, per dare quindi ancor più solidità alle parole che sta scrivendo, in quanto

61 Fu Lisa Leonelli a cogliere per prima il significato complessivo che emerge dalla lettura iconologica dell'intero affresco, condensandolo in poche righe, nel suo contributo relativo al palazzo v. Leonelli (2012, p. 89). Riportiamo, in questa occasione, una lettura iconologica più ampia ed approfondita dell'intero ciclo, che ci permette di capire realmente come, probabilmente, Giovan Francesco si fosse affidato alla sapiente pittura di Matteo ed ai virtuosismi dei quadraturisti, al fine di veder al meglio rappresentato ciò che lui desiderava osservare nel suo salone.

62 Nonostante la richiesta effettuata tramite la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica, mi è stato impossibile accedere all'archivio Ricasoli. Pertanto per i pagamenti rimando a Leonelli (2012, nota 61, p. 83).

63 Gualtieri (1737), in Leonelli (2012, p. 82).

64 Passerini (1861, p. 105).

65 Freddolini (2007, p. 95).

non deve «lasciarsi corrompere, ò soggiogare da alcuna banda con la bugia per interesse»⁶⁶.

Le parole che la *Storia* sta scrivendo diverranno quindi eterne poiché, mentre compie questo, le è accanto *Saturno* che, incatenato⁶⁷, ha ormai perso il suo ruolo di sovrano del Tempo; l'oggetto principale della scrittura della donna riguarda quindi quanto sta accadendo alla sua destra: il suo sguardo va a posarsi sulle figure dipinte dietro *Ercole*, tra cui spicca un giovane che con un'«hasta» cerca di aiutarlo nella sconfitta del *Vizio* [Fig. 22]. L'«hasta» è spesso rappresentata in mano ad una figura che indica la *Virtù*, che quindi identificheremo in quel giovanetto, coperto da un verde panneggio, verso il quale un fanciullino alato dipinto sopra la sua testa sta cercando di portare una corona di alloro [Figg. 22-23], la quale «significa, che sì come il lauro è sempre verde, e non è mai tocco dal fulmine, così la virtù mostra sempre vigore e non è mai abbattuta da qual si voglia avversario, come anco ne per incendio, ne' per naufragio si perde, ne per adversa fortuna, o sorte contraria»⁶⁸.

66 Ripa (1625, pp. 304-305) «che guardi indietro, tenga con la sinistra mano [...] un libro, sopra del quale mostri di scrivere, posandosi col pie sinistro sopra un sasso quadrato, e a canto vi sia un Saturno [...]. Historia è arte con la quale scrivendo s'esprimono l'attioni notabili de gli huomini, division de' tempi, nature, e accidenti preteriti, e presenti delle persone, e delle cose, la qual richiede tre cose, verità, ordine, e consonanza. [...] Il volgere lo sguardo indietro mostra che l'Historia e memoria delle cose passate nata per la posterità. Si rappresenta che scriva [...] perciòche l'Historie scritte sono memoria de gli animi, e le statue del corpo [...], tiene posato il piede sopra il quadrato perché l'Historia deve star sempre salda, ne lasciarsi corrompere, ò soggiogare da alcuna banda con la bugia per interesse, [...]. Se le mette a canto Saturno perché l'Historia è detta da Mar. Tullio, testimonianza de i tempi, maestra della vita, luce della memoria, e spirito dell'attioni».

67 La Leonelli ha ritenuto invece opportuno definire questo *Saturno* come *re delle Isole Beate incatenato* Leonelli (2012, pp. 83, 89), facendo quindi riferimento al *Mito delle Isole Beate* descritto in Platone, *Gorgia*, 523a - 525a secondo il quale «Zeus, Poseidone e Plutone, dopo aver depresso il padre Kronos, si divisero il potere fra loro, [ed] ereditarono dall'età di Kronos il *nomos* secondo il quale gli esseri umani vissuti in modo giusto e pio dovevano dimorare nelle Isole dei Beati in piena felicità e liberi da ogni male, mentre gli ingiusti dovevano essere inviati all'espiazione nel carcere del Tartaro». Inoltre non sembra, come scrive la Leonelli, che *Saturno* stia «pacificamente regnando» sulle isole dei beati v. Leonelli (2012, p. 89), quanto piuttosto che sia incatenato e sottomesso, e non sottomesso da Zeus, Poseidone o Plutone, secondo quanto scritto nel mito, quanto piuttosto dalle donne che accompagnano la *Historia* [Fig. 22].

68 Ripa (1625, p. 719), riporto qui la definizione completa di *Virtù* così come la scrive il Ripa, il quale attribuisce ad una donna tale allegoria, mentre qui la vediamo esser

Alle spalle di questo giovane è poi dipinta una donna, la *Vigilanza* [Fig. 23], col petto scoperto, e con la mano destra che indica verso il basso, ovvero verso un fanciullo posto all'altezza del suo ventre, che tiene in mano una lucerna accesa «acciòche le tenebre non siano impedimento all'attioni lodevoli»⁶⁹; sono le azioni in virtù delle quali il *Vizio* è stato sconfitto; con la mano sinistra la donna indica invece verso l'alto, al quale sta volgendo anche il suo sguardo. Più in alto rispetto alla donna, e verso la sua sinistra, troveremo quindi una donna alata vestita di bianco, l'allegoria dell'*Operazione perfetta* [Fig. 23], «che tiene con la sinistra [mano] uno squadro» senza il quale «si cominciano l'opere, ma non si riducono a fine lodevole»⁷⁰.

Subito dietro di lei, più in alto, una figura quasi priva di colore, tiene in mano un oggetto dalla forma circolare, probabilmente uno scudo, un'arma difensiva che ci fa capire come essa rappresenti la *Fortezza*⁷¹, di nuovo presente nella pittura di Matteo [Fig. 23]; essa esorta a continuare a guardare ancora più in alto, tendendo verso un infinito etereo che vediamo esser popolato da creature che pian piano perdono ogni tipo di connotato cromatico.

Tendere quindi verso una dimensione ultraterrena, dopo aver commesso «attioni lodevoli» fondate sulla conoscenza, ci rende costantemente vigili al fine di evitare il vizio.

impersonata da un giovane ragazzo: «Una giovane bella, e gratiosa, con l'ali alle spalle nella destra mano tenga un'hasta, e con la sinistra una corona di lauro, [...] Si dipinge giovane, perché mai non invecchia, anzi più sempre vien vigorosa, e gagliarda poiché l'atti suoi costituiscono gli habiti e durano quanto la vita de gli huomini. Bella si rappresenta perché la virtù è il maggior ornamento dell'animo. L'ali dimostra che è proprio della virtù l'alzarsi a volo sopra il commune uso de gli huomini volgari, per gustare quei diletta, che solamente provano gli huomini più virtuosi, i quali come disse Virgilio, sono alzati fino alle stelle dall'ardente virtù e diciamo, che s'inalza al cielo, che per mezzo della virtù si fa chiaro, perché diventa simile a Dio, che è l'istessa virtù e bontà [...]. La ghirlanda dell'alloro ne significa, che si come il lauro è sempre verde, e non è mai tocco dal fulmine, così la virtù mostra sempre vigore e non è mai abbattuta da qual si voglia avversario, come anco ne per incendio, ne' per naufragio si perde, ne per adversa fortuna, o sorte contraria. Le si da l'hasta per segno di maggioranza, la quale da gli Antichi per quella era significata. Dimostra anco la forza, e la potestà, che ha sopra il vitio, il quale sempre dalla virtù è sottoposto, e vinto».

69 *Ivi*, p. 714.

70 *Ivi*, p. 479.

71 *Ivi*, pp. 253-254.

Proprio la conoscenza, in quanto dedizione alle arti, sembra esser centrale nella pittura di Matteo come dimostra la presenza quasi costante nei cicli ad affresco nobiliari di Muse e dalla figura ricorrente del poeta Dante incoronato. Riporto allora, come esemplificativa di quest'ultima tematica citata, la lettura iconologica della decorazione pittorica presente in palazzo Taddei, già Giraldi, per la prima volta effettuata in occasione della mia tesi di laurea⁷².

Subito dopo la committenza guicciardiniana, Matteo affrescò un'anticamera di alcova e un'alcova [Fig. 24] richieste nel 1710 da Alessandro Giraldi, in occasione del proprio matrimonio con Prudenzia Feroni.

Sappiamo che Alessandro Giraldi «fu dichiarato Senatore dal Granduca Cosimo III il dì 14 Agosto 1715» e che sposò la suddetta Prudenzia Feroni, che probabilmente provò per lui un amore profondo⁷³, amore dal quale nacque un figlio, Giovanni, iscrittosi poi all'Ordine di Santo Stefano⁷⁴. Alessandro fu una persona molto colta e la sua erudizione fu trasmessa anche al figlio Giovanni, unico erede della grande libreria creata dal «celebre Benedetto Bresciani Fiorentino, Filosofo, Poeta, Musico, Medico, Anatomico e Matematico»⁷⁵.

Non stupisce quindi l'altrettanto colta iconografia che chiese per l'alcova del suo palazzo ma, soprattutto, per la relativa anticamera, nella quale spiccano le allegorie della *Gloria* e della *Poesia* [Figg. 3 e 24], e della *Commedia* in compagnia della rara *Apprensiva* [Fig. 25], ovvero di una donna che personifica «una ragionevole, e naturale parte dell'animo, mediante la quale le cose, che ci sono rappresentate facilmente l'apprendiamo, e

72 L'unica fonte alla quale poter fare riferimento relativamente a questo palazzo ed ai suoi affreschi, anche riguarda i pagamenti, è Ginori Lisci (1985, ad vocem).

73 Ce lo conferma la lettera che riporto in appendice documentaria (da me trovata in ASF, fondo *Manoscritti*, carte Dei, Ms n. 390, 24, c. 72) scritta probabilmente dalla stessa Prudenzia e destinata ad Alessandro, v. Appendice documentaria I, Doc. 3. Le carte Dei vennero segnalate in Morelli Timpanaro (2001, p. 11, nota 15); in appendice documentaria (Appendice documentaria I, DOCC. 3-4) vengono trascritti, per la prima volta, i documenti più rilevanti per una maggiore comprensione della personalità di Alessandro e di suo figlio Giovanni.

74 ASF, fondo *Manoscritti*, carte Dei, Ms n. 390, 25, *Documenti e provanze dell'albero della nobile famiglia de Giraldi*, c. 114.

75 Bandini (1800, lettera nona, p. 163).

intendiamo»⁷⁶.Alessandro Giraldi decise quindi di destinare alla sua intimità ed al suo riposo due ambienti per i quali probabilmente chiese a Matteo di dar libero sfogo alla sua sapienza pittorica nella rappresentazione di figure allusive alle arti e al trionfo della ragione umana nell'apprenderle. La ricerca della saggezza torna quindi ad essere la vera protagonista della pittura di Matteo.

Una volta entrati ci troveremo nel primo di due adiacenti ambienti, ovvero in una prima piccola stanza, che svolge la funzione di anticamera, rispetto alla seconda, ossia l'alcova vera e propria. Sulla prima porzione della volta che sovrasta chi entra in questo primo ambiente [Fig. 27], è rappresentata, all'estrema nostra sinistra, una donna che tiene in mano un libro e che osserva un bambino il quale ha in mano un melograno integro e guarda verso il basso, mentre alle sue spalle, per terra, vi è un altro melograno, questa volta aperto, accanto a due grappoli d'uva [Fig. 27]. La donna sta quindi cercando di apprendere da quel fanciullo che è più opportuno non dedicarsi soltanto al piacere amoroso, indicato dal melograno aperto⁷⁷, o alla mondanità, alla quale allude quell'uva adagiata per terra⁷⁸ [Fig. 27], quanto piuttosto concedersi la «ritiratezza», alla quale alludono «i granelli» del melograno integro, i quali «stando coperti, diventano luminosi e trasparenti»; è questa dunque l'unica condizione grazie alla quale ottenere «luce, e splendore, riuscendo più che mai ammirabili nel concetto e nella stima del mondo»⁷⁹.

Più in alto rispetto a questa donna e a questo fanciullo, ve ne è dipinta un'altra che pare non alludere ad una allegoria ma mostra, con la sua mano destra, una spada, situata sotto un lembo della sua ampia veste rossa, mentre con la sinistra indica invece verso l'alto [Fig. 27] per farci capire che ora aspira ad altro, ovvero a coltivare la sua mente, e che non vuol servirsi più dell'arma, in quanto «sì come la finezza, e pretiosità della spada, si conosce dal vederla, facile a piegarsi; così la vera generosità del cuore, e la forza

76 Ripa (1625, p. 42).

77 F. Picinelli (1669, p. 429). Il Picinelli, a proposito del sapore agrodolce dei chicchi del melograno, paragona questo frutto all'allegoria del piacere amoroso, che talvolta porta dolci gioie «il contento amoroso tale può dirsi anch'esso; la cui dolcezza, da qualche amaritudine e disturbo è sempre accompagnata».

78 *Ivi*, p. 455 «simbolo del mondano, che non sa dare frutto di virtuosa operatione, se non quando è premuto, e travagliato».

79 *Ivi*, p. 428.

dell'animo si dimostra dall'essere benigno»⁸⁰.

Alla sua sinistra, ma più in basso, vediamo poi altre tre donne [Fig. 27]: quella più vicina a lei ma dipinta più indietro guarda in basso; alla sua sinistra, un'altra donna ascolta una fanciulla che, mentre sembra stia insegnandole qualcosa, volge il suo sguardo altrove, verso la porzione della volta attigua; la terza, più in evidenza rispetto alle altre due, e con indosso una pelliccia, tiene un libro in mano e punta occhi scuri verso la porzione della volta opposta, ovvero quella [Fig. 25] sulla quale viene dipinta, all'estrema destra e più in alto, sullo sfondo ed a colori più chiari, una donna eretta di spalle che sembra non curarsi affatto di ciò che avviene nei primi piani del ciclo pittorico e di quei fanciulli che, proprio sotto di lei, mostrano libri [Fig. 25]. Essa tende invece ad andare verso un'altra direzione, per non dedicarsi allo studio, che è invece l'attività alla quale allude la donna «vestita d'habito bianco», all'estrema sinistra dello stesso lato di volta: l'*Apprensiva* [Fig. 25]. Quest'ultima indossa un vestito di questo colore perché «come nell'arte della Pittura il bianco è la base, e fondamento di tutti i colori: così questa è la base, è fondamento di tutti li discorsi, e ragionamenti» in quanto indica «una ragionevole, e naturale parte dell'animo, mediante la quale le cose, che ci sono rappresentate facilmente l'apprendiamo, e intendiamo». E Matteo la dipinge giovane, per indicare che «nella gioventù hanno gran forza gl'affetti, e i sensi sono più vivaci, e attissimi all'apprendere, e all'operationi delle cose intelligibili per il fervore delli spiriti».

Alla sua sinistra, e alle spalle della *Commedia*, la donna che la precede, vi è dipinto poi uno specchio [Fig. 25] sul quale «ella impronta in se stessa e in se stessa appropria le cose tutte, le quali ella ascolta, intende, e apprende»⁸¹. In questo caso, ciò che sembra apprendere è l'arte, appunto, della prossima *Commedia*, che presenta «abito di Cingara [di] vari colori» che è dipinta davanti a lei e che tiene in mano una maschera [Fig. 25]. La diversità dei colori della veste, viola chiaro, arancione e bianca, è simbolo delle «varie, e diverse attioni, che s'esprimono in questa sorta di poesia», e diletta l'occhio «corporeo», pur essendo accostata alla poesia che è un genere letterario che diletta, invece, «l'occhio dell'intelletto»⁸².

È fondamentale, quindi, diletta sia l'occhio corporeo sia quello

80 *Ivi*, p. 800, voce *Spada*.

81 Ripa (1625, p. 42).

82 *Ivi*, p. 104.

intellettivo: ecco allora che alla sinistra della *Apprensiva* e della *Commedia* un bambino vestito di azzurro e con accanto un libro, pare ascoltare ciò che un fanciullo alato alla sua destra gli dice [Fig. 25], additandogli un'altra porzione di soffitto, quella nella quale i primi che si incontrano sono un uomo che apre il suo volto verso l'alto, mentre una donna guarda proprio verso il basso [Fig. 26]: non sappiamo chi siano – forse lo stesso Giraldis, con la sua consorte – ma vediamo che entrambi sono in attesa di essere incoronati, come dimostrano quelle due corone d'alloro che un fanciullo sta per sollevare da terra e porgere ad una donna intenta a cingere, con una terza corona, *Dante*, dietro il quale fa capolino *Beatrice* [Fig. 26], già incoronata. La donna che incorona il poeta, e l'uomo anziano che per primo abbiamo notato alla destra di questo gruppo, guardano verso l'alto, conducendo il nostro sguardo verso l'ultima porzione di volta che rimane da leggere iconologicamente [Fig. 24].

In essa vediamo una giovane d'azzurro vestita, con in mano un flauto ed accanto la musa *Clio*⁸³, con la tromba. Vediamo poi una donna con un'aurea veste, rivolta verso l'interno [Fig. 24] che pare invece apprendere l'arte della *Poesia*⁸⁴, impersonata da quel giovinetto dal gentile torso ignudo e coronato d'alloro che, indicandole la lira, sembra insegnargliela [Fig. 24 e 3].

Su questa celebrazione dello studio e delle arti, e su questo invito costante alla lettura, trionfa la *Gloria* [Fig. 3], dipinta nell'additare in alto, alla destra della *Poesia* e con una sfera armillare ai suoi piedi poiché indica «una fama di molti e segnalati benefitij fatti a' suoi, agli amici, alla Patria, e ad ogni sorte di persone»⁸⁵.

Ecco chiaro l'insegnamento: ampliare le proprie conoscenze per procurare benefici a se stessi e agli altri; solo «dopo questo lavoro vi potrà essere quiete», come viene scritto sul cartiglio posto sopra lo stemma Feroni⁸⁶ [Fig. 24], e non a caso tale scritta, «*parta labore quies*», viene posta

83 *Ivi*, p. 448: «Rappresenteremo Clio donzella con una ghirlanda di lauoro, che con la destra mano tenghi una tromba [...] Questa Musa è detta Clio dalla voce Greca klea, che significa lodare, ò dall'altra kleos, significante' gloria, e celebratione delle cose, che ella canta, overo per gloria, che hanno li Poeti presso gli huomini dotti [...] come anco per la gloria, che ricevono gl' huomini che sono celebrati da Poeti».

84 *Ivi*, p. 520: «Si potrà dipingere, secondo l'uso commune, un Apollo ignudo [...] e con la sinistra mano tenghi una Lira [...]».

85 *Ivi*, p. 282.

86 Per i Feroni v. Galanti (2012, pp. 46-59).

sopra l'accesso alla vera e propria alcova, luogo d'eccellenza per il riposo.

Al secondo, stoico, concetto, ovvero all'esortazione di una continua ricerca di quello che viene definito «uno stato meraviglioso e sublime, che ci avvicina a Dio, [ovvero] l'imperturbabilità, quell'equilibrio costante dell'animo»⁸⁷, alludono invece i cicli su committenza religiosa.

Mi riferisco, ad esempio, alle figure presenti nei pennacchi che sostengono la cupola della cappella dedicata a san Pietro d'Alcantara⁸⁸ in Ognissanti [Figg. 28-31]. Le fonti⁸⁹ riportano che su questi quattro pennacchi possiamo osservare le quattro virtù *Fede, Speranza, Carità e Umiltà*, ma una lettura iconologica inedita e più attenta ha messo in luce come le virtù qui rappresentate siano due differenti per ciascun pennacchio, e come siano state tratte da un testo che i frati dovevano conoscere molto bene: il *Tratado de la oración y meditación* che lo stesso Pietro d'Alcantara scrisse nel 1532⁹⁰.

Matteo decise quindi di rappresentare queste virtù tramite allegorie femminili, due per ciascun pennacchio, in modo da porre una donna di più naturale bellezza accostata ad un'altra dai tratti più idealizzati, come se ancora nella mente di Matteo risuonassero stoici insegnamenti, secondo i quali l'uomo deve seguire entrambe le sue due nature, quella "attiva" e quella "contemplativa". Scriveva infatti Seneca che «noi diciamo che il sommo bene è vivere secondo natura, e la nostra natura ha due facce, una rivolta alla contemplazione e l'altra, invece, all'azione»⁹¹, concetto peraltro ribadito anche dallo stesso Pietro d'Alcantara che nel suo *Tratado* scriveva «Per guardare i comportamenti umani è necessario l'occhio della ragione;

87 Seneca (1993, II, 3).

88 Matteo iniziò la decorazione di questa cappella nel 1722, ma la terminò nel 1727, poiché in questo arco di tempo si dedicò, come abbiamo visto, agli affreschi delle chiese di Sant'Egidio (1722-23) e di Sant'Angelo (1724), e fu coinvolto inoltre per gli affreschi delle *Quattro Stagioni* nella villa Guicciardini di Bagnolo (1725-26) e di un ricetto ormai perduto in palazzo Corsini (1726); cfr. per la cronologia degli affreschi in Ognissanti: Razzòli (1898, p. 4); Batazzi, Giusti (1992, p. 38); per quella degli affreschi a Bagnolo e a palazzo Corsini: Bellesi (2009, voce *Matteo Bonechi*). È possibile trovare notizie relative all'insediamento dei Padri Alcantarini in Toscana e a quanto quest'ordine fosse caro al Granduca Cosimo III in Delli (1998).

89 Batazzi, Giusti (1992, p. 39) e Calamandrei, (1935, p. 8).

90 d'Alcantara (1532) in Delli (1995, pp. 39-99).

91 Seneca (1993, IV, 2).

per quelli divini l'occhio della fede»⁹².

Nei due pennacchi sovrastanti l'accesso alla cappella vediamo allora l'*Umiltà* e la *Carità* [Fig. 30] e l'*Innocenza* e la *Meditazione* [Fig. 31]. La *Carità* che «abbraccia tutte le virtù»⁹³, scriveva Pietro d'Alcantara, viene dipinta con tratti fortemente umanizzati: ella innalza verso l'alto un cuore che arde [Fig. 30], simbolo dell'amore che prova verso il fanciullo che abbraccia, dipinto «a conformità di Christo»⁹⁴ bambino. Alla sua destra l'*Umiltà*, «una virtù grandissima»⁹⁵ che, «con gli occhi bassi», osserva un agnello, «vero ritratto dell'huomo mansueto e humile»: è una giovane fanciulla, dai tratti invece più idealizzati poiché, come anche il suo abito bianco dimostra [Fig. 30], essa indica «la candidezza e la purità della mente»⁹⁶ dell'uomo che la possiede.

L'*Innocenza*, «o vero purità dell'anima», è proprio la donna che vediamo nell'altro pennacchio sovrastante l'accesso, ed è possibile riconoscerla poiché Matteo la dipinge «in atto di lavarsi ambe le mani in un bacile» [Fig. 31], il gesto che simboleggia la volontà di mantenere una certa «purità della mente»⁹⁷, oltre che fisica. Alla sinistra di questa donna, troviamo poi la *Meditazione* che «sopra la mano del sinistro braccio» posa «la gota in atto di stare pensosa», e tiene un libro socchiuso poiché «ella fa le riflessioni sopra la cognitione delle cose, per formar l'opinioni buone, e perfette, dalle quali vien honore, e anco bene»⁹⁸ [Fig. 31].

Ecco allora che siccome «la purezza e la buona intenzione indirizzano ed avviano le nostre buone opere verso Dio»⁹⁹, si dovranno a questo punto prendere come esemplari le figure poste nei due pennacchi sovrastanti l'altare dedicato al santo [Figg. 28 e 29]. Qui infatti vedremo la *Povertà* [Fig. 29], dipinta con la «mano destra legata ad un gran sasso posato in terra» poiché indica il «mancamento delle cose necessarie all'huomo, per sostegno della vita e acquisto della virtù», ed ha un volto imperturbabile, con

92 d'Alcantara (1532, p. 89).

93 *Ivi*, p. 78.

94 Ripa (1625, p. 95 voce *Carità*).

95 d'Alcantara (1532, p. 78).

96 Ripa (1625, p. 303 voce *Humiltà*).

97 *Ivi*, p. 324.

98 *Ivi*, p. 411.

99 d'Alcantara (1532, p. 78).

lo sguardo rivolto alla *Costanza* [Fig. 29] che si mostra invece «abbracciata ad una colonna» e in atto «di volersi abbrucchiare la mano» poiché lei non cede «né ai dolori corporali [...] né a travaglio alcuno», pur di arrivare «alla via della virtù in tutte l'attioni»¹⁰⁰.

Infine, le figure che cercano davvero di tendere verso la «via della virtù» sembrano essere le due donne rappresentate nell'ultimo pennacchio, ovvero le allegorie della *Fede* e della *Devozione* [Fig. 28]. Nuovamente Matteo dipinge la *Fede*, con un velo sul suo capo, un calice e una croce: priva di colori [Fig. 28], perché sappiamo che indica «una ferma credenza, per l'autorità di Dio, di cose che per argomento non appaiono», pertanto deve appartenere alla nostra interiorità e non deve avere gli stessi connotati cromatici, né i tratti umanizzati, con cui Matteo dipinge invece, alla sua sinistra, la *Devozione*, una donna che tende con tutta se stessa verso l'alto e «che con la destra man tenghi un lume acceso», come segno d'offerta, pronta «alla familiarità di Dio, con affetti, e opere [...] e occhi rivolti al cielo»¹⁰¹ [Fig. 28].

Non sarà finora sfuggito ai nostri occhi come tutti i personaggi di Matteo presentino volti che all'occhio del visitatore appaiono imperturbabili, mostrando quindi quell'unico atteggiamento che per gli stoici conduce alla dimensione divina. Sono infatti trionfanti tutti i volti dei personaggi che appartengono ad una dimensione divina, e in particolar modo i volti dei martiri che spesso Matteo colloca nelle cupole da lui affrescate, come quelli dipinti nel 1717¹⁰² sulla cupola maggiore della chiesa di San Jacopo sopr'Arno, sebbene siano in possesso degli strumenti del loro martirio [Figg. 32 e 33].

Soffermandosi solo su un gruppo di loro spicca infatti *santa Caterina d'Alessandria* [Fig. 32] che, imperturbabile, guarda in basso verso il fedele, mostrando lo strumento del proprio martirio, una ruota¹⁰³. Alla sinistra di *Caterina*, vi è poi un uomo molto anziano, con in mano una pisside con su incisa una croce, probabilmente *san Giacinto*¹⁰⁴, e dietro di lui *Maria*

100 Ripa (1625, p. 521 per la voce *Povertà*; p. 142 per la voce *Costanza*).

101 *Ivi* (p. 149 per la voce *Fede*; p. 185 per la voce *Devozione*).

102 Per i pagamenti v. Appendice documentaria I, DOC 2.

103 Giorgi (2011, voci *santo Stefano*, *santa Rita*, *santa Caterina d'Alessandria*).

104 Rosignoli (1713, pp. 4-5); alla voce *San Giacinto con la Pisside del Santissimo in seno e la statua della verginetta tra le braccia opera gran prodigi*, si racconta, infatti, che il santo fondò un convento a Chio, nell'attuale Turchia, e quando un giorno, «doppo

Maddalena [Fig. 33], con la sua chiara carnagione e i suoi lunghi capelli sciolti; sotto questi ultimi, infine, vi è *san Simone*, che ha nella mano destra una sega, oggetto del suo martirio che mostra, tuttavia, con volto imperturbabile¹⁰⁵[Fig. 33].

Emerge quindi chiaramente quanta importanza Matteo abbia dato al dimostrarsi impassibile davanti qualsiasi tipo di difficoltà, rappresentando con la sua pittura fresca, semplice, chiara, personaggi che, forti e sicuri della loro fede, hanno vinto il martirio e si sono guadagnati un posto nel regno dei cieli, e il Nostro li ha colti in tutta la loro bellezza ed armonia, esteriore oltre che interiore, propria della loro anima, poiché il saggio che lo stoico definisce «bello», «non conosce sudditanza né soggezione alla passione [...] perché se anche il corpo lo imprigiona, quelle catene non possono nulla sul suo animo»¹⁰⁶.

Ecco allora come il Nostro sia riuscito ad unire il pensiero cristiano con quello stoico, così da dipingere figure stoicamente e cristianamente perfette nel loro tendere verso la divinità.

Concludo quindi il mio contributo sperando di aver ben espresso quanto emerso dal mio studio di tesi, ovvero come Matteo diede vita a pitture di grande sapienza pittorica e profondità di contenuti, quasi a poter perfettamente riscontrare, nella sua pittura, gli echi del «gran gusto» di cui de Piles aveva scritto, dal momento che il Nostro conferì sempre, alle sue immagini, quel «qualcosa di grande, di vivo, e di straordinario, capace di sorprendere, di piacere, e d'istruire»¹⁰⁷...

Quel piacere d'istruire tanto ricercato dai colti committenti di Matteo, abbandonando quindi il mero piacere visivo e cercando piuttosto di

haber celebrato il Santo Sacrificio» capì «che i Tartari nemici del Cristiano erano giunti sino alle mura e tentavano con gran violenza l'ingresso» alla città, egli «Prese subito con gran fiducia e costanza, dal Tabernacolo, la Pisside e se la ripose sotto la tonica in seno sul cuore. Indi ordinò a suoi Religiosi che animosamente lo seguitassero nella fuga che intraprendeva». Il santo, prima di scappare, riuscì anche a prendere la statua della Vergine conservata in quella chiesa che miracolosamente divenne leggera alla presa, e non pesante quale era il suo peso effettivo, consentendo quindi a Giacinto una fuga più rapida. Trovò rifugio a Cracovia e nella chiesa della città posò entrambi gli oggetti che da quel momento «vi operarono innumerevoli grazie miracolose che valsero a convertir molti Infedeli ed a meglio confermare i Fedeli».

105 Giorgi (2011, voci *san'Andrea, san Longino, santa Maria Maddalena, san Simone*).

106 Crisippo (1998, IX, 5, 591).

107 de Piles (1772, p. 4).

istruire circa la bellezza ottenuta grazie alla saggezza. Infatti “questa è la vera opera della virtù” [Fig. 34], che può “condurre alle stelle” [Fig. 35], come probabilmente apprese bene a pochi anni dal suo debutto avvenuto nel 1707.

E non fu certo un caso se Matteo decise di dipingere quei volti graziosi e armonici, di figure che «fermano l’occhio» di chi le osserva, tanta è la loro bellezza, una bellezza che non corrisponde necessariamente a perfezione estetica, quanto piuttosto ad armonia, dal momento che «solo il saggio è veramente bello»¹⁰⁸, secondo la mentalità stoica, e il bello è «il bene perfetto consistente nell’acquisire ogni armonia richiesta da natura, oppure il perfetto equilibrio»¹⁰⁹.

L’ «equilibrio» che mancava alla pittura di Giovan Camillo Sagrestani che, come ci racconta il Gabburri, «stando in panciolle a sedere» nel suo studio, faceva eseguire intere opere al nostro Matteo, per poi da lui essere firmate, avendo, tuttavia, fatto prima «animo al Bonechi», dicendo: «Bravo signor Matteo, un la far pur benino cotesta figurina, guardate come la vi torna mai bene, di grazia non la tocchi, la faccia a me modo, la lasci stare»¹¹⁰.

Matteo mai «lasciò stare» le figure da lui dipinte ad affresco... poiché col suo «ingegno eccellente», che lo distinse dal maestro, le «toccò», invece, di «grazia» costante e sapiente armonia: doti che gli permisero di diventare, nella prima metà del Settecento, uno dei più richiesti pittori fiorentini, tanto dalla committenza nobiliare quanto da quella religiosa.

Appendice documentaria I *Documenti dell’Archivio di Stato di Firenze*

Doc. 1 Fondo Compagnie Religiose soppresse da Pietro Leopoldo , f. 8, ins. 1, parte B

<<A di’ 13 Maggio 1724

Io Matteo Bonechi Pittore ho ricevuto dal Sig.re Tommaso Rossini proveditore della compagnia di Sant’Agostino a Legnaia scudi cinquanta tanti sono per aver dipinto la volta a vela sopra l’altare di detta compagnia

108 Crisippo (1998, IX, 5, 598).

109 *Ivi*, II, 2, 83.

110 Gabburri (1721-23 ?, c. 69r), v. Appendice documentaria III, Doc. 1.

della qual somma mi chiamo contento e satisfatto et in Fede mano propria.
s. 50>>

(doc. trascritto interamente in G. Trotta, *Sant'Angelo a Legnaia: fede, arte e storia in un borgo suburbano della Toscana*, Firenze, 2015, p. 144 e qui riportato)

Doc. 2Fondo Manoscritti, carte Dei, n. 390, f. 24

[c. 6]

A Ω

<<In pace

Hic quiescit Ioannes Alexandri senatoris filius Giraldius. Patricius Florentinus. Stephaniani ordini eques. Qui matre PrudentiFeronia ex Toparchis Bellivus Ortus anno publica Salutatione MDCCXII. Pridie Kalendas Decembreis. Et ingenue ac nobiliter educatus in litteram egregiarumque artium studio multum profeti. Philosophiae et historia. Maxime ecclesisticae. Musicesque peritus atque eruditione multipli praeditus. Cuius lutulenta specimina praebuit tribus opuscoli. Quorum unum ad vita sancta morte peragendam hominem praeparat. Alterum puellarum mores ad honesta format. Terbium sacerdotum animos congruenti officiorum cognitionibus instruit. E gallica lingua in italica eleganter con versis et in vulgus proditis. Amplificazione itidem paternae bibliothecae quam instructissimam in suis aedibus dedicavit. Amore in litteraros hominem quos sempre patrocínio suo fovit frequenti ad coetus eruditios accessu quare et illi furfureorum famigerato. In quo iam dissertazione de antiquorum tripodibus praelegerat. Annuo honore praefuit. Et doctorum virorum et dinastarum inlustrium principumque. Epistolari commercio dignatus est. Sed his omnibus pietatem adversus deum et religione antetulit. Et patrizi ordinis praestantiae adsiduum sacrorum cultum conciliavit. Nec upulencia domi aut popularis favor. Transversum egere. Sed divitiis liberalità et laudatis sime usus est. Hinc in urbanis suis praedis aedes deo sacras aut a fundamentis excitavit. Aut refecit et splendide ornavit in quibus veneranda sanctorum martyrum heroumque aliorum pignora religiose recondit. Isdemque privilegia quam plurima a pontefice maximo impetravit. Itaque arcto hoc ietatis et scientiae nexu optimus civis evasit. Et inclitis virtutibus emicuit. Medestia gravis adfabilitate dulcis. Hilaritate decorus. Aequanimitate tranquillus amicitiae tenax benevolentiae prodigus. Cognatis familiaribus patriae

natus esse videbatur. Quamobrem populares universi mutuis eum officiis colebant. Et reciproco amore prosequerentur. Anno MDCCXXXIX mense septembris uxorem duxit Mariam Catharinam Francisci Mariae comitis equitisque filiam Pecoriam domo florentina. Femina spectantissimam. Ex qua nullos liberos substulit. Orbusque et familiae ultimus vixit. Donec celeri febre correptus. Christianae ligis mysteris rite susceptis. Coelestatem patriam repetivit. Anno publica Salutatione MDCCLIII.

V. Eidem Octobris Magno sui desiderio bonis omnibus relicto
Vixit annos XXXX Mensis X Diebus X. Hora XI Cum dimidio

Gabriel Cosmae Marchionis filius Riccardius ecclesiae metropolitanae florentinae subdecanus. Amico optimo. Et arcta sibi familiaritate adsiduaque consuetudine coniuncto. Mutuae benevolentiae memor contra votum m.p.>>

[c. 72]

<<Al Signor Alessandro Giraldi
Alessandro gentil, ch'al Mondo errante
Nemico, alberghi in solitaria villa,
E meni vita placida, e tranquilla
Di severa bontà candido amante,
Spiri al riposo tuo l'Aura, e le Piante,
Che cura i turbi, od importuna squilla,
sempre di virtù nuova scintilla
Desti nel puro cuor Vergilio, e Dante,
Tu, mentre d'Arno vagheggiando i colli,
Vedi, come ora al visco Augel si prenda,
Sotto rete or s'ascenda, on Ragna inciampi,
Prega, per noi, ch'un giorno il sol risplenda
Serenò, e dolce; o tra baleni, e lampi
Con l'acqua di pietà lo 'ncendio ammolli.

P. [Prudenzia ?] >>

Doc. 3 Fondo Manoscritti, carte Dei, n. 390, 25, Documenti e provanze dell'albero della nobile famiglia de Giraldi

[c. 114]

<<Senator Alessandro Di Giovanni Di Vincenzo

Nacque a dì 19 di Giugno 1667. [...] Fu dichiarato Senatore dal Granduca Cosimo III il dì 14 Agosto 1715.

1710 sposò la Signora Prudenza figlia del Signor Marchese Fabio del Signor Senator Marchese Depositario Francesco Feroni con dote di scudi 30000. Morì nella sua villa di Terrarossa il dì primo di Maggio 1728 e fu sepolto secondo la di lui volontà nella chiesa della Santissima Concezione de Padri Cappuccini vicina a detta Villa, nella qual chiesa appresso dell'altare maggiore si legge in marmo questa iscrizione

D.O.M.

Alexander Giraldius

Patritius ac Senator Florentinus

Ut ubi corde et amore vixerat

Corpore requiesceret

Hoc tumulari volvit

Obiit die prima maii anno MDCCXXXVIII

Aetatis suae LXI

[con un'altra grafia si legge]

A dì 18 Novembre 1749 morì in Roma la Signora Prudenza Feroni ne' Giraldi Suddetta, [...].>>

[c. 123]

<<Cav. Giovanni Del Senator Alessandro

Signor Giovanni Antonio Maria Andrea Gaspero nacque a dì 29 Novembre 1712.

Cavalier di S. Stefano 15 Gennaio 1727.

Sposò la Signora Maria Caterina figlia del già Signor Conte Francesco Maria Pecori il 26 Settembre 1740.

Il Signor Benedetto Bresciani nel suo testamento il dì 20 Aprile 1740 rogato da Francesco Maria Cavalloni istituì erede universale della sua libreria e di tutti gli altri suoi beni il detto Signor Cavaliere Giovanni Giraldi, come apparisce dall'annessa particola di testamento la quale dice così:

in tutti gli altri suoi beni, mobili, immobili e semoventi, ragioni,

azioni, et in ogni e qualunque altra cosa che al medesimo signor testatore appartenesse, suo erede universale istituì, fece, esser volse, e di sua propria bocca nominò l'Illustrissimo Signor Cavaliere Giovanni Figlio del già Illustrissimo e Clarissimo Signor Senatore Alessandro Girdali, pregandolo con tutto lo spirito a impiegare ogni più possibile sollecitudine e premura per la conservazione e mantenimento della Libreria di esso Signor Testatore, essendo questa la più cara cosa ch'egli abbia, non solo per riflesso delle grosse somme, che in essa ci ha impiegato, quanto anco per le fatiche e i sudori, che egli ha sofferto nel formarla e metterla insieme.[//]

Morì il detto Signor Bresciani il dì 21 Ottobre dell'inteso anno 1740 e fu sepolto nella Chiesa di San Frediano in una sua Sepoltura; il suo funerale gli fu fatto fare assai decoroso dal Signor Cavalier Girdali suo Erede, il quale fece porre quella mattina sopra la porta di detta chiesa il seguente elogio:

Benedicto Bresciano
Philosopho et mathematico optimo
Veteris musices scientia claro
Integritate vitae continentia
Modestia comitate conspicuo
Cosmo III et Joanni Gastoni
Etruriae Magnis Ducibus
Quorum studijs et bibliothecae praefuit
Acceptissimo
Aeternis luminis consortium praecamini
Cives florentini

[//]

Nel libro esistente nella Cancelleria della Sacra militare Religione di Santo Stefano in Pisa, intitolato Giornale d'apprension d'abito di Cavalieri Militi appare la seguente partita, cioè

A dì 15 Gennaio 1727 ab inscriptione

Il Signor Giovanni del Signor Senatore Alessandro Girdali fiorentino fu rivestito dell'abito di Cavalier Milite per Giustizia in Patria nella Ven. Chiesa delle Reverende Monache di Sant'Apollonia per mano dell'Illustrissimo Signor Cavaliere Marchese Neri Guadagni Fiorentino Gran Contestabile dell'Ordine.

Morì questo degnissimo Cavaliere a dì 11 Ottobre 1753 di malattia di febbre acuta o maligna e il dì 14 detto fu sepolto nella sua sepoltura nella

chiesa di Santa Croce, coll'arma a piedi.

[con un'altra grafia si legge]

Fece testamento il dì 8 Ottobre 1753 e lasciò suo erede con obbligo di chiamarsi de Giraldi il Signor Antonio del Signor Conte Bernardo Pecori suo nipote e figlio di fratello della Sig. Caterina Pecori sua Consorte.

- rogato Signor Domenico Bruni - >>

(Fondo solo segnalato in M. A. Morelli Timpanaro, *Il cavalier Giovanni Giraldi(Firenze 1712-1753) e la sua famiglia*, Firenze, 2001, p.11, nota 15; docc. inediti)

Doc. 4Fondo Panciatichi, f. 101, Entrata e Uscita e quaderno di cassa del Signor Gio: Gualberto Guicciardini dal 1707 al 1726

[c. 106 r]

<<25 Giugno 1717 A Masserizie per Soldi duecentocinquanta portò cont. il S. Massimiliano Soldani per [...]due gruppi di bronzo, che uno rappresenta la Leda col Cigno e Amore, e l'altro Ganimede coll'Aquila e Amore, venduti in suddetto prezzo d'accordo. S. 250>>

[c. 180 r]

<<1707Quaderno di casa tenuto dal Sig. Gio. Gualberto Guicciardini, cominciando come appresso

Spese Diverse>>

[c. 185r]

<<10 Gennaio 1710

Detto soldi 22.6 pagati a Massimiliano Soldani per fattura di modellino della galleria con figure, trofei, sopraporte, fregi di mistura, da mettersi in opera in Pittura a detta Galleria portò di S. 22.6 -- >>

1708

Spese di Muramenti e Acconcimi

[c. 251 r]

<<6 Febbraio 1708

Soldi uno Lire 3 pagati ad Antonio Pierozzi per fattura al modellino con suo legname della galleria da dipignersi dato a Massimiliano Soldani per fare il disegno. portò di cont. S. 1.3-- >>

[c. 251 v]

<<27 Marzo 1710

Soldi 6 Lire 4 per [...] gesso comprato in più volte Giovanni Martino Portugalli per fare li stucchi alla Galleria. S. 6.4--

17 Agosto 1710

Soldi centoquaranta portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore per intero suo avere e saldo della Pittura fatta nella Galleria di casa con medaglie, figure nelle pareti e trofei; così d'accordo col medesimo. S. 240---

19 Settembre 1710

Soldi cinquantacinque pagati a Giuseppe Tonelli e Stefano Papi Pittori, per l'intero loro avere e saldo di conto alla pittura della Galleria, Architettura, e ornato dello Sfondo con l'Arme, medaglie, fiori, riquadrati delle Porte, lumeggiate d'oro. Portò cont. detto Papi- S. 55—

4 Ottobre 1710

Soldi ottantacinque pagati a Giovanni Martino Portogallo stuccatore per Saldo di suo conto di tutti i lavori di stucchi fatti nella Galleria [...]. Portò cont. S. 85--- >>

[c. 254 v]

<<14 Giugno 1713

Soldi sei Lire 6 portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore per la pittura a fresco delle pitture dello sfondo dell'Alcova nella stanza al piano della Galleria. S. 6.6--

23 Luglio 1713

Soldi cinque portò cont. il Signor Stefano Papi Pittore per la pittura dell'ornato della suddetta Alcova e fatto i cartoni del disegno. S. 5-->>

[c. 259 r]

<<29 Gennaio 1714

Soldi otto Lire 4 portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore per la pittura dello sfondo del Gabinetto, con figure al piano de' mezzanini. S.

8.4--

25 Febbraio 1714

Soldi diciassette Lire 1 portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore per la pittura a fresco dello sfondo del passare del Piano Nobile con le figure nella parete del medesimo e delle figure, putti e cartelle del Gabinetto al pari de' Mezzanini. S. 17.1-- >>

[c. 260 r]

<<12 Ottobre 1715

Soldi cinque Lire 1 portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore per rimborso dell'azzurro servito per la pittura della stanza nova al piano nobile. S. 5.1

14 Ottobre 1715

Soldi dugentoquaranta portò cont. il Signor Matteo Bonechi Pittore [...] per l'intero suo avere e pagamento della pittura della stanza grande al piano nobile, e dello sfondo della stanza nuova al Piano de' mezzanini, et altro fatto fino a detto dì. S.240>>

(docc. segnalati e parzialmente trascritti in L. Ginori Lisici, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1985, *ad vocem*)

Appendice documentaria II
Documenti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Doc. 1 Fondo Palatino, manoscritto cl. X, 86

<<Serenissimi Ferdinandi Etruriae Principis Secretioris Bibliothecae Catalogus

[p. 1]

LATINI

[p. 3]

- Archimedis, opera omnia, greco lat cum comment., Rivalti, Paris, 1615
- Vivianus, Vincentius, de Maximis, et Minimis, Firenze 1654
- Gassendi, Petri, opera omnia, 1658
- Kepleri, Joannis, Stereometria, 1615

- Harmonice Mundi, 1619
- Misteri Cosmographicum, F Furti, 1621
- Tabule Rodiuprine, 1627

[p. 6]

• Ciceronis, M. T. e opera omnia cum notis Lambini, Geneus 1584,
4 tomi

- Catullus, Tibullus, Propertius cum comment Passeratii, Paris 1609
- Svetonio cum comment. Casauboni, Paris 1610
- Polibius, grecolat. cum comment. Casauboni, 1609
- Seneca cum comment. Lipsii, 1652

[p. 7]

• Noris, Henrici, Cenotaphia Pisana, Venetia, 1681

• Diogenes, Laertius, de Vita Philosophorum cum Notis e gidii
Mendgii - Londini 1664.

[p. 8]

• Noris, Henrici, Annus et Epoche Syromacedonum, Florentiae,
1691

[p. 13] LIBRI AD USUM DELPHINI, HISTORICI &
C.

- Ciceronis, Orationes cum not. Caroli del Maronville, Sco. Jes.,
Paris 1684, 3 Tomi
- T. Livius cum not. Joan Diuazii, Paris 1679
- Sallustius, cum not. Danieli Crispini, Paris 1674
- Ciceronis, Libri Oratorii cum Notis Jacobi Proust, Soc. Jes., Paris
1687

[p. 15] LIBRI AD USUM DELPHINI, POETE & C.

- Virgilius, Terentius, Martialis, Plautus, Lucretius, Catullus,
Tibullus, Propertius, Iuvenalis, Claudianus, Manlius, Boethius, Ovidii,
Horatii Flacci

- Vasari, Malvasia, Ridolfi, Soprani, Bellori, Baldinucci

[p. 37]

- Redi, Francesco, Osservazioni intorno alle vipere, Firenze 1664
- Lettera dell'invenzione dell'occhiali, Fi 1678
- Esperienze intorno alla generazione degl'insetti, Fi 1668
- Esperienze intorno alle varie cose naturali, Fi 1671
- Osservazioni intorno agli'animali viventi negli animali viventi, Fi 1684
- Bacco in Toscana, Fi 1685
- Marchetti Alessandro, Natura delle Comete, Firenze 1684

[p. 38]

- Viviani, Vincenzo, Misura di tutti i Cieli, Firenze 1692.

[p. 39]

- Filicaia, Vincenzo, Le Canzoni, Firenze 1684
- Maggi, Carlo Maria, Rime Varie, Firenze 1688

[p. 40]

- Crescimbeni, Giovanni Mario, Istoria della Volgar Poesia, Roma 1698

[p. 41]

- Segneri, P. Paolo, Concordia dell'Orazione, Firenze 1680
- Capponi, Vicenzio, Parafrasi de Salmi di David, Firenze 1682

[p. 42]

- Menzini, Benedetto, Arte Poetica, Firenze 1688.

[p. 43]

- Segneri, P. Paolo, Manna dell'Anima, Venezia 1682

[p. 65]

LIBRI CHE SONO A PRATOLINO

- Iconologia di Cesare ripa, Siena in 0/4>>

(Elenco inedito. Ringrazio la Dottoressa Elisa Zucchini per la segnalazione. Nella trascrizione riportiamo solo i volumi più importanti per il nostro studio)

Doc. 2, Fondo Gino Capponi, Libri di Commercio, n. 197

<<Compra dai Salviati del Casino e giardino posto dietro alla Nunziata e compra dai Rimbotti di una casa sulla cantonata di via del mandorlo dal 1698 al 1699 e nota di tutti incassi minimi e spese fino al 1713

[c. 339] 16 - Maggio 1704 A spese di Soldi dieci portò cont. il S. Giovanni Sagrestani Pittore per a conto di Pittura che fa in una stanza. S 10---

[c. 347] 15 - Giugno 1704 A spese di Soldi venti portò cont. il S. Giovanni Sagrestani Pittore per a conto di pittura, che fa in una Camera. S 20---

[c. 353] 16 - Luglio 1704 A spese di Soldi diciannove e L. 4 - portò cont. il S. Giovanni Sagrestani per resto e Saldo di Pittura che ha fatto in una camera da la parte del giardino compresi in detta somma S 1.3- [...] S 19.4--

[c. 381] 27- Novembre 1704 A spese di Soldi tre portò cont. Giovanni Jacopo Ciseri Pitt. per saldo di S. 60 - d'Architettura fatta alle Porte e finestre nella camera fatta dal Sagrestani. S 3---

[c. 384]

30- Novembre 1704 A spese di Soldi venticinque Lire 5 - portò cont. il S. Giovanni Sagrestani Pittore per l'aver fatto uno sfondo in una Stanza entrovi le Stagioni. S 25.5--

5- Dicembre 1704 A spese di Soldi dieci per a conto di Architettura che fa nella suddetta stanza il suddetto Sagrestani portò a cont.. S 10---

[c. 387] 21- Dicembre 1704 A spese di Soldi quindici Lire 5 - portò cont. il S. Giovanni Sagrestani Pittore per resto e Saldo [...] di Architettura fatta nella stanza dipinta dal medesimo dove sono le Stagioni. S 15.5--

[c. 423] 15- Giugno 1705 A spese di Soldi settantotto portò cont. il S. Francesco Botti Pittore per resto e Saldo di pittura fatta nella volta d'una camera dalla parte della strada. S 78--

[c. 443] 9- Settembre 1705 A spese di Soldi quattro Lire 5 portò cont. il S. Francesco Botti Pittore per azzurro consumato nella stanza da esso dipinta. S 4.5--

[c. 503] 17- Luglio 1706 A spese di Soldi trentuno Lire 3 - portò cont. Giovanni Sagrestani Pittore per a conto di Pittura a fresco, che fa in una stanza. S 31.3--

[c. 504] [errore nella numerazione della carta; sarebbe la c. 534, poiché dalla 532 in poi riparte la numerazione da 503]

13-Gennaio 1706 A spese di Soldi ventitré portò cont. Giovanni Sagrestani Pittore per a conto di Pittura che fa in una stanza. S 23

[c. 510 (540)]

15- Febbraio 1706 A spese di Soldi quindici Lire 5 - portò cont. il S. Giovanni Sagrestani Pittore per a conto di Pittura che fa in una Stanza grande. S 15.5--

[c. 521 (551)]

17- Aprile 1707 A spese di Soldi cinque portò cont. Giovanni Jacopo Ciceri Pittore per a conto del fregio dipinto nella stanza grande fatta dal S. Sagrestani. S 5

10- Aprile 1707 A spese di Soldi centotrenta Lire 6 - portò cont. Giovanni Sagrestani Pittore per resto e saldo della Pittura a fresco dal med. fatta in una stanza grande che dimostra i quattro elementi. S 130.6 --

[c. 522 (552)]

13- Aprile 1707 A spese di Soldi due Lire 4 - portò cont. Giovanni Jacopo Ciceri Pittore per a conto d'Architettura che fa nella stanza dipinta dal S. Sagrestani. S 2.4--

[c. 567 (597)]

2- Novembre 1707 A spese di Soldi ventuno Lire 3 - portò cont. il

Sig. Onorio Marinari Pittore per a conto della Pittura a fresco che fa nella prima Galleria. S 21.3--

[c. 571 (601)]

21- Novembre 1707 A spese di Soldi -- Lire 4 portò cont. Niccolò Francesco Lapi Pittore per Saldo della Pittura a fresco fatta in una camera rappresentante i fatti di Mercurio. S -- 4 -->>

(Tali documenti sono stati segnalati in L. Ginori Lisici, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, p. 522. Vengono qui trascritti quelli di maggiore interesse per il nostro studio)

Appendice documentaria III

Documenti della Fondation Custodia / Collection Frits Lugt, Parigi

Doc. 1, Inv. 2005-A. 687 B. 2, cc. 51-79, Francesco Maria Niccolò Gabburri, Appunti sullo Stato dell'Arte Fiorentina, 1721-1723 (?)

[c. 58 v]<< [...] Lasciate che Giordano sia un grand'uomo per se medesimo, ma voi intanto per util vostro attendete a studiare da Raffaello, perocché questo sarà per voi un vero amico e fedele, il quale guidarovi forse a più lenti passi per un sentiero a prima fronte più laborioso e più aspro, ma però con maggior sicurezza vi condurrà al possesso della vera virtù e dopo di avervi procurato un gran capitale di eterna gloria, farete acquisto altresì delle meritate ricchezze.

Così bisognava che parlasse un amico spassionato e sincero a quei giovani che senza studio imprendono arditamente a imbrattar le tele senza sapere il perché e cominciano tirati dall'utile e dal diletto del bel colorito e vago a copiare da Luca Giordano o da Giovanni Sagrestani oppure da un Matteo Bonechi, questi scolare del Sagrestani medesimo, ambidue pittori fiorentini viventi e ambidue cagione della rovina totale della pittura della mia patria e vituperio e scandalo della medesima, che starei per dire essere maggiore il discredito apportato a Firenze dal Sagrestani e dai suoi scolari, di quello che la rendessero già famosa le opere di Andrea del Sacco.

Qui si che sento avvamparmi di un giusto sdegno: se mi fosse permesso vorrei scagliarmi con coloro che, ignoranti affatto della bell'arte della pittura, corrono affollati a gara reputandosi felice chi può avere dell'opere di questi tali qui sopra espressi, tirati dal diletto di bella macchia, che

affascina la

[//] vista, e dal vil prezzo per cui talora danno l'opere loro. Di tali opere del Sagrestani, del Bonechi e dei loro scolari, ne sono ormai ammorbate chiese principalissime, le gallerie dei signori più facoltosi e le case non solo dei cittadini più comodi, ma ancora della plebe più ordinaria, ciò derivando dalla gran molteplicità delle copie, le quali comeché hanno la sorgente e si partono da un fonte già putrefatto e ripieno di mille errori, lascio alla considerazione del discreto e giudizioso lettore che cosa potranno essere tanti milioni di copiacce fatte alla prima, senza veruna considerazione, a solo oggetto di far quattrini. [...] Anton Domenico Gabbiani, Tommaso Redi e Antonio Puglieschi, i quali, camminando per la vera strada, mai lasciano escire dalla loro scuola un quadro che sia colorito a capriccio [...] e perché il corpo umano, avendo una mistione di [//] elementi, non apparisce già di così vivaci colori generalmente in tutti, come dal Sagrestani e dai suoi seguaci vien costumato dipingersi, il che hanno fuggito e fuggono tuttavia i sopraddetti tre valenti uomini, mostrando d'intendere colle opere che il corpo umano partecipa di un mezzano colore, di maggiore o minor forza conforme le qualità del suo misto, o lo richiede la diversità dei soggetti che intendono di esprimere, poco o nulla importando che agli occhi di taluno dilettono le figure sempre delicate e gentili, e sieno biasimate le maniere risentite e gagliarde, perché ciò deriva dal non intendere le finezze dell'arte.

Eppure la falsa e incantatrice maniera del Sagrestani, che piuttosto dovia chiamarsi miniera di errori, tira a sé tutte le occasioni di operare, che occorrono giornalmente taluni allettati dal bel colorito, alcuni altri dalla maggior facilità che ritrovano nei pezzi, senza punto riflettere che gli altri tre valentuomini non posson fare le stesse facilità per diversi motivi. Il primo motivo si è che non le comporta il decoro dell'arte, tanto più quando vi concorre il sapere. Il secondo deriva dai grandi studi che questi fanno per operare con giudizio, fondamento, ponderazione e consiglio, secondo i precetti dell'arte istessa e operare da lor medesimi senza farsi fare l'opere intiere da giovani diversi tenuti da loro a giornata, per venderle poi per di loro propria mano, come si pratica da Sagrestani. In oltre, dal gran tempo che impiegano non solo nei detti studi ma nel [//] dare il debito riposo ai colori. E pure (torno a dire) uomini di tal valore che hanno consumati anni et anni in fatiche immense e studi incredibili, che più volte da me veduti mi hanno fatto inarcar le ciglia per lo stupore, sono lasciati ora in un vergognoso abbandono, per correr dietro alle scorrettissime opere del Sagrestani e del Bonechi, i quali comeché si vedono favoriti dalla

cieca fortuna con tanto eccesso, senza merito alcuno, non è maraviglia se fatti insolenti e audaci sono così temerari e sfacciati che ardiscono di censurare, non dirò apertamente le opere del Gabbiani, perché di questo a cagione del favore e dell'aura della corte che egli gode è come superiore a tutti nella stima e nel credito universale, non solo in Firenze quanto per tutto il mondo, non ardiscono dirne parola, ma ne stanno con soggezione e ne temono, ma bensì scagliano temerariamente con mille falsissime accuse, calunnie e invettive sopra le opere del povero Tommaso Redi. L'antesignano di questi ignoranti maligni è il nostro tante volte mentovato Giovanni Sagrestani, quale perseguitandolo (come se tra il Sagrestani e il Redi potesse darsi comparazione, quasi che fosse l'uno Zeusi e l'altro Parrasio) non si è astenuto di pungerlo o parlare, che egli non è i Dio di disegno come è i Redi e di bei contorni, ma che non gl'importa perché i Redi con tutto che sia i Dio di disegno e di bei contorni si muor di fame e non ha mai da far nulla [...]

[c. 61 v] [...] Per prova di quanto io dico, serve il veder sopra nella stessa celebre galleria, benché per somma disavventura dei tempi nostri non troppo spesso né in gran numero alcuni giovani, i quali disegnano indefessamente dalla mattina alla sera, [//] ma i poveretti, traditi dai loro propri maestri, non sanno quel che si fanno, lasciati vergognosamente in abbandono in branco al caso, senza che mai possano avere chi gli indirizzi e corregga, non che faccia loro conoscere quelle ultime perfezioni dell'arte, che non posson conoscere per loro stessi. [...]

[c. 63 r] [...] Laddove nel Sagrestani e nei suoi seguaci non potrà scorgersi niente mai che sia buono, se a sorta non voglia aversi in qualche poca di considerazione da chi non sa, la tanto da lui decantata macchia, la quale con molta più di verità e di giustizia può chiamarsi una macchia di disonore in fronte della pittura, qualunque colta questa stessa macchia sia priva affatto del disegno che è l'anima della stessa pittura, potendo dirsi in questo proposito del Sagrestani ciò che disse un grand'uomo nei tempi antichi ad un pittore di sfera ordinaria: «tu fai le figure vaghe perché non le sai far belle». Ma il Gherardini, col suo operare a caso, senza riflessione e senza studio, ha fatto cose del tutto barbare e ripiene di errori maiuscoli, se si riguarda i veri e sodi precetti dell'arte e attendendo a operare, non dirò con velocità ma con precipizio, ha oscurato eternamente il suo nome, quantunque dal suo pennello sia [//] talora escito in quel primo impulso di spirito qualche cosa di ragionevole. Ma la cupola da lui dipinta in San Marco è la cosa più indegna [...]

[c. 65 v] [...] proporre la imitazione. Ora, il Gherardini, il Dandini, il Sagrestani, il Bonechi, il Ferretti, il Betti e tanti altri scolari della setta sagrestanesca, che non praticano veruna di queste regole, ma saliti sul ponte o messo davanti un leggio, cominciano a colorare e dar maniera, contenti di quel che viene alla prima, senza studiare, senza riflettere. Questi cotai, dico io, dovranno chiamarsi a buona equità bravi maestri, uomini degni di stima e di plauso? Questi sì [...] che tengano squole aperte, che usurpino il riverito nome di maestro, questi dovranno allevare la gioventù? Oh cieca ignoranza e profonda, a che alto segno vi fu mai giunta! Ma già vedo venirmi addosso tutta la numerosa turba di quegli sciatti, odo dalle loro perfide lingue [...]nesche invettive e mordacissime derisioni, già taluno mi rimprovera d'imprudente o almeno di poco caritatevole e diranno per avventura, che io doveria esser contento di scoprire i difetti dell'arte in chi la professa e perdonare al buon nome e alla fama degli stessi artefici, mentre questi si scusano di non istudiare l'opere loro col falso pretesto di non poter ciò fare perché alla fine non gli sarebbero pagate a proporzione almeno delle loro fatiche.

[//] Ah, che se io avessi la sorte di sentir taluno di costoro parlar così, vorrei rivolgermi tutto fuoco e avvampante di giusto sdegno parlar così: «E come, ignorante, non ti contenti di non ricevere, si sa con qual privilegio, il meritato esilio da questa patria come profanatore esecrando delle santissime leggi della pittura che tu pure indegnamente dici di professare e come ottimo strumento atto solo per la corruttela del buono antico costume di essa, coll'infame prerogativa di guidar la gioventù per la strada diritta di perdizione nell'arte stessa della pittura, reo di tanti e tanti talenti dissipati, lamentarti di me? È ben giusto che tu soffra la pena del tuo misfatto e che io palesi il tuo nome assieme colle tue opere quantunque ciò non sia necessario, portandolo queste sempre con esse loro, acciò i giovani che verranno dopo di noi sappiano che tu fusti un nemico della patria e dell'arte, che tu fosti un profanatore di essa e figgano come peste la tua maniera ammanierata, corruttela del buon costume, infamia del nostro secolo. Sarebbe in vero una felicità troppo grande e anderia troppo altera la tua sfacciataggine se il tuo penare dovesse andar premiato non che impunito». Così direi francamente a taluno di questi pittorucoli, che la spacciano per la maggiore, che dagli ignoranti è reputato bravo maestro e de' primi, quale è [//] il Sagrestani. Soggiungerei loro, senza rispetti umani, che quantunque la perfetta cognizione dell'arte sia agonizzante, non è però estinta del tutto e purché vi resterà nel mondo un'opera di

Raffaello, del Correggio, di Tiziano e simili, sempre potrà distinguersi il falso dal vero e si dirà sempre altresì che quanto quegli furono eccellenti, altrettanto questi sono ignoranti. Di più asserisco e senza timor veruno d'esser redarguito di menzognero, sostengo e sosterrò sempre che non vi è nemmeno ciò che questi ignorantelli presuntuosi, per loro scusa, vanno dicendo, cioè che l'opere poi si paghino a proporzione della fatica, perché si pagano molto bene non solo a Gabbiani, al Redi e al Puglieschi, che ben lo meritano per molte fatiche e per gli studi che vi fanno sopra, ma quel che è peggio, si pagano ancora rigorosamente al Sagrestani medesimo e al Bonechi (essendo questi ambidue una stessa cosa) e si pagano prezzi molto superiori al loro merito [...]

[c. 67 v] [...] Per prova maggiore di questa verità, mi piace addurre presentemente un esempio quale servirà non solo per provar quanto io dico, cioè che al Sagrestani sieno pagate strabocchevolmente anzi che no le sue opere, ma proverà altresì a meraviglia la di lui somma temerarietà. E ciò è seguito per ispecial provvidenza del cielo, per far conoscere una volta alla città nostra il grande sbaglio e l'error manifesto che fan color i quali corron dietro ciecamente al Sagrestani e lasciano in abbandono i valentuomini e coloro che sanno da dovero. [...]

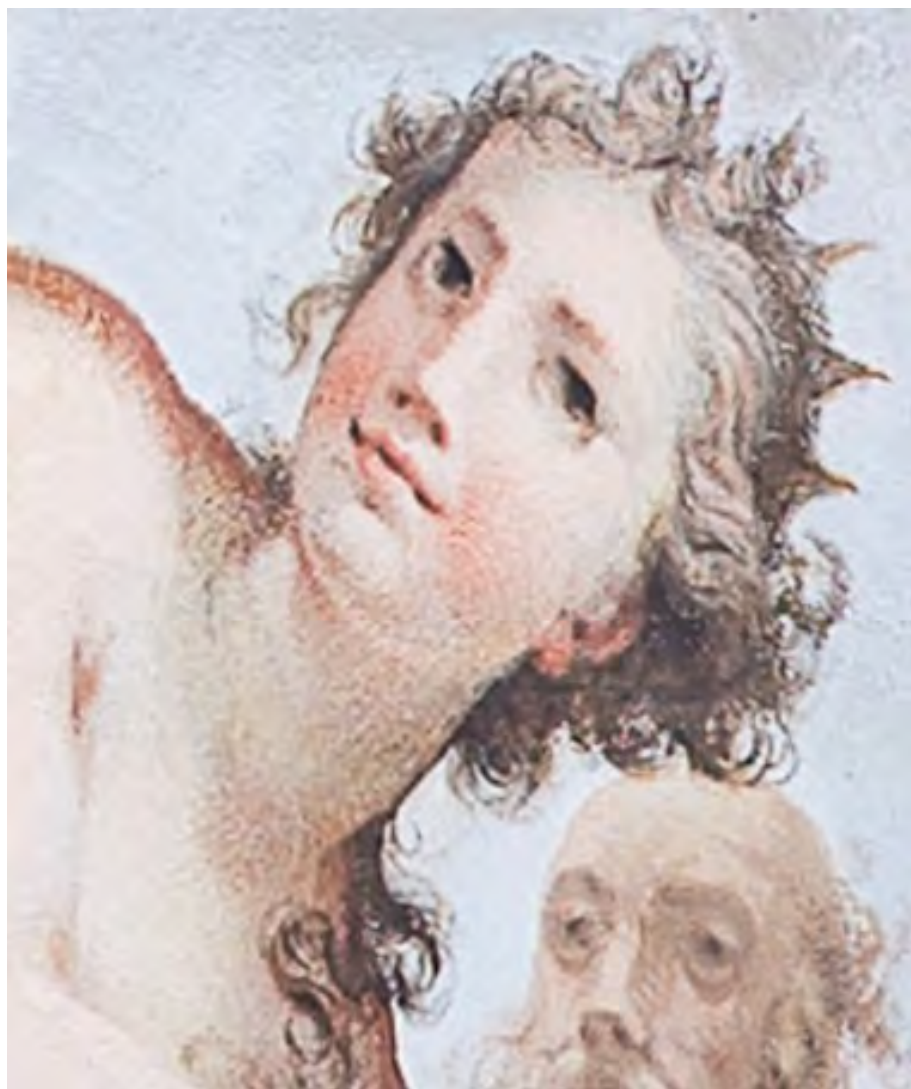
[c. 68 r] [...] conviene sapere che di mano del Sagrestani non vi è neppure una misera pennellata, perché ei non sa far nulla e tutti i quadri che a lui vengono ordinati sono intieramente di Matteo Bonechi o del Moriani o del Bernardi o di altri suoi scolari ignoranti, il che ha quasi dell'impossibile e sembra un'iperbole, ma pure è verissimo, pagando rigorosamente lo stesso Bonechi perché lo serva dandogli fino a due scudi il giorno, e pure Sua Altezza Reale si dava a credere e crede tutta via di avere un'opera di mano del Sagrestani, il che parimente segue tutto giorno in chi per sua balordaggine e disgrazia ordina quadri al medesimo, senza pensar più là. Ecco adunque che il Sagrestani si fa pagar molto bene i suoi quadri e non può esser di meno, perché tenendo salariato il Bonechi, conviene in vece di un pittor solo pagarne due, dovendo il Sagrestani campar sé e la famiglia col solo pennello di Matteo Bonechi. [...]

[c. 68 v] [...] È cosa graziosa e merita di sapersi, che se taluno ordina un quadro al Sagrestani e vada alcuna volta per vederlo operare ne segue che immediatamente ch'ei sente esser il signor Tale, subito fa levar dal lavoro quel giovane ch'ei tiene a giornata e, presa in mano la tavolozza e i pennelli, riceve quel tale e trattenutolo con diverse panzane, va dando in presenza sua qualche colpo di pennello sul quadro, in un luogo dove sia già secco il colore,

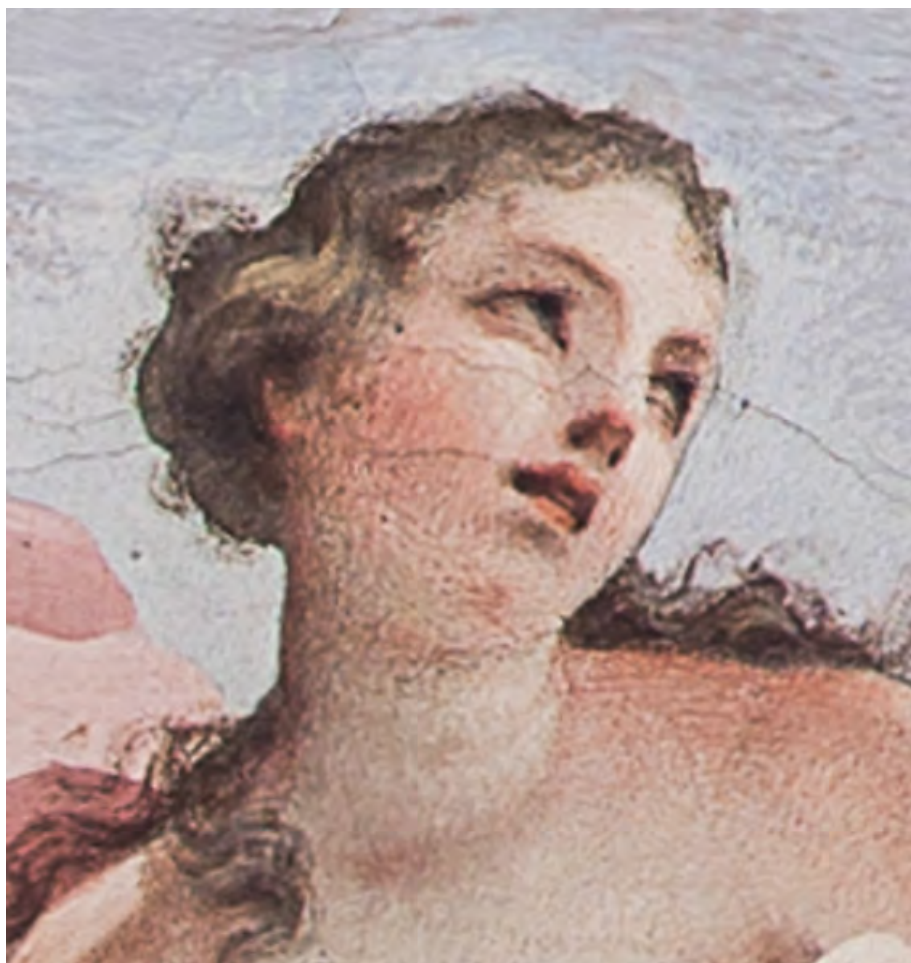
ma quel signore non è sì tosto partito che egli con un vile cenciaccio, ch'ei si riserba sempre a tale caso, leva via dal quadro quelle poche pennellate e fa seguitare al giovane l'incominciato lavoro, ingannando sempre in questa guisa chi non intende. Ma quello che il lui è più biasimevole si è che dopo di aver fatto di un quadro stesso copie infinite per mano di altri giovani più ignoranti, qualunque volta le medesime copiacce può venderle per originali lo fa senza scrupolo alcuno. Oltre a questo, è cosa veramente da ridere il vedere il Sagrestani e sentitolo discorrere col suo Bonechi, con quella sua [//] particolare gorgia battilanesca e specialmente quando ha da cominciare qualche quadro. Primieramente, comeché né l'uno né l'altro hanno punto d'invenzione e d'idea, cava fuori un mondo di stampe e togliendo da quella una figura, da quella un'altra (sempre però disegnando il Bonechi) ne va componendo e mettendo insieme l'istoria ch'ei dee rappresentare. Intanto egli, stando in panciolla a sedere col fuoco in mano, vestito colla zona, sempre la stessa di color giaggiolino come quella che usano di portare i monelli, va facendo animo al Bonechi, il quale se a sorte ha rubato qualche figura da una stampa, subito il signor Sagrestani con una adulazione smaccata gli va dicendo: «Bravo signor Matteo, un la fa pur benino cotesta figurina, guardate come la vi torna mai bene, di grazia non la tocchi, la faccia a me modo, la lasci stare».

Queste sono le maniere del Sagrestani, di cui non dico altro per non recar maggior tedio a chi legge. Questo solo mi piace di aggiungere, dicendo che egli è conosciuto più fuori di quello ch'ei sia conosciuto in Firenze, provandolo con una sagacissima astuzia praticata con un pittor forestiero per ricavarne da esso bozzetti e disegni per un'opera che egli doveva fare nella chiesa nostra di Cestello. [...]>>

(doc. trascritto integralmente in M. Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del 'Cavalier del Buon Gusto'*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Pisa, Ciclo dottorato XXXIII, 2011, pp. 328-355; vengono qui riportati i passi ritenuti più significativi per il nostro studio)



*Fig.1A Matteo Bonechi, Proserpina, attr., 1707,
Palazzo Capponi all'Annunziata, galleria, part. / Eleonora Saraco*



*Fig.1B Giovan Camillo Sagrestani, tre Parche, 1707,
Palazzo Capponi all'Annunziata, galleria, part. / Eleonora Saraco*



*Fig.2 Sebastiano Ricci, Trionfo di Ercole, 1706-07,
Palazzo Fenzi-Marucelli, part. / Eleonora Saraco*



*Fig.3 Matteo Bonechi, Gloria e Poesia, 1710,
Palazzo Taddei, già Giraldi, anticamera di alcova, part. / Eleonora Saraco*



Fig.4 Matteo Bonechi, Personaggio famiglia Valori-Altoviti-Guicciardini, 1710, Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, part. / Eleonora Saraco



*Fig.5 Massimiliano Soldani Benzi, Francesco Feroni, 1691-93,
SS. Annunziata / Eleonora Saraco*



*Fig.6 Jean Le Pautre, Resurrezione, seconda metà XVII sec.,
collezione privata / Eleonora Saraco*



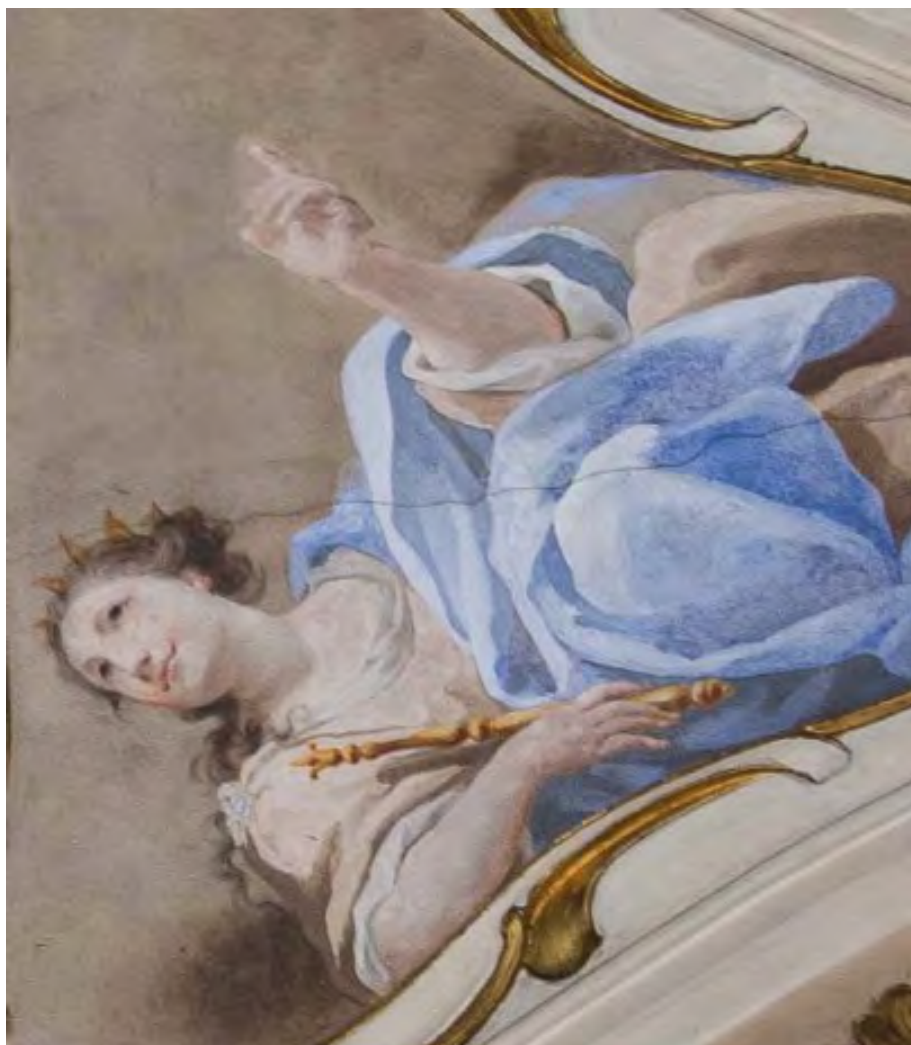
*Fig.7 Matteo Bonechi, Flora, 1713,
Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, alcova / Eleonora Saraco*



Fig.8 Matteo Bonechi, Angelo, 1722-23, Sant'Egidio / Eleonora Saraco



*Fig.9 Matteo Bonechi, San Michele Arcangelo, 1724,
Sant'Angelo, oratorio / Eleonora Saraco*



*Fig.10 Matteo Bonechi, Ester, 1734-35,
San Frediano al Cestello, pennacchio, part. / Eleonora Saraco*



*Fig.11 Matteo Bonechi, Speranza o Maria Maddalena, 1737,
San Frediano al Cestello, pennacchio, part. / Eleonora Saraco*



Fig.12 Giovanni Camillo Sagrestani, Martirio di Sant'Aurelio, 1717 ca, Sant'Angelo, oratorio / Eleonora Saraco



Fig.13 Matteo Bonechi, Sant'Agostino, San Michele Arcangelo, Santa Monica che riceve la cintola, Sant'Aurelio, Vergine, Cristo, Dio Padre, 1724, Sant'Angelo, oratorio / Eleonora Saraco

POESIE TOSCANE
D I
VINCENZIODA FILICAIA
SENATORE FIORENTINO
E ACCADEMICO DELLA CRUSCA.
ALL'ALTEZZA REALE
DEL SERENISSIMO
COSIMO III.
GRANDUCA
DI TOSCANA.



IN FIRENZE MDCCVII.

Appresso Piero Matini Stampatore Arcivescovale.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Fig.14 Vincenzo da Filicaja, frontespizio de *Le Poesie Toscane* del Senatore da Filicaja, 1707
/ Google Libri



Fig.15 Matteo Bonechi, Virgilio, Pitagora, Michelangelo, Ficino, Vincenzo da Filicaja(?), 1714 c.a, Palazzo Capponi all'Annunziata, part. / Eleonora Saraco



*Fig.16 Matteo Bonechi, Vincenzo da Filicaja(?), 1714 c.a.,
Palazzo Capponi all'Annunziata, part. / Eleonora Saraco*



Fig.17 Vincenzo da Filicaja, frontespizio de *Le Poesie Toscane del Senatore da Filicaja*, 1707
/ Google Libri



*Fig.18 Matteo Bonechi, in alto le virtù Giustizia, Temperanza, Prudenza;
 al centro putto con cartiglio HOC VIRTUTIS OPUS
 e alla sua sinistra la Fortezza seguita da alcuni membri delle famiglie Valori e Guicciardini;
 in basso i vizi Adulazione e Prodigalità, 1710,
 Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, veduta generale della galleria / Eleonora Saraco*



Fig. 19 Matteo Bonechi, Lussuria, Adulazione, Prodigalità, 1710, Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, veduta generale della galleria / Eleonora Saraco



*Fig.20 Matteo Bonechi, putto con cartiglio HOC VIRTUTIS OPUS
e alla sua sinistra la Fortezza seguita da alcuni membri delle famiglie Valori e Guicciardini,
Giustizia, Temperanza, Prudenza, 1710,
Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini, part. / Eleonora Saraco*



Fig.21 Matteo Bonechi, Fortezza, Operazione perfetta, fanciulli con trombe dell'Emulazione, Ercole che sconfigge il Vizio, Saturno, 1712, Palazzo Scali-Ricasoli / Eleonora Saraco



*Fig.22 Matteo Bonechi, Ercole che sconfigge il Vizio, Saturno, 1712,
Palazzo Scali-Ricasoli / Eleonora Saraco*



Fig.23 Matteo Bonechi, Fortezza, Operazione perfetta, fanciulli con trombe dell'Emulazione, 1712, Palazzo Scali-Ricasoli / Eleonora Saraco



*Fig.24 Matteo Bonechi, Gloria, Poesia, Clio, donna con flauto, 1710,
Palazzo Taddei, già Giraldi, alcova / Eleonora Saraco*



Fig.25 Matteo Bonechi, Apprensiva, Commedia, fanciulli, 1710, Palazzo Taddei, già Giraldi, anticamera dell'alcova / Eleonora Saraco



*Fig.26 Matteo Bonechi, Dante incoronato, Beatrice, 1710,
Palazzo Taddei, già Giraldi, anticamera dell'alcova / Eleonora Saraco*



Fig.27 Matteo Bonechi, Donne, 1710, Palazzo Taddei, già Giraldi, anticamera dell'alcova / Eleonora Saraco



*Fig.28 Matteo Bonechi, Fede e Devozione, 1726-27,
Ognissanti, cappella di San Pietro d'Alcantara, pennacchio / Eleonora Saraco*



*Fig.29 Matteo Bonechi, Povertà e Costanza, 1726-27,
Ognissanti, cappella di San Pietro d'Alcantara, pennacchio / Eleonora Saraco*



*Fig.30 Matteo Bonechi, Umiltà e Carità, 1726-27,
Ognissanti, cappella di San Pietro d'Alcantara, pennacchio / Eleonora Saraco*



*Fig.31 Matteo Bonechi, Innocenza e Meditazione, 1726-27,
Ognissanti, cappella di San Pietro d'Alcantara, pennacchio / Eleonora Saraco*



*Fig.32 Matteo Bonechi, Santa Caterina, 1716-18,
San Jacopo sopr'Arno, cupola, part. / Eleonora Saraco*



Fig.33 Matteo Bonechi, Santa Caterina, San Giacinto, Maria Maddalena, San Simone Apostolo, 1716-18, San Jacopo sopr'Arno, cupola, part. / Eleonora Saraco



*Fig.34 HOC VIRTUTIS OPUS (QUESTA È L'OPERA DELLA VIRTÙ),
Virgilio, Eneide, X, 469, 1710, Palazzo Valori-Altoviti, già Guicciardini / Eleonora Saraco*



*Fig.35 Matteo Bonechi, SIC ITUR AD ASTRA (COSÌ SI VA ALLE STELLE),
Virgilio, Eneide, IX, 641, 1712,
Palazzo Capponi all'Annunziata, scalone monumentale / Eleonora Saraco*

Bibliografia di riferimento

Fonti edite

- Alessandrini, C. (1993) “San Jacopo sopr’Arno”, *MCM*, 20: 42-43
 - Arrigucci, G. (1954) “Giovan Camillo Sagrestani”, *Commentari*, 5: 40-47
 - Bandera Bistoletti, S. (1978) “Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento: documenti e considerazioni ai margini di una mostra; II”, *Antichità viva*, 17: 28-47
 - Bandini, A. M. (1800) *Lettere 12 nelle quali si ricerca, e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni ora di nuovo pubblicate con giunte dal canonico Angelo M. Bandini prefetto delle reali biblioteche Laurenziana e Marucelliana*, Siena: Luigi e Benedetti Bindi
 - Batazzi, F., Giusti, A. (1992) *Ognissanti*, Roma: Palombi Editori
 - Bellesi, S. (1997) “Affreschi di Matteo Bonechi nel palazzo dei Visacci a Firenze”, *Nuovi studi*, 2, 3: 91-97
 - Bellesi, S. (2009) *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Trecento artisti. Biografie e opere*, Firenze: Polistampa
 - Benassai, S. (2002) “Le pale d’altare e la pittura monumentale in Sant’Egidio” in *Il patrimonio artistico dell’Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze* a cura di C. de Benedictis, Firenze: Polistampa
 - Borroni Salvadori, F. (1974) “Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 4, 4: 1504-1564
 - Borroni Salvadori, F. (1974) “Le esposizioni d’arte a Firenze”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18, 1: 1-166
 - Calzolari, C. C. (1972) *San Frediano al Cestello*, Firenze: Polistampa
 - Carranza, N. (1964-1965) “L’università di Pisa e la formazione del ceto dirigente toscano del Settecento”, *Bollettino Storico Pisano*, XXXIII – XXXV: 469-537
 - Conti, L., Nicolucci Cortini, M., Vadalà Linari, M. F. (1997) *San Frediano: un culto, un popolo, una chiesa*, Firenze: Polistampa
 - Crisippo, (1998) *Etica*, in *Stoici antichi: tutti i frammenti*, raccolti da von Arnim, H., introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Radice, R., presentazione di Reale, G., Milano: Rusconi Libri
- Da Filicaja, V. (1707) *Poesie toscane di Vincenzo da Filicaja senatore fiorentino e accademico della crusca*, Firenze: Piero Matini stampatore arcivescovale (da <https://books.google.it/books?id=5vYuDMLdOmg>)

- C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false, ultima visita 30/09/2019 17:38)
- de Piles, R. (1699) *Abregé de la vie des peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Parigi: Jaques Estienne
- de Piles, R. (1772) *L'idea del perfetto pittore: per servire di regola nel giudicio, che si deve formare intorno alle opere de' pittori; accresciuto della maniera di dipingere sopra la porcellana, smalto, vetro, metalli, e pietre, ec.*, Venezia: Francesco Locatelli a San Bartolommeo
- Delli, N. (1995) *Vita e Pensiero di San Pietro d'Alcantara, sacerdote dell'Ordine dei frati minori*, Firenze: Becocchi Editore
- Di Biase, C. (1969) *Arcadia edificante: Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane
- Du Bos, J. B. (1990) *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Enrico Fubini, Milano: Guerini e Associati
- Freddolini, F. (2007) "Effigi d'insigne e singolare virtù. I monumenti di professori dello Studio tra Sei e Settecento" in *Scultura a Pisa nell'età moderna: le sepolture dei docenti dello Studio* a cura di C. M. Sicca, E. Carrara, C. Giometti, F. Freddolini, Pisa: Edizioni Plus – Università di Pisa
- Gabburri, F. M. N. (1721-23 ?) *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina*, Firenze, trascritto per la prima volta in M. Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del 'Cavalier del Buon Gusto'*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Pisa, Ciclo dottorato XXXIII, (2011)
- Gabburri, F. M. N. (1739) *Vite dei pittori*, Firenze reperibile on line al sito internet www.memofonte.it/autori/francesco-maria-niccol-gabburri-1676-1742.html (ultimo accesso 10/04/2019, ore 11.05)
- Galanti, T. (2012) "Il riscatto di Francesco Feroni nella sua cappella alla Santissima Annunziata", *Artista*, 46-59
- Ginori Lisci, L. (1985) *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze
 - Giorgi, R. (2011) *I santi e i loro simboli*, Milano: Illustrati Mondadori
 - Gregori, M., Visonà, M. (2012) a cura di, *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Volume 1, Firenze: Edifir
 - Gregori, M., Visonà, M. (2015) a cura di, *Fasto Privato. La decorazione murale di palazzi e ville di famiglie private. Dal Tardo Barocco al*

- Romanticismo*, Volume 2, Firenze: Edifir
- Gregori, M., Ciardi, R. (2006) *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Firenze: Edifir
 - Guidetti, G. M. (2013) “l’alcova di palazzo Gondi” in *Gondi: una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, P. Fiumi, G. Morolli, Firenze: Polistampa
 - Iannelli, N. (2012) *Il palazzo e il tempio: Palazzo Altoviti a Firenze; storia e simbologie*, Siena: Betti
 - Improta, M. C. (1986) “Vicende artistiche della chiesa di Santa Verdiana” in *Il patrimonio artistico di Castelfiorentino, atti del convegno*, Castelfiorentino: Pacini
 - Kai, N. (2012) *La decorazione parietale di Matteo Bonechi per la chiesa di Sant’Egidio a Firenze*, Mito: Ibaraki University
 - Lanzi, L. (1795-1796) *Storia pittorica dell’Italia*, Bassano: A Spese Remondini Di Venezia
 - Lastrì, M. (1791-1795) *L’Etruria pittrice, ovvero, Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze: Pagni & Bardi
 - Leonelli, L. (2012) “Palazzo Scali Ricasoli: Lorenzo Del Moro e Rinaldo Botti per Giovan Francesco Ricasoli” in *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Volume 1, a cura di M. Gregori e M. Visonà, Firenze: Edifir
 - Litta, P. (1902) *Famiglie celebri italiane*, Milano: Paolo Emilio Giusti stampatore
 - Maccioni, P. (2012) “Jacopo Chiavistelli e la sua scuola” in *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Volume 1, a cura di M. Gregori e M. Visonà, Firenze: Edifir
 - Marrini, O. (1765) *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel museo fiorentino esistente appresso l’abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a’medesimi compilate dall’abate Orazio Marrini*, Firenze: nella stamperia Moückiana
 - Morelli Timpanaro, M. A. (2001) *Il cavalier Giovanni Giralaldi (Firenze 1712- 1753) e la sua famiglia*, Firenze: Olschki
 - Orlandi, P. A. (1719) *Abecedario pittorico: nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne’ quali fiorirono circa quattromila professori di pittura, di scultura, e d’architettura; diviso in tre*

- parti*, Bologna: Costantino Pisarri
- Passerini, L. (1861) *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze: Cellini
 - Perini, G. (1998) voce “Francesco Maria Niccolò Gabburri”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-2016, vol. 51
 - Petrucci, F. (1984) “Ricerche nei dintorni di Firenze: La Compagnia di Sant’Agostino a Legnaia”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28: 402-408
 - Picinelli, F. (1669) *Mondo simbolico formato d’imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, Sacre, e Profane; in questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Studiosi diporti dell’abbate D. Filippo Picinelli Milanese ne i canonici regolari Lateranensi ... Con indici copiosissimi*, Milano: nella stampa di Francesco Vigone
 - Pizzorusso, C. (1976) “Per Matteo Bonechi: la decorazione del Pellegrino”, *Kunst des Barock in der Toskana*, 363-366
 - Razzoli, R. (1898) *Gli affreschi d’Ognissanti in Firenze*, Firenze: Tipografia di E. Ariani
 - Ripa, C. (1625) *Iconologia ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità, & di propria inventione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa perugino Cavaliere de Santi Mauritio & Lazaro. Di nuovo revista, & dal medesimo ampliata di 400 & più imagini, et di figure d’intaglio adornata*, Padova: Tozzi
 - Rocchiccioli, G. (2015) *Santa Maria del Suffragio al Pellegrino*, Firenze
 - Rosignoli, C. G. (1713) *Opere spirituali e morali del padre Carlo Gregorio Rosignoli della compagnia di Giesu’, distribuite in tre tomi, tomo I*, Venezia: presso Paolo Baglioni
 - Rudolph, S. (1974) “Mecenati a Firenze tra sei e Settecento III: le Opere”, *Arte illustrata*, VII, n. 59: pp. 279-298
 - Sagrestani, G. C. (1715) “Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie dipinte da diversi e copiate e fatte da me Gio. Cammillo Sagrestani, con una breve descrizione delle cose più notabili”, in *Zibaldone Baldinucciano* a cura di B. Santi, Firenze: S.P.E.S.
 - Seneca, (1995) *Guida alla saggezza*, cura e versione di Scaffidi Abbate, M., Roma: Newton Compton
 - Seneca, (1992) *La felicità*, cura e versione di Scaffidi Abbate, M., Roma: Newton Compton
 - Seneca, (1989) *Lettere a Lucilio*, cura e versione di Baroni, C., Milano: Garzanti

- Seneca, (1993) *L'ozio e la serenità*; cura e versione di Mario Scaffidi Abbate, Roma: Newton Compton
- Sisi, C. (2014) *La Basilica della Santissima Annunziata: Dal Seicento all'Ottocento*, Firenze: Edifir
- Smalzi, D. (2012) *Palazzo dei Visacci: XV-XX secolo*, Firenze: Polistampa
- Spinelli, R. (2014) “La basilica dell’Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)”, in *La Basilica della Santissima Annunziata: Dal Seicento all'Ottocento* a cura di C. Sisi, Firenze: Edifir
- Spinelli, R. (1996) “Note su Matteo Bonechi e sulla decorazione della chiesa di Santa Maria al Suffragio al Pellegrino a Firenze”, *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, n. 63: 139-157
- Trotta, G. (2015) *Sant'Angelo a Legnaia: fede, arte e storia in un borgo suburbano della Toscana*, Firenze: Media Point Editore
- Virgilio, (1990) *Eneide*, Traduzione di C. Vivaldi, Milano: Garzanti
- Visonà, M. (2008) “Altare e decorazione del capitolo” in *Giovacchino Fortini: scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici* a cura di S. Bellesi e M. Visonà, Firenze: Polistampa

La Chiesa di San Filippo Neri a Firenze nel 1714: un cantiere *à la page*

Eleonora Arba

La congregazione di san Filippo Neri si stabilì a Firenze nel 1633 per opera dei padri Francesco Cerretani e Pietro Bini, entrambi fiorentini che avevano vissuto a Roma avvicinandosi al modello di vita in comunità portato avanti dal santo. Il padre Cerretani era stato molto vicino alla granduchessa Cristina di Lorena e, a quella data, era tenuto in stima dal granduca Ferdinando II.

Pochi anni dopo gli oratoriani ottennero la gestione dell'antica chiesa di San Firenze ma, reputandola troppo angusta per le loro esigenze e aspirazioni, decisero di costruire un nuovo edificio: la prima pietra venne posata nel 1645 ma l'edificio venne portato a termine, dopo una lunga genesi architettonica e diversi avvicendamenti alla guida del cantiere, solo tra il secondo e il terzo decennio del Settecento. Esso si presenta come una chiesa a navata unica, terminante in un'abside sormontata da una semicupola (fig.36).

La regia delle fasi costruttive della chiesa venne gestita esclusivamente dalla Congregazione, giacché non erano presenti patronati esterni. Questo fatto, confermato grazie allo spoglio dell'archivio della Congregazione¹¹¹, è particolarmente significativo qualora si consideri che le opere d'arte destinate ad ornare la chiesa (quadri, sculture e affreschi) sono state commissionate in un unico anno, il 1714: la singola datazione per tutte le opere presuppone infatti l'esistenza di una direzione ben ponderata verso cui si volevano far procedere i lavori. Nell'archivio sono conservati tutti i contratti stipulati nel 1714¹¹², mentre purtroppo non c'è traccia di quelli relativi a due tele realizzate successivamente per sostituire altrettante opere realizzate nella prima fase.

In questa sede si affronterà lo studio delle opere esclusivamente da un

111 L'archivio della Congregazione dell'Oratorio risulta diviso tra l'Archivio di Stato fiorentino e la casa dei padri oratoriani. Si farà riferimento esclusivamente al secondo (indicato con la dicitura ACF), dove sono conservati i Libri dei decreti, fondamentali per ricostruire le fasi della costruzione e delle commissioni artistiche.

112 ACF, Filza E, 11.

punto di vista stilistico, notando come all'interno della chiesa venga a crearsi una convivenza armonica tra stili molto diversi, e in particolare tra due tendenze che la critica ci ha spesso tramandato come inconciliabili: quella accademica, legata al classicismo romano, e quella antiaccademica, che invece volgeva lo sguardo ad altre esperienze artistiche.

Il libro dei decreti della Congregazione ci informa del fatto che le commissioni delle opere iniziarono già nel gennaio del 1714 e, per quanto riguarda quadri e affreschi, si esaurirono intorno al marzo dello stesso anno, con l'eccezione della scelta di Alessandro Gherardini, risalente al luglio; le sculture vennero invece commissionate nel maggio dello stesso anno¹¹³.

Il primo pittore scelto dalla Congregazione, nel gennaio del 1714, fu Giovan Camillo Sagrestani (1660-1731), chiamato a realizzare la tela destinata al soffitto della chiesa. Egli, curiosamente, realizzò la prima e l'ultima tela destinate alla chiesa: fu l'unico, in un certo senso, a mantenere invariata la propria fortuna presso i padri oratoriani negli anni che intercorrono tra le due commissioni.

Nato a Firenze, Sagrestani ricevette la prima educazione artistica presso Antonio Giusti e Romolo Panfi, pittori dotati ma di minore rilevanza rispetto ai grandi maestri del panorama fiorentino. Del resto, non furono i loro insegnamenti a definire la personalità di Sagrestani così come la conosciamo: egli si spostò ben presto a Roma, quindi nel nord Italia, sostando a Venezia e a Parma ma, soprattutto, a Bologna. Qui ebbe modo di lavorare nella scuola di Carlo Cignani e di entrare in contatto con Giuseppe Maria Crespi: è proprio lo stile dei bolognesi, sfumato e basato sulla giustapposizione di ampie pennellate che vanno a definire i volumi tramite macchie di colori, ad influenzare massimamente il pittore fiorentino. Il suo stile viene così ad essere una *summa* delle tendenze extra-fiorentine di quegli anni, con un'attenzione precoce al colorismo veneto così come era stato portato a Firenze da Sebastiano Ricci che negli anni della maturità del fiorentino darà vita, specie nella pittura murale, ad originali aperture verso l'orizzonte francese *rocaille*. Il suo ritorno a Firenze, prima del 1695, coincise con l'apertura di una bottega che assunse i connotati di una vera e propria scuola alla quale venne educata quella generazione di pittori che raccolse i frutti delle opere fiorentine di Pietro da Cortona, Luca Giordano e Sebastiano Ricci, con l'obiettivo di smarcarsi dall'opprimente

113 In questa sede ho deciso di trattare solo la decorazione pittorica, che risultava ancora sprovvista di uno studio dedicato: per quanto riguarda quella scultorea, rimando a Bellesi (1992), (1996) e (2008).

accademismo basato esclusivamente sulla pratica del disegno che pure era tanto caro all'ambiente fiorentino: tra gli artisti facenti parte della bottega di Sagrestani ricordiamo i nomi eccellenti di Matteo Bonechi, Ranieri Del Pace, Niccolò Lapi.

La tela del soffitto della chiesa di San Filippo Neri realizzata da Sagrestani nel 1714 rappresenta *San Filippo condotto dalla Vergine davanti alla Trinità* (fig.37): essa si presenta oggi in pessime condizioni di conservazione ed è pressoché illeggibile, ma esistono almeno quattro modelli del dipinto, uno dei quali conservato *in loco* nella cappella della Madonna¹¹⁴ che ci consentono di studiare meglio la composizione. Il modello conservato in chiesa presenta piccole differenze rispetto alla tela del soffitto nelle pose degli angeli in basso, mentre in questo senso il più simile è quello in collezione privata a Bologna.

La scena appare costruita su un rapporto di diagonali ascendenti che, partendo dal santo e passando per la figura della Vergine, arrivano fino alla Trinità: una costruzione meticolosa volta a mettere in evidenza proprio san Filippo e la Vergine, il cui ruolo di mediazione è fondamentale per il santo fiorentino. Il cromatismo del modellino conservato in chiesa rivela una forte influenza bolognese.

Già Chiarini aveva segnalato l'esistenza, nel fondo di disegni della Biblioteca Riccardiana¹¹⁵, di uno schizzo attribuito ad Anton Domenico Gabbiani e raffigurante *La Trinità che appare a un santo*, identificabile con San Filippo. Il disegno è stato ripubblicato recentemente da Giovanni Santucci¹¹⁶ mantenendo intatta l'attribuzione a Gabbiani. I due studiosi lo interpretano come un modello per la volta dell'oratorio di san Filippo Neri, come se in un primo momento fossero stati consultati sia Gabbiani che Sagrestani: sebbene sia innegabile un rapporto tra il disegno e la tela in San Firenze, reso evidente dalla forma polilobata che condividono, i documenti non ci danno notizia di alcun contatto tra la congregazione e Gabbiani alla data di realizzazione del soffitto. L'esistenza di analogie compositive così stringenti tra il disegno e la tela può forse spingere a rivedere l'attribuzione al Gabbiani.

114 Altri due modellini sono conservati a Bologna, uno in collezione privata e l'altro al museo Davia Bargellini. Il quarto modellino è conservato presso le Gallerie fiorentine (Inv. 1890, n. 9621).

115 Chiarini (1999, p.75).

116 Santucci (2014, p. 214).

Nel febbraio del 1714 si assiste ad una seconda *tranche* di commissioni: il 5 febbraio del 1714 vennero allogati i quadri a Onorio Marinari, a Tommaso Redi, a Giovanni Antonio Pucci e a Giuseppe Pinzani¹¹⁷; i contratti verranno stipulati il 10 marzo. Nella stessa sede venne scelto Niccolò Lapi per dipingere l'affresco della tribuna, del quale però non era ancora stato scelto il soggetto. I soggetti dei quadri risultavano invece definiti alla data del 5 febbraio, segno che era già stata portata a termine una riflessione sui temi di cui purtroppo non rimane traccia nei documenti conservati a Firenze.

In tutti i casi, i padri si impegnavano ad acquistare la tela e l'azzurro a proprie spese ma, fatto interessante, nei contratti di Pucci e di Pinzani è presente una clausola di gradimento dell'opera finita: se essa non fosse piaciuta ai committenti, sarebbe rimasta ai pittori, che non avrebbero potuto avanzare alcuna pretesa sulla paga pattuita.

Il secondo quadro commissionato dai padri era dunque quello di Onorio Marinari (1627-1715) avente come soggetto *L'estasi di San Filippo Neri durante la messa* (fig.38). Quest'episodio venne riportato dal biografo del santo, il padre Pietro Giacomo Bacci¹¹⁸, come dimostrazione della profonda devozione del santo nel dire la messa ed è degno di nota il fatto che non venisse rappresentato di frequente: tuttavia, un quadro dal medesimo soggetto venne dipinto da Pinzani per la chiesa dei santi Prospero e Filippo a Pistoia nel 1709.

Onorio Marinari, cugino ed erede artistico di Carlo Dolci, era stato uno dei maestri più apprezzati di Firenze, sapiente interprete delle novità pittoriche della seconda metà del Seicento, in grado di incorporarle in uno stile già consolidato ed apprezzato dalla committenza¹¹⁹; nel 1714 aveva però 87 anni, e non è scontato domandarsi perché i padri oratoriani avessero deciso di rivolgersi ad un artista così anziano tanto più che, a tener fede a Francesco Saverio Baldinucci¹²⁰, Marinari era riluttante ad accettare l'incarico e cedette solo a causa delle insistenze dei padri. Molto probabilmente, si trattava di una mera questione di prestigio, giacché quella di Marinari era una delle botteghe più note della città, ma la scelta

117 ACF, Libro decreti A, c. 168r.

118 Bacci scrisse una biografia del santo, considerata la più esaustiva, subito dopo la canonizzazione.

119 Si rimanda a Benassai (2011, p. 32).

120 Baldinucci (1725-1730 circa, ed. 1981, II, p. 61).

non si dimostrò vincente: il pittore cadde dall'impalcatura proprio mentre lavorava al quadro, subendo un infortunio da cui non si riprese più. L'opera, come detto, venne terminata dal suo allievo Giuseppe Rendelli e pochi anni dopo essa venne collocata dapprima nella vecchia chiesa di San Firenze, dove la videro Follini e Rastrelli¹²¹, e quindi, dopo la demolizione di questa, in sagrestia, dove si trova tuttora.

Nel quadro i pittori rappresentano il santo anziano nell'atto di sollevare la particola davanti all'altare, alla presenza di un prelado e di altre quattro persone. Stando alle fonti¹²², Marinari avrebbe dipinto la metà superiore, in cui compare il Dio padre attorniato da nubi e angioletti: l'analisi stilistica conferma quanto consegnatoci dalla storia, poiché la parte inferiore del quadro si distingue per una maggiore rigidità nelle pose e nella resa dei personaggi e dei dettagli, nonostante il volto del santo costituisca un brano pittorico di elevata qualità. Si può comunque affermare che l'ideazione della composizione dipenda dal maestro¹²³, e che Rendelli vi si sia attenuto nel completare l'opera. È inoltre probabile che Marinari si sia ispirato alla pala realizzata da Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea della Valle a Roma nel 1625, avente come soggetto Sant'Andrea Avellino, con cui quest'opera presenta assonanze nella posa del santo, nello scorcio dell'altare e nell'illuminazione drammatica.

Passiamo così a Tommaso Redi (1665-1726), cui venne commissionata la *Santa Conversazione di Gesù, Maria e Giuseppe* (fig.39): l'opera da lui realizzata è tecnicamente un *Ritorno dalla fuga in Egitto*, come si evince dall'età di Gesù, rappresentato come un bambino e non, come nelle raffigurazioni canoniche delle sacre conversazioni, come un neonato. Nella rappresentazione della scena è però presente l'elemento della conversazione, giacché i personaggi sono evidentemente uniti da un dialogo in corso.

Qualche nota biografica sull'artista: Redi iniziò a dipingere già diciottenne presso Anton Domenico Gabbiani e, grazie alla sua raccomandazione, ebbe modo di beneficiare di una pensione granducale per un soggiorno quinquennale a Roma¹²⁴. L'Accademia fiorentina a Roma era stata chiusa nel 1686, ma il Granduca offriva ancora la possibilità, agli artisti più dotati,

121 Follini, Rastrelli (1789, VI, pp. 116-117).

122 Baldinucci (*op. cit.*, p. 61), Pacini (1775, p. 169).

123 Benassai (2011, p. 174).

124 Queste notizie ci vengono dalla *Vita* di Tommaso Redi scritta da F. S. Baldinucci. Baldinucci (*op. cit.*, pp. 484-485).

di svolgere un soggiorno di studio nell'Urbe. Redi vi trascorse ben 10 anni¹²⁵, durante i quali ebbe modo di formarsi sotto la direzione di Carlo Maratti, lavorando fianco a fianco col veronese Antonio Balestra e con Benedetto Luti¹²⁶. Queste informazioni forniteci da Gabburri sono utili perché ci consentono di decifrare meglio lo stile di Redi, che si colloca nel solco della tradizione marattesca ma ha delle aperture verso l'arte veneta contemporanea, probabilmente derivategli proprio dalle relazioni con i pittori incontrati a Roma. Rientrato in patria intorno al 1700 col favore del Granduca Cosimo III, Redi ebbe numerose commissioni per opere da collocarsi in varie chiese in città e nei dintorni di Firenze.

Il *Ritorno dalla fuga in Egitto* è una delle opere più apprezzate di Redi, e certo un quadro in cui è evidente questa ricerca di integrazione tra lo stile marattesco e il gusto veneto: nella parte superiore compare una schiera di angeli che, per pose e modo nel panneggiare, sono di chiara ascendenza marattesca. La parte inferiore vede la rappresentazione della Sacra famiglia: al centro Gesù e ai lati la Madonna e san Giuseppe, in una composizione tradizionale, che fa convergere lo sguardo sul vero protagonista, il bambino scampato all'eccidio di Erode e di ritorno in Palestina. La figura di san Giuseppe è molto interessante perché presenta somiglianze evidenti con un'opera di Maratti, *La Sacra Famiglia* oggi in collezione privata, in cui il santo indossa peraltro un paio di calzari della stessa foggia di quelli rappresentati da Redi; oltre a questo, è analogo il modo di trattare il panneggio, realizzato con ampie pieghe geometriche.

È inoltre possibile fare un confronto con un'altra opera di Redi, il *Miracolo di San Benedetto* di San Giorgio alla Costa, realizzata nel 1705: lo scorcio delle teste dei due santi è sostanzialmente analogo. Se dunque è evidente la profonda radice classicista di Redi, quest'opera presenta però delle caratteristiche nuove rispetto alle precedenti, che denunciano proprio quella contaminazione di cui si parlava sopra: i volti dei personaggi raffigurati si discostano dalla tradizione cortonesca, cui Redi aveva guardato dopo il suo rientro a Firenze, e da quella marattesca. Sono volti allungati, sfuggenti, il cui diafano chiarore non ha molto a che vedere con la tradizione fiorentina, ed è piuttosto un sintomo dello sguardo rivolto da Redi ad alcune opere di Francesco Trevisani.

Giovanni Antonio Pucci (1677-1739) ricevette l'incarico di dipingere

125 Monbeig Goguel (1994, p. 83).

126 Gabburri (1730-1742, p. 2369, IV, c.323r).

la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig.40). Anche Pucci fa parte della corrente pittorica legata a Gabbiani, del quale era stato allievo subito dopo l'alunnato presso Simone Pignoni¹²⁷, e anche lui ebbe modo di compiere un viaggio a Roma, dove rimase per due anni.

La sua opera appare infatti impregnata di derivazioni da modelli romani e il quadro realizzato per i padri oratoriani non fa eccezione. La *Presentazione al tempio della Vergine*, momento chiave nella sua esistenza in quanto sancisce la sua definitiva ammissione nel disegno divino, è restituita nella sua solennità grazie ad una composizione che si dipana ritmicamente secondo uno schema di diagonali che, cambiando direzione, vanno dai personaggi in primo piano sulla sinistra (una donna di spalle con un bambino in braccio, in osservanza degli schemi scenici seicenteschi, e un uomo sdraiato) ad Anna e Gioacchino, gli sguardi dei quali conducono alla vera protagonista del fatto rappresentato: Maria bambina, evidenziata dalle sue vesti chiare che la pongono al centro del quadro quasi come fonte di luce, mentre sale i gradini che la condurranno al sacerdote che la attende indicandole con entrambe le mani l'ingresso del tempio e il suo futuro. La parte superiore della tela è occupata da una schiera di cherubini e serafini: l'angioletto al centro tiene nelle mani dei gigli, simbolo della purezza di Maria, nata priva del peccato originale, e una corona di fiori, in rimando al titolo di Regina dato alla Vergine nella liturgia.

L'opera si pone in continuità con lo stile di Gabbiani, come è evidente considerando l'orchestrazione della composizione e la resa degli angeli, ma presenta anche aggiornamenti sul gusto romano di matrice marattesca, tradotti nei pesanti tessuti cangianti in cui sono ammantati i personaggi¹²⁸.

L'ultimo quadro della prima *tranche* di commissioni è quello allogato a Giuseppe Pinzani (1679-1740): nel contratto non viene specificato il soggetto, indicato genericamente come «qualche fatto egregio di S. Francesca Romana, con l'Angelo», poi tradotto dal pittore come *Santa Francesca Romana riceve l'eucaristia da San Pietro* (fig.41).

Gabburri ci ha lasciato ben poche notizie su questo pittore, informandoci però del fatto che egli, dopo aver iniziato la propria formazione artistica sotto la guida del padre, l'avesse portata a termine a Forlì, presso Carlo

127 A fornirci queste notizie è, al solito, Gabburri, in Gabburri (*op. cit.*, c.166v).

128 Bellesi mette in relazione quest'opera con la *Madonna con Gesù Bambino e l'elemosina di san Nicola di Bari*, realizzata da Pucci per l'oratorio di San Niccolò a Vernio: le due opere condividono l'ambientazione all'interno di un emiciclo e la rigida orchestrazione classicista. Cfr. Bellesi (1999, p.88).

Cignani. Dal punto di vista stilistico, egli trova affinità con i maestri antiaccademici presenti anche nella chiesa di San Filippo Neri, in particolare con Sagrestani che, come lui, aveva frequentato la bottega di Cignani.

Proprio nell'opera della chiesa di San Filippo Neri si assiste ad una felice unione tra la lezione bolognese, aggiornata sulle novità giordanesche che i pittori antiaccademici avevano portato avanti, e le influenze sagrestanesche, evidenti nel ricorso alla "macchia" tanto deprecata da Gabburri e tipica dello stile del maestro. In particolare, la composizione affollata tanto da nubi quanto da angeli, i volti sfumati e la posizione del braccio sinistro della santa trovano assonanze col *Matrimonio della Vergine* realizzato da Sagrestani per Santo Spirito nel 1713, che Pinzani aveva sicuramente visto. Le vesti ampie e dalle grandi pieghe geometriche sono invece ancora debitorie della lezione del maestro bolognese. La tela della chiesa di San Filippo Neri trova inoltre punti di contatto con l'opera rappresentante la *Vergine e sante con l'immagine di san Domenico di Soriano* della chiesa di San Domenico a Prato, di datazione sconosciuta ma certamente vicina alla nostra: la parte in alto a sinistra, con i due serafini, è molto simile in entrambe le opere.

Nella stessa sede venne scelto Niccolò Lapi (1667-1732) per dipingere l'affresco della tribuna, del quale però non era ancora stato scelto il soggetto, indicato poi nel contratto firmato il 20 marzo del 1714. Poco sappiamo della vita di quest'artista, che pure ha segnato la fisionomia dei soffitti fiorentini di inizio Settecento con le sue numerose opere, presenti sia nei palazzi privati che nelle chiese. Punto fermo del suo stile, regolarmente sottolineato dalla critica¹²⁹, è l'influenza di Luca Giordano, da cui ha mutuato la gamma cromatica ma soprattutto la sensibilità nella costruzione della scena e nella resa dei volumi. Niccolò Lapi viene considerato il più sapiente e puntuale tra gli interpreti delle novità che il pittore napoletano aveva portato a Firenze, pur non rimanendo indifferente alla portata del linguaggio gherardiniano.

L'affresco della tribuna nella chiesa di San Filippo Neri (fig.42) si colloca nella produzione della compiuta maturità dell'artista, quindi questi caratteri risultano ben amalgamati tra loro. Il soggetto indicato nel contratto è una «Gloria con la SS.ma Vergine, S.Giuseppe, S. Anna, S. Giovacchino, et altri Santi del Testamento Vecchio, S. Giovanni Battista, i dodici Apostoli, gl'Evangelisti, S. Filippo Neri, e tutti gl'altri Santi Fiorentini, S. Cecilia»:

129 Sul pittore non esistono né una monografia, né studi specifici. Tuttavia, si rimanda a Bellesi (2009, pp. 175-176) per una bibliografia aggiornata e l'elenco delle opere.

ancora una volta un soggetto mariano, che vede fronteggiarsi nella parte alta dell'affresco la Vergine, Gesù e, figura evanescente quasi fatta di pura luce, Dio Padre, posti sotto la colomba dello Spirito Santo. Accanto alla Vergine è un gruppo di sante, tra le quali si riconosce santa Cecilia che tiene in mano un pentagramma, mentre immediatamente sotto è san Filippo, inginocchiato e con le braccia allargate.

La componente giordanesca è ben evidente: Lapi, come tutti gli artisti della sua generazione, aveva visto e apprezzato gli affreschi di Giordano nella cappella Corsini a Santa Maria del Carmine e quelli della galleria di palazzo Riccardi. Possiamo dire che in questo caso egli operi una sapiente sintesi delle due imprese: la costruzione della scena è esemplata sulla cupola della cappella Corsini, in cui i santi affollano un cielo ricolmo di nuvole atte ad ospitarli, e lo sguardo si perde in un digradare di piani suggeriti da figure di santi sempre più sfumati; la gamma cromatica però si raffredda rispetto all'oro caldo che caratterizzava l'affresco della chiesa del Carmine, ed è molto più vicina a quella della galleria di palazzo Riccardi. Varrà forse la pena di sottolineare che il modello primario per quest'ultima impresa era la Sala di Marte di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti¹³⁰, cui si avvicina molto anche per la *palette* cromatica, oltre che per il processo ideativo. Non si esclude che Lapi abbia avuto modo di studiare anche l'affresco realizzato da Cortona per il catino absidale della Chiesa Nuova degli oratoriani di Roma nel 1655, che potrebbe aver tenuto presente in qualche modo per la morfologia della scena, che doveva andare ad occupare uno spazio analogo, ma dalla quale si discosta in favore di un impaginato più marcatamente settecentesco. L'affresco di Cortona prevedeva un cielo suddiviso in anelli concentrici di nuvole, su cui i santi trovavano posto in pose dinamiche e diversificate, ma senza sconvolgere una suddivisione spaziale ordinata; nell'affresco di Lapi, la composizione è molto più fluida, non esiste un vero e proprio soggetto che venga messo in evidenza, tanto che al primo sguardo è difficile anche l'individuazione della Vergine e della Trinità.

Di questo affresco esistono almeno due disegni preparatori, corrispondenti a due diversi stadi di elaborazione: il primo, conservato al Musée des Beaux Arts di Lille¹³¹, corrisponde ad un momento ancora aurorale del progetto e, probabilmente, anche del progetto architettonico della tribuna. In esso è infatti accennato un peduccio affrescato alla base

130 Sparti (2003, pp. 173-174).

131 Pubblicato in Chiarini (1991, pp. 114-115).

della decorazione del catino, poi assente perché la tribuna è conchiusa dal camminamento posto sull'architrave. Nel disegno, sostanzialmente uno schizzo, è presente un numero di santi fortemente ridotto rispetto a quello che era stato richiesto al pittore. Il secondo studio è conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze¹³² e riguarda la parte sinistra dell'affresco: si tratta di uno studio più dettagliato, di un momento più avanzato dell'elaborazione del lavoro, giacché i personaggi corrispondono grossomodo a quelli poi effettivamente presenti nell'affresco, anche se sono poi intercorse alcune modifiche rispetto alla loro collocazione nello spazio. Chiarini ha giustamente ipotizzato¹³³ che esistano altri disegni, ancora da rintracciare, in grado di documentare lo studio della restante parte della composizione.

Veniamo così al pittore che ha realizzato la pala dell'altare maggiore: Antonio Puglieschi (1660-1731), che ricevette l'incarico il 14 febbraio 1714¹³⁴. Dopo un alunnato presso la scuola di Pier Dandini si trasferì a Roma, dove studiò alla bottega di Ciro Ferri. Il suo soggiorno romano, simile a quello di altri artisti a lui contemporanei, durò circa quattro anni¹³⁵, e nel 1685 egli era nuovamente in Toscana. Nella prima fase della sua attività egli lavorò poco a Firenze, operando soprattutto in provincia, mentre la sua presenza nella capitale granducale si fece più frequente a partire dal 1695, anno di immatricolazione all'Accademia del Disegno¹³⁶. Quattro anni dopo, lo troviamo impegnato in uno dei cantieri chiave di quegli anni, quello della chiesa di San Frediano in Cestello, dove lavorò a contatto con grandi maestri come Gherardini, Gabbiani, Bonechi. Caratteristica massimamente apprezzabile in Puglieschi è il continuo aggiornamento del proprio stile sulle novità pittoriche con cui entra in contatto: nelle sue opere, mai dimentiche della radice cortonesca appresa presso Dandini, è presente un sostrato legato al suo soggiorno romano e all'influenza di Maratti, ma esso costituisce la base su cui il pittore porta avanti ricerche che includono lo studio di Luca Giordano e delle sue ramificazioni fiorentine, con aperture allo stile di Gherardini. Questo fatto

132 Chiarini (*op. cit.*, pp. 116-117); Chiarini (1999 pp. 89-91).

133 Chiarini (*op. cit.*, p. 91).

134 ACF, Libro decreti A, c. 168v.

135 Gabburri (*op. cit.*, c.184r).

136 ASE, Accademia del Disegno prima Compagnia di Pittori, n. 129, c.n.n., pubblicato in Bellesi (1991, p. 75).

è visibile anche nella nostra opera.

Al pittore era stata richiesta un'*Immacolata Concezione* in cui comparissero i santi Carlo Borromeo, Filippo Neri e Francesco di Sales, a cui egli avrebbe poi dovuto aggiungerne altri reputati pertinenti¹³⁷. L'opera finale si presenta come l'apparizione della Vergine Immacolata ai santi per eccellenza della Controriforma: san Carlo, san Filippo Neri, sant'Ignazio di Loyola, santa Teresa d'Avila (questi ultimi tre santi vennero canonizzati nella stessa data) e san Francesco di Sales, cui va ad unirsi una figura femminile tradizionalmente identificata come la Beata Umiliana de' Cerchi¹³⁸ (fig.43).

L'impianto del quadro prevede una divisione piuttosto rigida tra la parte inferiore, occupata dalle figure dei santi, e quella superiore, dove ha luogo l'apparizione vera e propria. Nel concepire quest'opera, l'artista ha senza dubbio guardato alla *Madonna e il Bambino tra i santi Ignazio di Loyola e Carlo Borromeo*, eseguito tra il 1672 e il 1679 da Maratti per la cappella Spada nella chiesa della Vallicella. La composizione della parte inferiore appare chiaramente ispirata all'opera romana: lo scorcio del volto di san Carlo è riportato pressoché invariato dall'artista fiorentino; anche nel quadro di Puglieschi è presente la coppia di angioletti in basso, uno dei quali regge un cartiglio con la scritta "*humilitas*" in lettere gotiche, motto di san Carlo, mentre l'altro lo indica.

"*Humilitas*" è un termine che il santo estrapola dallo stemma familiare a causa della vicinanza con la propria visione dell'esperienza religiosa ma, inserito in questo contesto, assume il significato di un indirizzo comune a tutti i santi rappresentati e, più in generale, agli indirizzi della Chiesa controriformata. I due santi fondatori, santa Teresa e san Francesco di Sales, guardano direttamente verso il cartiglio, proprio a sottolineare la piena adesione al motto, mentre gli altri rivolgono lo sguardo verso l'immagine divina. L'angelo accanto a san Carlo tiene in mano lo zucchetto rosso del santo: nonostante il "privilegio" della santità, davanti alla Vergine Carlo mantiene la propria umiltà e si toglie il cappello.

La divisione della composizione viene accentuata da Puglieschi proprio per sottolineare la valenza prodigiosa dell'apparizione della Vergine, una vera e propria apertura sullo spazio celeste e sulla sua luce dorata, all'interno di uno

137 ACE, Filza E, 11.

138 L'opera è stata recentemente restaurata (restauro presentato in data 8 dicembre 2017) da Guglielmo Colonna.

spazio chiuso che idealmente sembra prolungare l'architettura della chiesa. Sullo sfondo caldo comune ai cieli miracolosi seicenteschi si affastellano serafini e cherubini memori della lezione giordanesca, a incorniciare la Vergine immacolata, benignamente accompagnata dal Dio Padre, figura tanto elegantemente sfumata da ricordare la lezione di Carlo Dolci, il quale allunga un braccio come introducendola al gruppo di santi. La Madonna viene rappresentata vestita con abiti bianchi proprio a sottolineare la sua purezza: persino il mantello non è blu, come nell'iconografia tradizionale, ma color avorio; il volto diafano è incorniciato da capelli altrettanto chiari, acconciati in una raffinata pettinatura. Alla sua sinistra, un angioletto scaccia un drago simboleggiante il demonio, in ossequio alla tradizionale iconografia dell'Immacolata Concezione; in alto, un altro angelo è in procinto di porre sul capo della Vergine una corona fatta di stelle. La schematicità della suddivisione fu alla base del giudizio negativo dei critici di epoca successiva: Follini e Rastrelli affermarono che <<di questa tavola se ne potrebbero far due, una buona e l'altra, se non cattiva, molto mediocre>>¹³⁹, asserendo che fosse troppo grande il divario qualitativo tra le due parti del dipinto; quest'opinione viene ripresa anche da Fantozzi¹⁴⁰. Sempre i due definiscono il gruppo dei santi come un <<ammasso contuso senza ordine né grazia>>, affermando a sostegno di questo giudizio che lo scorcio delle mani del san Francesco di Sales fosse sbagliato.

Proprio nella parte inferiore del dipinto però è possibile notare alcune delle sue peculiarità stilistiche, che confermano quanto detto sopra sulle ricerche del pittore: il manto del san Filippo, ad esempio, è dipinto con l'uso della "macchia" vituperata da Gabburri e di ispirazione sagrestanesca, qui utilizzata per restituire i cangiantismi della stoffa e la decorazione dei merletti. Questo fatto è indicativo della maturazione stilistica raggiunta dal pittore a questa data, e dell'attenzione che egli poteva aver rivolto alle opere del soggiorno fiorentino di Sebastiano Ricci e all'arte del gruppo sagrestanesco, che costituiva un'altra importante interpretazione dell'arte veneto-emiliana.

Il 6 marzo 1714 venne stabilito di realizzare due quadri da porre in due "nicchie", che probabilmente sono i due altari più prossimi all'altare: una *Crocifissione* da far realizzare a Giovanni Perini, ed un <<misterio della Santissima Vergine addolorata, che tiene nelle braccia Gesù deposto di

139 Follini, Rastrelli (1789, VI, p. 125).

140 Fantozzi (1857, p. 241).

croce con angioi intorno>>, il cui autore non viene però nominato.

La *Crocifissione* (fig.44), indicata nel contratto come <<La Crocifissione di Nostro Signore tra i due Ladri con la SS. Ma Vergine, S. Giovanni, Santa Maria Maddalena, Longino et altre figure>>, era stata preceduta da un modellino presentato dal pittore, ad oggi disperso, menzionato nel contratto¹⁴¹. Anche in questo caso era presente la clausola relativa al gradimento dell'opera che, evidentemente, piacque ai padri; appena nove anni dopo, tuttavia, essa venne sostituita con un quadro di analogo soggetto dipinto da Sagrestani.

Giovanni Perini (?-1733) è un artista sul quale abbiamo poche notizie. Grazie a Gabburri¹⁴² sappiamo che era stato allievo di Simone Pignoni; egli risulta immatricolato all'Accademia del Disegno nel 1699¹⁴³, e dai registri dell'Accademia abbiamo notizia della sua morte nel 1733. Dai documenti dell'archivio della Congregazione si apprende che l'opera venne rimossa dalla chiesa nel 1726 e inviata alla fattoria del Trebbio¹⁴⁴, dove doveva ornare la cappella¹⁴⁵. Non sono stati ritrovati documenti che attestino il rientro del quadro a Firenze, ma qua viene segnalato nuovamente nel 1789¹⁴⁶, ed è identificabile (come giustamente ha fatto Silvia Meloni¹⁴⁷) col dipinto attualmente conservato in uno degli ambienti al piano terra nel complesso di San Firenze. Le misure del quadro sono compatibili con quelle delle tele conservate in chiesa, ma esso non è centinato: con ogni probabilità, la tela è stata resecata al momento dello spostamento nella cappella del Trebbio.

Dal punto di vista stilistico, si riconosce la matrice pignonesca che ben potrebbe farla rientrare tra le opere di Perini, nonostante ad oggi le

141 ACF, Filza E, 11.

142 Gabburri (1730-1742, p. 1360, III, c.174v).

143 Bellesi (2009, p. 220).

144 La fattoria del Trebbio era stata lasciata in eredità ai padri oratoriani nel 1648 da Giuliano Serragli, che l'aveva acquistata dal Granduca, a condizione che i suoi frutti concorressero alla costruzione della chiesa, della casa dei padri e al conseguimento delle loro attività.

145 ACF, Libro decreti A, c. 260.

146 Follini, Rastrelli (*op. cit.*, p. 126). Ho ricevuto conferma orale dai padri oratoriani, a loro volta informati da padre Antonio Cistellini, circa il rientro a Firenze delle opere che erano al Trebbio nel momento in cui la villa venne ceduta alla fine del Settecento.

147 Meloni Trkulja (1989, p. 828).

opere certe di questo artista siano un numero limitato, tale da rendere difficile fare confronti. L'impianto della composizione è molto semplice ed essenziale, tanto che vengono meno anche molti dei personaggi elencati nel contratto: sono presenti solo Cristo in croce, la Madonna, san Giovanni e la Maddalena, in un paesaggio notturno, appena illuminato dalla luce lunare. Follini e Rastrelli affermano che il quadro venne rimosso proprio a causa della figura della Maddalena, giacché l'artista l'avrebbe ritratta con le sembianze della propria moglie e i padri oratoriani, ritenendo che questo fatto costituisse un'offesa, non la vollero in chiesa¹⁴⁸. Questa narrazione ha valore esclusivamente aneddotico, ed è molto più probabile che i padri abbiano deciso di sostituire la tela preferendone una dal gusto più aggiornato.

Il 9 luglio venne finalmente indicato il pittore che avrebbe dipinto il quadro della *Madonna dei sette dolori*, Alessandro Gherardini, e il 15 luglio venne stilato il contratto, firmato da Alessandro Del Grazia come procuratore dell'artista. L'intervento di Del Grazia è significativo perché, se Baldinucci lo nomina spesso nella biografia del pittore come suo intimo amico, protettore e proprietario di molte sue opere, non risulta che fosse mai stato messo in evidenza un suo ruolo diretto nell'attività del pittore.

Alessandro Gherardini (1655-1726), fiorentino, ricevette la prima educazione artistica alla bottega di Alessandro Rosi e fu senza dubbio uno dei pittori che maggiormente contribuirono al rinnovamento del linguaggio pittorico fiorentino tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. Egli non diede tuttavia vita ad una vera scuola come fece Sagrestani, progetto che probabilmente non rientrava nei suoi interessi anche per motivi di indole: questo ha fatto sì che il suo stile non abbia avuto un'estesa influenza diretta sulla generazione successiva di pittori fiorentini. Il più prossimo a lui tra i suoi allievi, Sebastiano Galeotti, lavorò più che altro fuori dalla Toscana. Le radici della peculiarità dello stile di questo artista, sul quale sono presenti numerosi contributi critici ma ancora nessuna monografia, sono individuabili nei suoi soggiorni nel nord Italia, in un itinerario incerto ma che con ogni probabilità lo portò fino a Venezia, nella sua permanenza a Parma e nei successivi viaggi a Genova. È stato giustamente notato¹⁴⁹ che per lui fu importante anche l'influenza della pittura di Livio Mehus, il che ritengo debba comunque rientrare nell'interesse da lui manifestato verso

148 Follini, Rastrelli (*op. cit.*, p. 126).

149 Chiarini (1991, p. 106).

i raggiungimenti della pittura genovese. Gherardini non entrò mai nella sfera delle commissioni granducali a causa di un contrasto col Principe Ferdinando in occasione della decorazione della cappella di Violante di Baviera tra il 1688 e il 1689¹⁵⁰, ma venne grandemente apprezzato dalle famiglie patrizie fiorentine, che si rivolsero a lui per la decorazione dei propri palazzi: in questo campo, non è sbagliato parlare di una sostanziale dicotomia tra Gherardini e Gabbiani, esponenti di correnti tanto diverse ma egualmente apprezzate dalla committenza. Persino Gabburri, pur essendo amante della pittura accademica, lo apprezzò molto e si rivolse a lui per la decorazione del suo palazzo¹⁵¹.

Tra Gherardini e la Congregazione oratoriana c'erano già stati dei contatti: egli aveva realizzato, alla fine del XVII secolo, il tabernacolo sito all'angolo tra via dei Cimatori e via dei Cerchi, in cui sono rappresentati la *Madonna col Bambino con ai piedi San Filippo Neri e i monellini*. Il tabernacolo, detto della Quarconia, era nei pressi dell'omonimo ospizio fondato nel 1650 dall'artigiano fiorentino Ippolito Francini per accogliere gli orfani fiorentini che vagabondavano per la città e dare loro la possibilità, crescendo, di imparare un mestiere ed essere messi a bottega. Alla sua morte, Francini aveva lasciato in gestione l'ospizio al padre oratoriano Filippo Franci: da quel momento fino al 1766, anno della sua chiusura, l'istituto venne gestito dagli oratoriani.

Nella chiesa di San Filippo Neri, Gherardini rappresenta una particolare declinazione della *Madonna dei sette dolori* (fig.45): la scena in basso è assimilabile ad una Deposizione, anche se rappresenta una sorta di fusione degli eventi dolorosi propri della Passione: Maria ai piedi della croce, Maria accoglie nelle sue braccia Gesù morto, Maria vede seppellire Gesù. Ai piedi di Cristo sono infatti presenti i simboli della Passione, i chiodi e la corona di spine, e il suo corpo abbandonato sembra scivolare direttamente nel sepolcro. L'artista si attiene pedissequamente a quanto richiesto dai padri che, come detto, nel deliberare sulla realizzazione di questo quadro, avevano stabilito che rappresentasse <<il Misterio della Santissima Vergine

150 Narrato in Baldinucci (*op. cit.*, p. 497), il quale tramanda che il pittore, convocato dal Gran Principe per affrescare un gabinetto a Palazzo Pitti (in realtà, come messo in luce da Chiarini, la cappella degli appartamenti di Violante di Baviera), lasciò improvvisamente e senza motivo il lavoro e dovette essere costretto dal Gran Principe in persona a portarlo a termine; ciò che rimane dell'opera è analizzato in Chiarini (1985, p. 762).

151 Baldinucci (*op. cit.*, p. 501).

addolorata, che tiene nelle braccia Gesù deposto di croce>>¹⁵². Alla scena assistono due angeli, uno dei quali, piangente, sostiene la lastra su cui è il *titulus cruci*, ovvero la scritta in ebraico, latino e greco¹⁵³ posta sulla croce di Gesù. Questo dettaglio è visibile in una foto storica, ma non più ad occhio nudo: il restauro a cui l'opera è stata sottoposta negli anni Sessanta¹⁵⁴ è andato ad intaccare la leggibilità di questo particolare squisito. Nel quadro erano infatti visibili una scritta in pseudo-ebraico e quella in greco (Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων); quella in latino non è leggibile nella foto storica, forse perché la pittura era troppo scura.

A sinistra della Vergine sono presenti Nicodemo (riconoscibile perché tiene in mano le tenaglie) e san Giovanni Evangelista; a destra, la Maddalena, che tiene in mano il vasetto di balsamo, e un'altra donna, probabilmente Maria di Cleofa. In basso abbiamo dunque una scena della Passione, mentre il soggetto vero e proprio, quello dei sette dolori, è relegato in alto: i sette dolori sono rappresentati come altrettanti medaglioni metallici sorretti da una teoria di puttini e collegati tra loro da un filo rosso.

Il quadro si inserisce coerentemente nella produzione artistica di Gherardini a questa data: si notano assonanze con l'*Immacolata Concezione con i santi Giovanni Battista e Lucia* conservata alla Galleria degli Uffizi nell'elaborazione di alcune pose e nel ricorso alla pennellata sfrangiata che definisce le vesti per contrapposizione di volumi e lucori, che raggiungerà i suoi esiti più esasperati nelle opere degli anni successivi. In questi quadri è evidente l'influenza del recente soggiorno genovese di Gherardini e della visione delle opere di artisti come Valerio Castello ma, a mio avviso, soprattutto di Domenico Piola e del figlio Anton Maria, coetaneo del Nostro e che probabilmente egli aveva avuto modo di incontrare nei suoi soggiorni genovesi. Ciò che nei genovesi della seconda metà del Seicento costituisce il riflesso della visione delle opere di Parmigianino, punto di riferimento imprescindibile per Castello, viene mutuato da Gherardini e tradotto in una sensibilità già settecentesca: così si spiegano le chiome filamentose, elettrizzate, antinaturalistiche dei suoi personaggi, che pure risultano come la declinazione drammatica di quanto realizzato da Parmigianino in opere come la Madonna di San Zaccaria. Ad avvicinare Gherardini ai Piola, oltre

152 ACF, Libro decreti A, c. 168v.

153 L'iscrizione riportata nel quadro si attiene al Vangelo di Giovanni (19,20), l'unico secondo cui la scritta era in tre lingue.

154 Del restauro viene data notizia in Cistellini (1969, p. 21).

alla resa nervosa e sfilacciata, è il ricorso a tonalità fredde e contrastate, predominanti nella pala di San Filippo Neri, opera tanto insolita nel panorama fiorentino da non essere gradita ai contemporanei.

La *Madonna dei sette dolori* presenta però una particolarità compositiva in grado di gettare nuova luce sulle ricerche di Gherardini: l'andamento ascensionale con coronamento semicircolare e la stessa figura del Cristo, abbandonata languidamente con la testa reclinata, sono molto vicini alla pala marmorea della *Pietà* terminata nel 1676 da Domenico Guidi per il Monte di Pietà di Roma¹⁵⁵ (fig.46). Non avendo notizia di viaggi del pittore a Roma, questa somiglianza innegabile può spiegarsi solo con la visione, da parte di Gherardini, di un'incisione tratta dall'opera: tuttavia, l'attenzione dimostrata verso un modello romano, ancora una volta collegabile ai risultati raggiunti in pittura da Maratti¹⁵⁶, deve spingere ad una più ampia riflessione sull'attività dell'artista. È possibile che la decisione di adottare una struttura compositiva propria e distintiva dell'ambiente culturale romano, che pure Gherardini non aveva mai frequentato, fosse un modo per andare incontro ai desideri dei padri oratoriani. A San Filippo Neri, Gherardini si trovò a lavorare in un cantiere in cui era circondato da colleghi provenienti dalla scuola gabbianesca, dunque legati al classicismo romano: egli era senza dubbio l'artista col *cursus honorum* più insolito e marcatamente antiaccademico tra quelli ingaggiati (non dimentichiamo che, a questa data, Sagrestani aveva ricevuto solo la commissione della tela del soffitto). È probabile che egli, scottato dalle recenti vicissitudini con gli oratoriani genovesi, che nel 1713 gli avevano preferito il bolognese Marcantonio Franceschini per affrescare la volta della propria chiesa, avesse preferito piegare quanto possibile il proprio stile a quelle che riteneva essere le aspettative della committenza, che sapeva essere legata a filo doppio all'ambiente dell'Urbe. Il quadro di Gherardini venne rimosso dalla chiesa nel 1879 e sostituito con l'*Apparizione del Sacro Cuore a santa Margherita Alacoque* del pittore fiorentino Ferdinando Folchi, tutt'ora conservato nei locali attigui; il dipinto venne ricollocato in chiesa nel 1966¹⁵⁷, dopo il già

155 Giometti (2010, p. 192).

156 Giometti (*op. cit.*, pp. 73-74); Giometti (2016, pp. 129-140). Tra Maratti e Guidi esisteva un rapporto d'amicizia e di scambio artistico riguardante aspetti compositivi e stilistici, tradotto in rimandi tra le loro opere. Ai due si deve l'invenzione di un nuovo impianto per le pale d'altare, volto ad unificare lo spazio rappresentato attraverso la disposizione delle varie figure.

157 Cistellini (*op. cit.*, p. 21).

menzionato restauro.

All'interno della chiesa esistono poi quattro piccoli brani ad affresco collocati sotto il soffitto, sulla porzione di muro posta sopra gli archi della controfacciata e della tribuna. La loro posizione, unita alla scarsa luminosità generale della chiesa, li rende poco visibili e probabilmente per questo motivo non sono stati considerati dalla critica.

I documenti ci trasmettono che il 3 agosto 1714 la congregazione deliberò di far dipingere i «quattro peducci sotto la soffitta dell'Oratorio con il suo contorno dorato» a Matteo Bonechi, coadiuvato da Giovanni Perini¹⁵⁸. Nell'archivio della congregazione è però conservata la ricevuta di un pagamento riscosso da Niccolò Lapi il 23 maggio 1715 «per intero pagamento della tribuna del nuovo oratorio e quattro spicchi laterali di detto»¹⁵⁹. Tra i due eventi non intercorrono ulteriori decisioni prese in sede ufficiale dalla congregazione, quindi dobbiamo pensare che si sia trattato di una soluzione presa per comodità, dato che il pittore era già a lavoro sulla tribuna, o perché i padri erano particolarmente soddisfatti di come procedevano i lavori dell'affresco maggiore. Esiste poi un'altra possibilità, cioè che Bonechi non abbia potuto lavorare a questi affreschi perché a quella data era già impegnato nella decorazione di Palazzo Capponi¹⁶⁰. È comunque significativo che i padri avessero deciso di rivolgersi a Bonechi, che faceva parte dell'*entourage* di Sagrestani ed era uno dei frescantì più estrosi e brillanti attivi a Firenze.

Negli affreschi sono rappresentati degli angioletti che, tenendo in mano dei gigli, dei rami di palma e il cuore infuocato simbolo del santo, sorreggono dei cartigli con scritti dei versetti (fig.47): l'analisi stilistica consente di confermare l'autografia di Lapi e di avvicinarli agli angioletti della tribuna, coi quali condividono i caratteri formali.

All'interno della chiesa furono operate, come anticipato, due sostituzioni: nel 1717, il quadro di Onorio Marinari venne rimosso e sostituito con uno di soggetto simile commissionato ad Anton Domenico Gabbiani (1652-1726), il rappresentante eccelso della tendenza classicista fiorentina. Tra i primi ad aver soggiornato a Roma usufruendo dello "stipendio" di Cosimo III, completò la sua istruzione a Venezia e, rientrato nella capitale granducale, divenne immediatamente l'artista preferito del

158 ACF, Libro decreti A, c. 170r.

159 ACF, Filza E, 11.

160 Cfr. il contributo di E. Saraco in questo volume.

Gran Principe Ferdinando¹⁶¹. Forte delle conoscenze acquisite fuori dalla patria, in Gabbiani si nota il tentativo di aggiornare l'arte fiorentina sul linguaggio veneto, senza però perdere mai il riferimento del disegno.

L'opera di Gabbiani (fig.48) è basata sul quadro, avente analogo soggetto, dipinto da Carlo Maratti nel 1675 per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, ma già parte delle collezioni fiorentine intorno al 1690. Gabbiani riprese alla lettera l'impostazione generale del quadro, col santo che, davanti all'altare, ha la visione estatica della Vergine che, tenendo il Bambino in braccio, gli porge dei gigli; il santo viene però collocato a sinistra anziché a destra, in modo da essere rivolto verso l'altare della chiesa. Il dipinto è molto vicino all'opera di Maratti anche per la tavolozza, dominata dai toni caldi che connotano la rappresentazione dello spazio divino nella parte apicale e investono il santo, illuminato da un raggio di luce calda che lo distingue dallo spazio circostante e in procinto di essere sollevato da una nuvola appena materializzatasi sotto di lui.

Rispetto all'opera di Onorio Marinari c'è un cambiamento nella prospettiva narrativa, in quanto l'artista si concentra maggiormente sull'aspetto della visione estatica e non sul gesto miracolistico del santo; si assiste alla fusione di due diversi episodi della vita di san Filippo, giacché l'estasi durante la messa si traduceva in sussulti fino a giungere quasi alla perdita di conoscenza, che Marinari aveva rappresentato come una visione di una schiera angelica e del Dio Padre. La visione della Vergine col Bambino si colloca poco prima della morte del santo, quando egli giaceva a letto malato e guarì dopo la miracolosa apparizione: per sottolineare il legame tra la Vergine e san Filippo, sin dall'inizio del Seicento l'episodio venne scelto come particolarmente rappresentativo e modificato nella composizione, col santo inginocchiato con le braccia aperte e il palmo della mano rivolto verso l'alto¹⁶², nell'iconografia resa canonica dal quadro di Guido Reni destinato alla cappella di san Filippo in Santa Maria in Vallicella. Il quadro di Gabbiani vede un'ambientazione all'interno della chiesa come avviene nell'episodio dell'estasi del Santo, ma l'estasi è combinata all'apparizione della Vergine.

Nel 1726 si assiste ad una seconda sostituzione: venne commissionato a Sagrestani un altro quadro per la chiesa, che doveva andare a sostituire quello realizzato dieci anni prima da Perini avente come soggetto la

161 Spinelli (2003, p. 22).

162 Pampalone (2017, pp. 35-37).

Crocifissione (fig.49). Anche in questo caso, il quadro si presenta in condizioni di conservazione pessime: l'ossidazione della vernice pregiudica la lettura dell'opera, tanto che la figura della Maddalena posta ai piedi della croce è quasi scomparsa nel colore scuro che permea l'intera tela. Ancora una volta, ci viene in aiuto un modellino, battuto all'asta a Londra nel 2004¹⁶³ (fig.50). Si tratta di una rappresentazione canonica e piuttosto schematica della Crocifissione, basata su una composizione piramidale che vede i due dolenti ai lati della croce, la Maddalena ai piedi e, sul terreno, il teschio che fa riferimento al Golgota come sepoltura di Adamo. Su uno sfondo scuro, appena illuminato nella parte apicale da una luce collocata a metà tra un lampo e un segno divino, si staglia il corpo del Cristo, candido e restituito in uno scorcio audace, di tre quarti, utile a restituire il senso della profondità. Nel modellino è possibile apprezzare le singole fasce muscolari delle braccia e del torso, ed è legittimo pensare che l'artista le abbia trasferite anche nell'opera compiuta, anche se ad oggi non sono visibili. Ai piedi della croce sono la Vergine e san Giovanni Evangelista: guardano entrambi verso il Cristo, le braccia allargate ad indicarlo. Tra i due si colloca la Maddalena che, come in ombra, scarsamente connotata dal punto di vista cromatico, sembra confondersi con lo sfondo. La scena è completata da tre angioletti che agiscono sulla metà superiore del dipinto rapportandosi col Cristo: uno tiene un lembo del perizoma, un altro si affaccia ad un'estremità della croce, l'ultimo sembra in procinto di toccare la testa di Gesù, forse per rimuovere la corona di spine.

Una scena così semplice sembra piuttosto insolita per Sagrestani, che anche nella rappresentazione dei soggetti più classici, come l'*Annunciazione* della Galleria Palatina o il *Compianto sul Cristo morto* degli Uffizi, non rinuncia al suo linguaggio apertamente settecentesco: curiosamente, questo quadro presenta delle assonanze compositive con la *Crocifissione* realizzata da Scipione Pulzone per la Vallicella nel 1592 (fig.51), tanto da poter pensare che esso ne sia in un certo senso la trasposizione settecentesca.

In conclusione, all'interno della chiesa di San Filippo Neri si viene a creare, dal punto di vista della pittura, un singolare accostamento tra due diverse tendenze: sono chiamati a lavorare fianco a fianco artisti appartenenti alla corrente classicista di derivazione marattesca e pittori appartenenti alla corrente antiaccademica fiorentina. Questo fatto non era infrequente nei cantieri coevi: Gherardini e Gabbiani lavorarono a stretto

163 Christie's London, South Kensington, *Old Master Pictures*, 29 ottobre 2004, Lotto 174 A.

contatto nell'esecuzione degli affreschi a Palazzo Orlandini; nel cantiere di San Frediano in Cestello, quasi interamente dominato dai seguaci di Sagrestani, l'affresco della cupola venne affidato a Gabbiani. Ma in chiese come San Jacopo Sopr'Arno o Santa Verdiana a Castelfiorentino, decorate *ex novo* negli stessi anni in cui veniva eseguita la decorazione della chiesa oratoriana, l'intera impresa fu affidata alla scuola di Sagrestani. Per la chiesa di San Filippo Neri, gli oratoriani scelgono un gruppo di pittori che avevano alle spalle allunati presso i grandi maestri fiorentini della generazione precedente: Pucci e Perini erano stati allievi di Pignoni, Pucci era poi passato alla bottega di Gabbiani, presso cui era stato educato anche Redi, mentre Puglieschi e Lapi erano stati alunni di Pier Dandini. Molti di questi pittori, come abbiamo visto, avevano completato la propria educazione con un soggiorno a Roma, dove il loro stile si era aggiustato su modi maratteschi. In questo gruppo più o meno uniforme si collocano, in modo del tutto originale, pittori come Sagrestani, Pinzani e Gherardini, dai percorsi meno canonici ma che avevano raggiunto una notevole fama.

Da un lato dunque la Congregazione oratoriana, di nuova fondazione e presente in città da meno di un secolo, volle sottolineare il proprio attaccamento alla tradizione cittadina con richiami ai grandi maestri del Seicento fiorentino; dall'altro, volle porsi come portatrice di un gusto aggiornato, al passo coi tempi.

Inoltre, come abbiamo cercato di mettere in luce, in questo cantiere anche l'antiaccademismo di Sagrestani e Gherardini viene come smussato dalla forza decisionale della Congregazione oratoriana: essa rappresentava per gli artisti un committente molto importante non solo per la rilevanza dell'impresa fiorentina che andava realizzando, ma anche per i suoi contatti con le altre Congregazioni italiane. Come abbiamo avuto modo di notare, i padri filippini erano inoltre molto esigenti ed attenti ad ogni dettaglio di quanto veniva realizzato per la loro chiesa, perché avvertivano l'importanza fondamentale della trasmissione della corretta iconografia del santo. Alla luce di questi fatti, dovrà forse essere rivista la reputazione di pittori ostentatamente antiaccademici che accompagna Gherardini e Sagrestani nella letteratura critica, in virtù di una più elastica analisi della loro opera, in grado di valutare caso per caso eventuali scelte da loro intraprese in base ai desideri della committenza.



Fig.36 Interno della chiesa di San Filippo Neri oggi / Eleonora Arba



Fig.37 Giovan Camillo Sagrestani, San Filippo Neri presentato alla Trinità dalla Vergine, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri, soffitto / Guglielmo Colonna



Fig.38 Onorio Marinari e Giuseppe Rendelli, Estasi di san Filippo, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri, sagrestia / SABAP-Fi



Fig.39 Tommaso Redi, Ritorno dalla fuga in Egitto, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.40 Giovanni Antonio Pucci, Presentazione della Vergine al Tempio, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.41 Giuseppe Pinzani, Eucaristia di Santa Francesca Romana, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.42 Niccolò Lapi, Gloria di santi, 1714-1715, affresco, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri, tribuna / Guglielmo Colonna



Fig.43 Antonio Puglieschi, Immacolata Concezione coi santi Carlo Borromeo, Francesco di Sales, Filippo Neri, Ignazio di Loyola, Teresa d'Avila e la Beata Umiliana de' Cerchi, olio su tela, 1714-1715, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Alena Filová



*Fig.44 Giovanni Perini, Crocifissione, 1714-1715,
olio su tela, Firenze, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri / SABAP-Fi*



Fig.45 Alessandro Gherardini, Madonna dei sette dolori, 1714-1715, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.46 Domenico Guidi, Compianto su Cristo morto, 1667-1676, marmo, Roma, cappella del Monte di Pietà / Giometti 2011



Fig.47 Niccolò Lapi, Putti con cartigli, 1714-1715, affresco, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.48 Anton Domenico Gabbiani, La Vergine col Bambino appare a San Filippo Neri, 1717-1719, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.49 Giovan Camillo Sagrestani, Crocifissione, 1727, olio su tela, Firenze, Chiesa di San Filippo Neri / Guglielmo Colonna



Fig.50 Giovan Camillo Sagrestani, Crocifissione, 1726-1727, olio su tela, collezione privata/ Christie's ©2004 Christie's Images Limited



Fig.51 Scipione Pulzone, Crocifissione, 1592, olio su tela, Roma, Chiesa di Santa Maria in Vallicella / Elena Janniello

Bibliografia di riferimento

Fonti edite

- Baldinucci, F. S. (1725-1730 circa), *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, (ed. a cura di B. Santi, *Zibaldone Baldinucciano*, Firenze: Spes 1981)
- Bellesi, S. (1992), “La decorazione scultorea della chiesa di San Firenze e alcune considerazioni sull’attività di Giovacchino Fortini”, in *Antichità viva*, XXXI, 1, pp. 37-46
- Bellesi, S. (1996), “I modelli in gesso per i medaglioni con le storie di San Filippo Neri nella chiesa di San Firenze”, in *Paragone*, 8-9-10 (557-559-562), pp. 203-210
- Bellesi, S. (1999), “La pittura a Prato in età medicea”, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Milano: Skira
- Bellesi S. e Visonà M., (2008), S. Bellesi, M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, Firenze: Polistampa
- Bellesi, S. (2009), *Catalogo dei pittori fiorentini del ‘600 e ‘700*, Firenze: Polistampa
- Benassai, S. (2011), *Onorio Marinari, pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze: Mandragora
- Chiarini, M. (1985), “Prince Ferdinando de’ Medici and the Pitti Palace”, *The Burlington Magazine*, 127 (992), p. 762.
- Chiarini, M. (1991), *Bellezze di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 17 ottobre - 1 dicembre 1991), Firenze: Fabbri
- Chiarini, M. (1999), *I disegni della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze: Olshki
- Cistellini, A. (1969), *San Firenze dopo tre secoli e un’alluvione*, Firenze: s.e.
- Follini, V. e Rastrelli, M. (1789), *Firenze antica, e moderna illustrata*, Firenze: presso A. G. Pagani
- Giometti, C. (2010), *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma: «L’Erma» di Bretschneider
- Giometti, C. (2016), “Maratti, Guidi e Passeri. Contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma”, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma: Campisano Editore
- Meloni Trkulja, S. (1989), “Perini, Giovanni”, in *La pittura in Italia. Il*

- Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa
- Monbeig Goguel, C. (1994), “Tommaso Redi. Un dessinateur à l'époque du 'Grand Tour'”, in *Antichità Viva*, XXXIII (2-3), pp. 82-92
 - Pampalone, S. (2017), “La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi”, in *Iconografia di un santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, Roma: Edizioni Oratoriane
 - Santucci, G. (2014), “Un disegno di Giovacchino Fortini per il soffitto della chiesa di San Filippo Neri a Firenze”, *Nuovi Studi*, 19, pp. 211-221
 - Sparti, D. L. (2003), “Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 47, pp. 159-221
 - Spinelli, R. (2003), “Nato sotto una buona stella”, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Museo Villa Medicea, 18 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di R. Spinelli, Prato: Nòedizioni

Fonti inedite

Archivio Congregazione di Firenze (ACF):

- ACF, Libro decreti A
- ACF, Libro decreti B
- ACF, Filza D, 7
- ACF, Filza D, 11
- ACF; Filza D, 15
- ACF, Filza E, 11

La pittrice fiorentina Anna Piattoli Bacherini “opera meravigliosamente in ritratti ed altre cose, facendo stupire chiunque veda le sue pitture”

Serena Ferraiuolo

Questo studio nasce con l'intento di rendere giustizia ad una pittrice del Settecento ancora succube di quella mentalità chiusa e retrograda che eleva l'uomo come unica figura di intellettuale ed esteta e quindi unico possibile artista.

L'arte è stata da sempre un mestiere prevalentemente maschile ma, già Plinio il Vecchio, ci riporta alcuni nomi di pittrici greche: Timarete, Kalypso, Aristarete, Iaia e Olympas¹⁶⁴, quindi oggettivamente la componente femminile nel mondo dell'arte è sempre stata presente anche se conosciamo solo alcuni casi isolati, tramandati da fonti o ritrovamenti archeologici, di una realtà che doveva essere sicuramente più diffusa; col tempo il ricordo si è perso nell'anonimato che caratterizza l'arte greca. Le donne, in ogni caso, si sono espresse artisticamente da quando esiste l'arte, ma fino al XVI-XVII secolo il loro contributo, sia in campo pittorico, sia in campo scultoreo e architettonico è rimasto poco visibile. Nel Medioevo, ad esempio, le donne non potevano intraprendere alcun tipo di apprendistato nelle botteghe d'arte o artigiane. Per cui veniva repressa o ignorata ogni loro aspirazione artistica. Le uniche attività consentite al gentil sesso si svolgevano tra le mura di casa o del convento, nell'ambito di arti cosiddette minori, o anonime, come il ricamo, la tessitura, la miniatura. «Nel Medioevo per le donne l'accesso alla creatività, come momento di individuale scelta esistenziale era inconcepibile e indecoroso: l'unica via possibile era quella dell'obbedienza alla vita monacale. Infatti, nonostante la Chiesa normalmente continuasse a considerare l'istruzione femminile come un pericoloso flagello da tenere a distanza, tra le famiglie aristocratiche più illustri vigeva l'usanza di mandare le figlie in convento per ricevere una preparazione culturale e artistica finalizzata all'armonia di una corte dignitosa. Sembra un paradosso ma questa soluzione permise la diffusione di molte attività artistiche e intellettuali anche fra le laiche. Dalle mani delle religiose sono nati tessuti ornamentali a parete, stole, paramenti,

164 P. Il Vecchio, 1525 (77-78 d.C.) XXXV, pag.147. Op. Cit. in: Ferri 1946, pag.206.

standardi e arazzi d'uso ecclesiastico o profano. Tutti manufatti artistici che hanno creato i presupposti per la pittura al femminile»¹⁶⁵. Tuttavia, solo a partire dal XVI secolo, alcune artiste riuscirono a farsi conoscere al di là delle mura di domestiche e le più dotate s'imposero addirittura in ambito europeo. È dal Settecento, dunque, che le cose cominciarono a cambiare: le donne artiste veramente rilevanti, quelle che possono essere considerate a tutti gli effetti vere professioniste dell'arte, iniziarono a sottrarsi all'invisibilità, questo grazie al cambiamento della società, conseguenza delle varie rivoluzioni del XVIII secolo, in particolare della Rivoluzione Francese, luogo cardine della nuova nascente figura femminile¹⁶⁶. Nel secolo precedente oltre al nome di Artemisia Gentileschi (1593-1653) sono ben pochi i nomi di altre donne pittrici, e anche quando ne rinveniamo alcuni, perché magari presenti in alcune famose botteghe, abbiamo poche informazioni, talvolta una storia tutta da scoprire. Sono comunque molte le artiste che lavoravano e si formavano contemporaneamente alla Gentileschi e ancora di più successivamente ma, la nostra memoria è affollata di così tanti nomi maschili che, nell'immaginario collettivo, c'è sempre la presenza di un uomo con pennello e scalpello intento a realizzare un quadro o una scultura.

Dal secolo successivo il cambiamento avvenne in Francia in seno alla Rivoluzione e alla corrente illuminista: le donne che facevano parte delle classi superiori della società, infatti, furono le vere protagoniste dei discorsi morali e delle dissertazioni filosofiche degli illuministi. La maggiore attenzione da parte di filosofi e di sapienti illuministi, e l'educazione femminile, portò le fanciulle a poter partecipare anche a dibattiti nei circoli privati, in quanto formarono un loro vero e proprio pensiero e in possesso di conoscenze storico-artistiche, ma talvolta, anche di tipo politico, si arrivò a lasciare in mano alle donne la gestione dei salotti francesi. L'influenza sociale e culturale delle donne di questa *élite* artistica-borghese cominciò però ad incrementarsi proprio attraverso la moda e i salotti¹⁶⁷. Queste donne fissarono regole di comportamento proponendo una sensibilità nuova, raffinata e sentimentale, «si tratta cioè, degli innumerevoli aspetti di un ideale di socievolezza sotto il segno dell'eleganza e della cortesia»¹⁶⁸.

165 Klapsich-Zuber (2004, pagg.21-22).

166 Brambilla (2013, pag. 416).

167 Sozzi (2013, pag.66).

168 Craveri (2005, pag. 13).

Fu grazie a questo tipo di sensibilizzazione e intraprendenza che prese piede il ruolo della donna non solo nella moda, ma anche nella divulgazione di giornali, soprattutto in Francia, di romanzi, testi teatrali e anche opere d'arte, tutti generi in cui le donne andavano imponendosi. Sarà questo il motivo scatenante che portò a redigere in Francia, nel 1791, una delle espressioni più radicali e moderne dell'uguaglianza dei sessi: *La Déclaration des droit de la femme et de la citoyenne*¹⁶⁹.

È stato proprio questo il punto di partenza che ha inserito molte fanciulle nel mondo dell'arte anche se ancora erano molte meno le artiste rispetto agli uomini, fatto questo che dipendeva dalla mancanza di commissioni e di fiducia nei confronti delle capacità del gentil sesso. Infatti se analizziamo i dati che sono stati pubblicati dall'autrice e storica dell'arte francese Linda Nochlin nel suo libro *Perché non ci sono state grandi artiste?*, apprendiamo che nell'Ottocento il 33,3% delle donne erano artiste, tuttavia, nessuna di esse passò al trampolino della storia e soltanto il 7% ricevette qualche commissione o incarico ufficiale: «Prive di incoraggiamenti, opportunità formative e riconoscimenti, la cosa davvero incredibile è che una certa seppur ristretta percentuale di donne cercasse comunque di lavorare in ambito artistico»¹⁷⁰.

La domanda “Perché non ci sono state grandi donne artiste?” che si pone la Nochlin suona come un rimprovero, è una domanda che, nel corso dei secoli, ha fatto scuotere la testa agli uomini con aria di sufficienza e digrignare i denti alle donne per l'umiliazione. La risposta che viene spesso data a questo quesito è che non ci sono state grandi donne artiste perché le donne sono incapaci di grandezza, ma non è mai esistita una prova scientifica di questa affermazione. La studiosa si sofferma proprio sull'analisi del mestiere di artista: «Realizzare un'opera significa padroneggiare un linguaggio formale coerente, più o meno vincolato o svincolato dalle convenzioni, dagli schemi o dai sistemi di nozioni coevi; un linguaggio che deve essere appreso o sviluppato attraverso lo studio,

169 Palici di Suni (2004, pagg.5-6) Scritta da Olympe Gouges, drammaturga e attivista francese. Si rimanda ai testi di Antonia Criscenti Grassi (2015), “Il contributo di Sophie de Grouchy e Olympe de Gouges agli intenti inclusivi della Grande Rivoluzione; Declaration des droits de la femme et de la citoyenne (France 1791)” in *Quaderni degli Annali del Dipartimento Jonico - Donne, Politica, Istituzioni*; e “Donne in rivoluzione: Olympe de Gouges e la *Declaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791)”, in *Bellezza e virtù*, Studi per Maria Barbanti, Bonanno, Acireale-Roma 2014.

170 Nochlin (2014, pag. 56).

un apprendistato o un lungo periodo di esperienze personali. In senso più materiale, il linguaggio dell'arte si concretizza in colori e linee su carta o tela nella pietra, nell'argilla, nella plastica o nel metallo»¹⁷¹. Anche le donne quindi sono ed erano in grado di sviluppare questo linguaggio e renderlo opera d'arte. Basti pensare infatti che, nonostante la schiacciante disuguaglianza, tante donne sono riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica, nella letteratura, perfino nel teatro se si pensa, per esempio, ad Eleonora Duse (1858-1924), attrice italiana che lavorò soprattutto per il teatro, imponendosi con un tipo di recitazione febbrile e di forte impatto emotivo e visivo, lontano dai consueti canoni recitativi dell'epoca, conquistando vasta fama e ammirazione, tanto da essere considerata la più grande attrice italiana di teatro, invitata ovunque, da New York a Buenos Aires¹⁷². Sempre restando in ambito teatrale, possiamo citare, un'altra famosa attrice e storica rivale di Eleonora Duse: Sarah Bernhardt (1844-1923). Interprete insuperata di classici antichi e moderni, femmina di passioni folgoranti e clamorose, bandiera di indipendenza e di coraggio¹⁷³.

Anche la letteratura ha avuto la sua grandezza al femminile, la scrittrice Grazia Deledda (1871-1936) ha vinto il Premio Nobel nel 1926 ed è stata la prima in Italia. Furono numerose le opere tra racconti, romanzi e poesie scritte dalla Deledda, sulla scia del verismo e del decadentismo, che hanno avuto un forte impatto emotivo e che trovarono riscontro di critiche estremamente positive. Il suo è l'ennesimo esempio di come una donna può con la forza di volontà abbattere gli stereotipi; desiderare ed ottenere un'alta formazione per raggiungere la massima soddisfazione personale, con la forza del suo impegno: «Perché non dovrei sentirmi fiera di essere una donna? Mio padre, fervente apostolo dell'umanità, mi ripeteva sempre che la missione della donna è di elevare la razza umana; che la donna è il Messia dei secoli a venire. È ai suoi insegnamenti che devo la grande

171 *Ibidem* (pag. 28).

172 Sheehy (2006, pag. 2) Studiosa di storia del teatro che ci restituisce il ritratto della Duse dalle infinite sfaccettature: non soltanto eroina della rivoluzione teatrale ma anche, donna inquieta e fragile, volitiva e spregiudicata, musa ispiratrice del poeta Gabriele d'Annunzio che per lei compose quattro drammi e la immortalò nel romanzo scandalo, *Il Fuoco*.

173 Sagan (1988, pag. 1) Esordisce così lo scrittore che con uno scambio di lettere fittizio scriverà una biografia accurata dell'attrice parlando della "Divina Sarah" con i suoi comportamenti anticonformisti e le sue eccentricità fatte di voli in pallone sopra Parigi e una vivace vita sentimentale.

e nobile aspirazione che provo per il sesso a cui rivendico con orgoglio di appartenere, e per la cui indipendenza mi batterò fino all'ultimo dei miei giorni»¹⁷⁴. Così affermava un'altra donna pittrice ottocentesca, Rosa Bonheur: artista controversa per la sua epoca, una donna molto particolare che fumava sigarette e accendeva sigari, libera dai vincoli e dalle restrizioni sociali del tempo, dipinse e visse secondo i suoi desideri, creando delle opere di grande successo la cui fortuna crebbe e la sua fama artistica la rese una delle poche donne regolarmente citata nei libri di storia dell'arte precedenti al XX secolo.

In alcuni settori culturali dunque è lampante che negli ultimi due secoli il monopolio della grandezza è stato anche ad appannaggio femminile superando di gran lunga la disuguaglianza sessuale che prese il via proprio da una rivalutazione del ruolo della donna avvenuta a partire dal Settecento, secolo sul quale è basato questo studio per riesumare quella *memoria* che è stata danneggiata nel tempo, tanto da non considerare l'importanza delle donne nella storia dell'arte.

Analizzando la Firenze di questo secolo sono molte le transizioni sia dal punto di vista politico, sia culturale, date soprattutto dalle scelte fatte dai committenti e dall'arrivo dei viaggiatori del *grand tour* che riuscirono a creare un ambiente ampiamente cosmopolita fiorentino e grazie alla spinta dalla corrente illuminista francese venne anche largamente rivalutato il ruolo della donna¹⁷⁵. Sono molte le artiste che iniziarono a prendere parte alle corporazioni e ad avere una piena formazione, non solo a Firenze, ma in tutta Italia, e che emersero a partire da questo secolo con successo. Per citarne velocemente alcune, Rosalba Carriera, artista di notevole talento che si distaccò dalla tradizione ufficiale introducendo sulla scena artistica, non soltanto italiana ma anche europea, un nuovo tipo di ritratto: la produzione a pastello, tecnica in cui fu insuperabile, di raffinati ritratti a carattere intimistico degli esponenti dell'aristocrazia, dame, attraenti fanciulle, turisti e visitatori della sua città natale, Venezia¹⁷⁶. Anche il critico Roberto Longhi ha espresso un giudizio estremamente positivo sulla pittrice nel suo testo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*,

174 Klumpke (1908, pag. 311).

175 Sozzi (2013, pag.66).

176 Henning (2007, pag. 18) Il successo internazionale di Rosalba si riflette nella sua inclusione nel 1705 presso l'Accademia di San Luca a Roma, all'interno della quale verrà anche onorata come "accademica di merito".

considerandola un'artista degna di figurare accanto ai grandi della pittura francese¹⁷⁷.

Virginia da Vezzo, moglie e modella del pittore Simon Vuet che grazie al suo merito pittorico fu accolta presso l'Accademia di San Luca a Roma¹⁷⁸, proprio come un'altra artista italiana dello stesso periodo, la pastellista Teresa del Po della quale oggi ci sono pervenute numerose stampe di vario contenuto, molte delle quali frutto della tradizione di soggetti altrui e la maggior parte tratte dai modelli pittorici del fratello¹⁷⁹.

Un'altra pastellista, la fiorentina, Giovanna Fratellini, membro attivo della Accademia del Disegno nel 1706, fu la seconda donna ad essere accettata dopo Artemisia Gentileschi. La Fratellini fu un'eccezionale pastellista che aveva costruito la sua notorietà eseguendo ritratti delle donne di corte¹⁸⁰. Di questa pittrice erano apprezzati soprattutto i ritratti a pastello per la loro straordinaria raffinatezza e il biografo settecentesco Federico Moucke ricorda che, oltre ai ritratti, la pittrice dipinse anche alcuni soggetti sacri per il granduca Cosimo III de' Medici e che il principe Ferdinando le commissionò varie opere storiche e mitologiche a pastello¹⁸¹.

Infine, Violante Beatrice Siriès Cerroti che si inserisce degnamente nel panorama fiorentino del tempo che, sotto la guida della Fratellini e di Francesco Conti studiò sempre con maggiore impegno le varie tecniche pittoriche fino ad essere accettata all'Accademia delle Arti del Disegno. Fu dunque, proprio il successo di queste pittrici, che ebbero alte e nobili cariche che per molto tempo erano state precluse al mondo femminile, ad aprire la strada ad altre fanciulle, benché la formazione delle donne fosse ancora limitata.

L'artista su cui ho incentrato il mio studio è la fiorentina Maria Anna Bacherini trascurata dalla critica, pur avendo lasciato alcune opere

177 Longhi (1946, pag. 36), «Che Rosalba riuscisse sempre a intravedere un viso, a sentire una variazione minuti di temperatura interna dove non sembrava essere che un piumino stinto di cipria e rossetto, questo, ripeto, mi par segno di forza [...] seppi esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell'epoca».

178 Michel (1992, pagg.127-129).

179 Toscano (2008, pag. 5).

180 Fortune (2009, pagg. 50-51) Giovanni Fratellini era la dama di compagnia della Granduchessa Maria Vittoria della Rovere e in lei riconobbe immediatamente in lei "la Rosalba Carriera fiorentina".

181 Mocke (1762, pagg. 219-220).

meritevoli di considerazione, proprio come le altre donne appena citate del medesimo periodo. In questo lavoro ne è stato tracciato un breve profilo biografico e una preliminare catalogazione di dipinti e disegni.

Maria Anna era il nome che le venne dato dai genitori alla nascita; dopo sposata decise di prendere il cognome del marito, pittore anch'esso e largamente conosciuto nel mondo dell'arte fiorentina, e con l'arrivo delle prime commissioni si firmerà Anna Piattoli. (fig.52)

Nacque a Firenze il 9 aprile 1720 e fu allieva fin da piccola di Francesco Ciaminghi, pittore fiorentino specializzato soprattutto nell'incisione e considerato «professore del disegno, che ebbe la scuola al Ferrata per dodici anni»¹⁸², Accademia che aveva la volontà di imprimere un carattere di magnificenza alla Firenze antica e moderna della quale Ercole Ferrata era il maestro di scultura, mentre Ciro Ferri di pittura.

Appena maturò il suo stile incisivo, la Piattoli iniziò a studiare da Francesco Conti all'interno della Libera Scuola del Disegno, nella quale ebbe accesso nel 1739, come viene riportato ne *Le Vite* dell'erudito Francesco Maria Niccolò Gabburri, del quale la fanciulla attirò l'attenzione: «Maria Anna Bacherini pittrice a olio a pastelli. Questa spiritosissima fanciulla vive a Firenze in questo presente anno 1739 e sotto la direzione del cavalier Francesco Conti opera meravigliosamente in ritratti e altre cose, facendo stupire chiunque vede le sue pitture. Per il suo merito fu ascritta fra gli Accademici di San Luca di Firenze, e siccome ella va avanzandosi di giorno in giorno nel valore e nella perfezione, così vi è giusto motivo di sperare che in breve tempo possa essere una seconda Rosalba»¹⁸³.

L'arte pittorica del Conti è ritenuta di profonda ispirazione per l'allieva che inizierà a produrre vari dipinti con soggetto religioso, come ad esempio *San Francesco in preghiera* (fig.53). Il Santo è tipicamente abbigliato con la tonaca francescana e con lo sguardo rivolto verso l'alto, area da cui proviene un fascio di luce che si direziona sul volto del Santo lasciando il resto della scena completamente in ombra. Realizzare opere fortemente scure con giochi di luce è un modello che era solito riproporre proprio il suo maestro Francesco Conti. Possiamo osservare infatti un paragone figurativo con il suo dipinto *Ritorno dalla fuga in Egitto* (fig.54), nella quale è evidente l'utilizzo di una *nuance* di colori bruni e ombrosi per lo sfondo e la sola esaltazione cromatica per i personaggi della scena; inoltre la

182 Baldinucci (1812, pag.455).

183 Gabburri (1742, pagg.242-243).

figura principale di quest'opera rivolge il volto al cielo in preghiera, proprio come il San Francesco della sua allieva. Nell'opera di quest'ultima viene rappresentato in primo piano il teschio, simbolo con cui il francescano è frequentemente accompagnato che segnala un momento meditativo sulla morte. I tratti del volto sono riconoscibili grazie ad ombre molto decise e delle pennellate piatte costituiscono le pieghe del pannello della tonaca. Come accennato pocanzi, non v'è alcun particolare che ci faccia capire dov'è che il Santo sta pregando, è una delle opere in cui regna quasi la completa oscurità retta dal raggio di luce che sembra provenire dall'alto e che rende visibile la figura del Santo, in particolar modo, il volto, le sue mani in preghiera che costituiscono il centro della scena e il teschio che è posizionato in primo piano. In quest'opera la pittrice ha descritto la forte intensità emotiva provata dal Santo in quel momento grazie alla precisa raffigurazione espressiva. Questa è l'opera della Piattoli che più di tutte trasmette emozione e colpisce lo spettatore; sul retro della tela in basso è presente la firma della pittrice autografa: "Anna Piattoli".

Un altro ritratto sempre degli stessi anni è quello realizzato per *Padre Ildefonso di San Luigi Gonzaga* (fig.55), fiorentino che entrò nell'ordine dei carmelitani scalzi. Era un erudito che aveva approfondito i suoi studi storici e letterari e partecipato anche alla vita di alcune accademie, fra cui la Reale Accademia Fiorentina della quale diventò anche membro nel 1762¹⁸⁴. Il tracciato fisionomico di questo personaggio religioso ci viene proposto dettagliatamente nell'opera della Piattoli: rappresentato con le mani conserte appoggiate sopra un teschio posizionato lateralmente sopra un tavolino coperto da un tessuto vermiglione che è l'elemento cromatico più brillante della scena. Anche in questo ritratto non si riesce a comprendere il luogo in cui il soggetto si trova, in quanto la tavolozza di colori usati dall'artista contiene sempre colori molto scuri e ambrati per lo sfondo. Entrambi questi due ritratti di soggetti religiosi non sono visibili al pubblico perché conservati in deposito e trascurati dalla critica, il primo all'interno del Deposito delle Gallerie degli Uffizi e il secondo olio su tela è custodito all'interno del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto.

All'interno della Libera Scuola del Disegno, Anna conobbe durante il primo anno di discepolato il suo futuro marito, Gaetano Piattoli, già presente all'interno dell'Accademia, (fig.56) da un anno prima di lei¹⁸⁵. Il

184 Fagioli Vercellone (2004, pagg.233-234).

185 Berti (2010, pagg.68-69) Francesco Maria Niccolò Gabburri così interviene sul

forte legame tra i due artisti probabilmente si intensificò quando Gaetano divenne insegnante diretto di Anna, dopo aver preso il posto del Conti come maestro presso l'Accademia all'inizio degli anni '40 del '700 e secondo gli studi dello storico Alessandro D'Ancona, nel 1741 Gaetano ed Anna, ormai fortemente innamorati, si sposarono¹⁸⁶. I due vissero sempre nella zona del Procolo di Firenze, non lontano dal lungarno¹⁸⁷. Anche Greer fornisce un interessante paragone tra il piacevole ritratto della coppia realizzato da Gaetano (fig.57) e il rassegnato aspetto della donna che viene realizzato molti anni dopo, in cui la pittrice si ritrae mentre copia la *Madonna del Sacco* di Andrea del Sarto (fig.58). Se osserviamo il volto della fanciulla è giovane, pieno di vita; al contrario nell'*Autoritratto* in cui i segni della vecchiaia sono ben visibili, sia sul volto, sia per il colore dei capelli che le incorniciano la testa ma vengono nascosti dietro un copricapo e non lasciati scendere sulle spalle come durante la fanciullezza¹⁸⁸. Anna nel ritratto giovane del marito indossava degli orecchini, un braccialetto di perle visibile in primo piano, e un fermaglio decorativo sulla scura capigliatura; nel suo ritratto successivo non ha nessuno di questi oggetti e il vestito con cui è raffigurata è di semplice fattezze, senza alcuna sfarzosità, se non i fiocchi blu che sono unicamente decorativi. Osservando questi due dipinti abbiamo soltanto una certezza: la figurazione presenta la stessa persona, ben riconoscibile per i lineamenti del volto e per l'espressività degli occhi. Questi due dipinti dei coniugi rappresentano una fotografia del tempo che passa e del corpo che cambia, matura e invecchia¹⁸⁹.

Fu proprio in seno all'Accademia che l'artista perfezionò l'arte della pittura, soffermandosi soprattutto sui disegni dal vero che realizza in maniera elegante, cogliendo il carattere dei personaggi che va a catturare

marito di Anna Piattoli Bacherini (1742, pag.1279): «Gaetano Piattoli pittor fiorentino nato nel 1705. Studiò in Livorno per lo spazio di anni sette, sotto la direzione di mansù Francesco Riviero, quindi, tornato a Firenze, nel 1734 entrò nello studio del cavalier Francesco Conti, dove esercitandosi nella pittura, tanto nelle storie, che nei ritratti, con plauso universale nel 1739».

186 Scandolera (2006, pag. 12).

187 D'Ancona (1912, pag.9).

188 Fortune (2002, pagg.52-53).

189 Giusti (1990, tavola 26) Si veda anche Cecchi A., *Painters by painters*, catalogo della mostra di ritratti provenienti dalla Galleria degli Uffizi di New York e Houston (a cura di) Balding A., New York, tavola 24.

nel suo disegno. Ma la pittrice a partire dagli anni '50 ca. del '700 aveva iniziato una doppia formazione: oltre a frequentare l'Accademia, seguiva anche le lezioni nella bottega di Violante Beatrice Siriès in cui approfondisce l'arte della pittura¹⁹⁰. Sarà un periodo molto proficuo per Anna, della quale sono stati rinvenuti diversi ritratti, consapevole del costume popolare del periodo e della maggiore rendita che essi garantivano, anche se ad oggi ci sono pervenuti soltanto due suoi autoritratti e un ritratto dal vero che oggi si trova nel Palazzo Comunale di Prato (fig.59) raffigurante *Maria Teresa da Verrazzano nei Vai*, moglie del Generale Verrazzano¹⁹¹. È stato realizzato presso la Villa del Mulinaccio in provincia di Prato nella quale l'artista si è trattenuta per alcuni anni come pittrice ufficiale della famiglia¹⁹², anche se attualmente questo è l'unico dipinto autografo a noi pervenuto di quel periodo; l'opera ha fatto parte della collezione Vai Gucciardini e successivamente è stato donato alla Quadreria del Comune di Prato nella quale oggi è ancora presente esposto nella stanza di "Apollo e Dafne" utilizzata per celebrare matrimoni civili. In questo dipinto è evidente la maturazione pittorica dell'artista, in seguito all'affiancamento alla Siriès Cerroti, infatti segue la perfezione formale tipica della corrente settecentesca contrapponendo colori molto accesi dell'abito della fanciulla alla sua carnagione chiarissima in contrasto con lo sfondo scuro della stanza. È accentuata l'attenzione per i minimi particolari come le pieghe dell'abito che ci appare in alcune zone in ombra, azzurro-turchese, in altre maggiormente illuminate celeste pallido; l'artista ritrae il momento preciso in cui la ritratta spostando il vaso di fiori e il drappo bianco sotto di esso fa cadere un bocciolo.

Dopodiché Anna ritornerà a Firenze dove realizzerà il suo *Autoritratto all'età di 54 anni* (si veda fig.58), già citato, offerto il 19 agosto 1776 alla Galleria degli Uffizi, che doveva sostituire quello giovanile, dipinto nel 1744, per il quale ricevette un pagamento in denaro di 15 scudi¹⁹³. Alessandro Felice Ademollo su tale ritratto riporta due lettere: una redatta dall'allora Direttore della Galleria fiorentina Giuseppe Pelli-Bencivenni, al ministro granducale Angiolo Tavanti, datata 21 ottobre del 1776 in

190 *Ibidem*, pag. 52.

191 Mannini (2001, pag. 65). Si veda anche Fattampié, S., Bellesi S., (1999), *Il Settecento a Prato*, Prato.

192 Fantappié (1999, pag.164).

193 Fortune (2002, pag.52).

cui scriveva che un nuovo autoritratto di Anna Piattoli era arrivato nella Galleria, aveva preso posto al numero 524, andava a sostituire quello precedente, già acquistato dall'Abate Pazzi; Ademollo riporta le parole del Pelli-Bencivenni: «Il presente è assai migliorato del primo e giustifica la capacità di questa donna, la quale non ha avuto una sorte corrispondente al suo merito. Benché povera, ella non cerca ricompensa altro che l'onore di essere compresa nella serie di tanti valenti professori; ma se per atto d'innata generosità Sua Altezza Reale facesse dare alla medesima qualche cose, sarebbe io credo, una vera elemosina»¹⁹⁴. L'altra lettera rinvenuta è un atto della stessa pittrice nel quale dichiarava nell'agosto del 1775 che intendeva fare un nuovo ritratto: «farlo gratis e senza pretensione di *verum onoratio*». Ma il munifico sovrano ordinò comunque che le fosse concesso un pagamento. D'Ancona però commenta quest'opera con toni non molto cordiali: «Come opera d'arte non è davvero una bella cosa; e i tratti della fisionomia punto piacevoli, e quasi maschili»¹⁹⁵. Possiamo fare però un'interessante confronto tra il suo *Autoritratto* (si veda fig.58), già precedentemente citato, con l'*Autoritratto* (fig.60) della sua maestra, Siriès Cerroti: entrambe le artiste si rappresentano a lavoro, e allo spettatore viene mostrato con orgoglio e disinvoltura ciò che stanno dipingendo; le donne guardano fuori dal dipinto, rivolgendo lo sguardo a chi osserva l'opera, si crea dunque un contatto con l'esterno, un'intima connessione con lo spettatore che viene inserito dentro l'opera come attivo, come se avesse fatto irruzione nella stanza in cui ognuna di loro era a lavoro e avesse voluto osservare il loro operato. Gli abiti vengono realizzati nella loro completezza: le pieghe vengono ben definite, la merlettatura è messa in evidenza ed entrambi i vestiti hanno una scollatura più o meno profonda che termina con fiori o fiocchi di ornamento, tipici della moda e del costume del tempo.

Analizzando questi due autoritratti, si comprende che le discendenze pittoriche in Italia non furono più una prerogativa esclusivamente maschile e che lo studio con la Siriès sarà una delle svolte principali per la carriera della nostra artista.

La Piattoli, alla fine della sua formazione all'interno di queste due realtà, proprio come il marito, divenne grande esperta della tecnica del pastello, della miniatura e anche copista, attività testimoniata dal pittore svizzero

194 D'Ancona (1915, pagg. 10-11).

195 *Ibidem*, pag.12.

Johann Heinrich Fussli, il quale affermò di possedere una copia molto bella dell'autoritratto di Raffaello, eseguito proprio dalla pittrice nel 1762, anche se mai ritrovato¹⁹⁶. La copia era comunque una pratica tipica dei pittori del tempo, anche se avvicinare l'arte alla natura non significava riprodurre la realtà in modo naturalistico, quindi fedele nei particolari, ma cercare di estrarre l'essenza, l'atteggiamento psicologico e mentale tipico dell'artista dell'età classica. Dunque, la Piattoli è perfettamente inserita nelle pratiche del suo secolo e per tutta la vita si dedicò a soggetti religiosi così come ai ritratti, combinando abilmente i due generi e ottenendo svariate e anche importanti commissioni: un'altra notevole opera conservata anch'essa all'interno del Deposito delle Gallerie degli Uffizi è *Padre Giovanni Maria di Gesù* (fig.61), datata 1769 e inizialmente realizzata per i Carmelitani Scalzi per i quali lavorò spesso¹⁹⁷. Il soggetto viene rappresentato dalla Piattoli a mezzo busto mentre guarda lo spettatore con aria serena e armonica, è molto forte il richiamo ad un'opera precedente della pittrice, descritta pocanzi, *Padre Ildefonso di San Luigi Gonzaga*, sia per l'abbigliamento, sia per la posizione e per il modo in cui vengono ritratti. Padre Giovanni tiene in mano una piccola immagine religiosa in cui è raffigurata la figura di San Giuseppe, evidenziata dalla striscia sottostante la figura in cui si intravede la scritta "Jhoseph", con un probabile riferimento alla persona raffigurata. Con l'altra mano tiene il capo di un bastone che probabilmente serviva per sostenere la sua persona. Questo ritratto è stato ripreso da un altro ritratto, dunque non è un originale, ma bensì una copia. L'opera dal 1972 si trovava nel corridoio vasariano, nel 1972 viene spostata a Palazzo Pitti, e infine rimandata presso le Gallerie degli Uffizi dove la sua sorte era già annunciata.

Richieste di ritratti e disegni quindi arrivarono anche da personaggi illustri come il Generale Verrazzano della famiglia Vai di Prato, che le commissionò il ritratto della moglie Teresa già ampiamente analizzato, oppure il disegno-ritratto della poetessa *Maddalena Morelli* (fig.62) che realizzò per l'incisione ad opera di Bartolozzi Francesco compiuta con la tecnica acquaforte e bulino. Corilla Olimpica è il nome arcadico di Maria Maddalena Morelli che fu la più celebre poetessa estemporanea del XVIII secolo che godeva di grande fama per la sua capacità d'improvvisare versi nei salotti; dal 1765 al 1775 fu poetessa alla corte granducale toscana e il

196 *Ibidem*, pag.9.

197 Fortune (2009, pag.53). Deposito Gallerie degli Uffizi N. 2636

29 gennaio 1774 l'imperatrice di Russia, entusiasta della sua arte, le donò la considerevole somma di cinquecento zecchini. L'editore Giambattista Bodoni pubblicò gli atti dell'Incoronazione in Campidoglio di Corilla Olimpica avvenuta nel 1776 e le poesie da essa dettate per l'occasione¹⁹⁸. La stampa della poetessa viene citata nell'Ottocento da Nagler e nel 1923 dalla studiosa Bice Viallet, è firmata in basso a sinistra in latino corsivo da Anna Piattoli, «ANNA PIATTOLI PINX(IT)» che, come accennato, ne fece il disegno¹⁹⁹. In basso a destra, si legge il nome dell'incisore Francesco Bartolozzi «FRANCESCO BARTOLOZZI SCULP(SIT)». Il ritratto è incorniciato da un elegante fregio di foglie di quercia con strumenti musicali e un elegante cartiglio recante il nome della poetessa secondo i canoni del gusto classico ai quali si rifà anche la base con una lunga iscrizione latina che vanta i pregi di Corilla. Viene scelto proprio l'albero di quercia perché è il simbolo dell'eternità e della saggezza, sottolineando la grandezza infinita dei versi della poetessa. Quest'ultima è rappresentata sorridente e ha lo sguardo fuori dalla cornice, stabilisce un dialogo con l'osservatore e alle sue spalle troviamo un piccolo putto che sta per compiere il gesto di incoronarla, con una corona che sembra essere fatta di foglie di alloro, che da sempre ha un significato importante, in quanto ci si cingevano la testa gli imperatori romani. Successivamente diventò con Dante Alighieri simbolo di altezza poetica, ambizione di tutti i letterati e poeti. La fanciulla con il putto sono inseriti in un ovale, che sembra essere sorretto da un piedistallo che alla base ha un titolo in latino corsivo: «CUI NIHIL ANTEFERAS, NON IPSAS CARMINE MUSAS HAEC ILLA EST, DOCTA PICTACORILLA MANUS. SI FORMAM, ATQUE ANIMI ROBUR, SI DENIQUE MORIS NOVISTI NEC AMAS. STULTUS ET IMPROBUS ES», che celebra la poetessa e la sua anima.

Un'altra prestigiosa commissione arriva direttamente da Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, per il quale realizza un ritratto a stampa simile al precedente, il *Ritratto di Maria Luisa di Spagna* (fig.63), Granduchessa di Toscana, moglie dell'Arciduca d'Austria, chiamata anche Maria Ludovica. La fanciulla è ripresa dal vero, da busto in su ed inserito in un ovale con sfondo neutro posizionato sopra un piedistallo nel quale ci sono delle iscrizioni e delle lodi sulla fanciulla rappresentata. L'incisione è

198 Cantucci (1943, pag. 814) Si veda il riferimento anche de la "Gazzetta Toscana" del 1774, pag. 17

199 Viallet (1923, pag. 74).

di P. Antonio Pazzi dal disegno di Anna Piattoli. Diversamente dalle altre stampe non riproduce probabilmente nessun dipinto essendo stata tratta probabilmente da un disegno dal vero che la pittrice fece alla sovrana; la stampa oggi conservata nel Gabinetto delle stampe degli Uffizi è un ritratto ufficiale della Granduchessa ed è proprio ad opera dall'artista²⁰⁰.

Bisogna però sottolineare che l'opera meglio conservata e che ha dato un'importanza rimarchevole al nome dell'artista è il ritratto della *Santa Margherita del Sacro Cuore di Gesù* (fig.64), realizzato prima del 1770. La Santa faceva parte dell'Ordine delle Carmelitane Scalze e percorse un arduo cammino di perfezionamento ed è proprio lì che questa fanciulla che conduceva una vita semplice, nella piena devozione e portando avanti l'insegnamento cardine di amore, fu colta da prematura morte. Il decesso della Santa venne commentato anche dal Padre Ildefonso, suo padre spirituale: «Sono sempre stato del parere che l'immaturo morte di Santa Teresa Margherita fosse più cagionata da questa segreta violenza d'Amore che dalla sua breve malattia. Credo che non avrebbe potuto più vivere lungo tempo per la forza dell'Amore di Dio. Santa Teresa ormai è nascosta con Cristo in Dio»²⁰¹. Il *Matryrologium Romanum* la ricorda il 7 marzo, mentre l'Ordine Carmelitano la festeggia ogni 1° settembre.

Il dipinto che oggi è conservato con molta cura dalle carmelitane scalze nel Convento di Clausura è un quadro di carattere "apologetico" che probabilmente viene realizzato per iniziativa del padre, che voleva soddisfare tutti quelli che chiedevano un ritratto della figlia. Questo spiegherebbe anche il motivo della futura stampa realizzato sempre dalla Piattoli, che viene ripreso proprio da questo dipinto e dunque riproduce la stessa identica immagine di Teresa Margherita. Infatti, il padre aveva scritto una lettera al convento presso il quale era da poco defunta la figlia: «dica al Padre Ildefonso che desidero sapere da lui, con intima confidenza, che spesa ci vorrebbe per far disegnare in carta il ritratto della figlia, per farlo bulinare in rame e quindi stamparlo in 500 esemplari grandi quanto un mezzo foglio di buona carta e ciò fatto con intera perfezione, del disegno, rame e stampa (fig.65)»²⁰². Probabilmente dopo questo appello

200 Scandolera (2006, pag.45).

201 Carmelitane Scalze del Monastero di Santa Teresa (1984, pag.58). Si veda anche P. Palmieri, *La santa, i miracoli e la Rivoluzione. Una storia di politica e devozione*, Bologna, Il Mulino.

202 Bolognini (2005, pag.1-2)

Padre Ildefonso consigliò Anna Piattoli che ne realizzò sia il dipinto, sia la stampa. L'artista riuscì a coglierla anche *post-mortem* nella sua "giovanile bellezza" con i suoi grandi occhi chiari, senza alcuna espressione marcata sul volto. La pelle della Santa è pallida e risalta sulla scura tonaca tipica delle suore carmelitane. Al suo fianco, nel dipinto ufficiale, viene messo ben in evidenza il giglio dal colore bianco, così com'è bianca e candida l'anima della fanciulla. Di quest'opera l'artista realizzerà successivamente anche una stampa nella quale la Santa tiene in mano il giglio. Il padre della giovane fanciulla venuta a mancare così precocemente commentò il ritratto ad opera della Piattoli con queste parole: «Trovo in esso tutta la mia Cara, qual era in vita»²⁰³. Sul ritratto compiuto dalla pittrice l'incisore Pietro Carbonai ci ha realizzato una riproduzione in rame, vista la fama che stava acquisendo la Santa e con essa anche la pittrice, si legge ancora in una lettera della quale il destinatario era Padre Ildefonso: «Avutasi dal pubblico la notizia che dalla Signora Piattoli era stato fatto il ritratto della Serva di Dio, furono fatte caldissime istanze alla religiosa ed a noi, perché fosse inciso in rame [...]»²⁰⁴.

Di carattere religioso è anche un'altra immagine devozionale disegnata dall'artista per un'incisione, della quale però si hanno poche notizie²⁰⁵. L'immagine dalle piccole dimensioni raffigura *L'incoronazione della Vergine* (fig.66) ed è firmata in basso dall'incisore Rossi riprodotte il particolare dell'incoronazione che viene tratto dal paliotto che si trovava nella chiesa del Convento di Santa Verdiana, ex carcere femminile. Entrambe le figure sono realizzate a mezzo busto con sfondo neutro e composizione circolare. Si legge la firma dell'incisore, in basso a destra, «ROSSI SC.», dal disegno di Anna Piattoli, che si firma invece a sinistra, «ANNA PIATTOLI DEL.» La stampa di questo paliotto oggi si trova al Gabinetto delle Stampe degli Uffizi, in ottimo stato con datazione incerta fra 1770-1780.

Anna però, proprio come il marito, non si arricchì mai con la sua professione, la pittrice era infatti costretta a vivere con i soli introiti del suo

203 Carmelitane Scalze del Monastero di Santa Teresa (1984, pag.59).

204 *Ibidem*

205 Scandolera (2006, pag.46). Alcune notizie relative a quest'opera ci giungono dalla studiosa Frolich-Bum che la cita sulla rivista *Pantheon* del 1936; ella disse che l'incisione e il disegno erano una copia del paliotto ricamato delle suore del Convento di Santa Verdiana, vicino al quale l'incisione si sarebbe poi dovuto porre, ma fu spostata l'opera originale e attualmente ancora non rinvenuta; la studiosa si trovava allora negli Stati Uniti in una collezione privata della quale non specificò il nome.

lavoro, che arrotondava con il magro stipendio di servente della Galleria delle Statue, mansione che le occupava dalle 9 della mattina, fino alle 15 del pomeriggio²⁰⁶.

Nonostante non navigassero nell'oro, Gaetano ed Anna ebbero due figli, Giuseppe, che divenne anch'esso pittore e incisore e Scipione, che invece divenne un sacerdote, educatore, scrittore e attivista politico, personaggio molto importante, che partecipò alla redazione della prima Costituzione Polacca²⁰⁷ e diede addirittura ispirazione anche allo scrittore russo Lev Tolstoj, per il suo personaggio dell'Abate Morio in *Guerra e Pace*.

La grave situazione economica della famiglia Piattoli peggiorò quando il marito di Anna si ammalò e venne a mancare il suo stipendio come insegnante dell'Accademia. La pittrice sarà costretta a supplicare la direzione di quest'ultima affinché le fosse corrisposto il denaro dovuto al marito, dopo un anno di lavoro: «Anna, moglie di Gaetano Piattoli direttore della Regia Scuola del Disegno [...] implora l'anticipazione di un'annata della provvisione che ritira in dono suo marito [...] per pagare i debiti da essa contratti da due anni che giace in letto suo marito a causa di una penosa malattia»²⁰⁸. Richiamerà a casa per aiutarla con le finanze anche il figlio Scipione, che nel frattempo era diventato insegnante di retorica a Mantova che però non poté trattenersi a lungo. Non si hanno notizie certe sulla data di morte del marito: secondo gli studi di Francesco Berti, rimase infermo nel 1772 a causa di questa malattia degenerativa e due anni dopo morì; secondo quanto riportato ne *Le Vite* del Gabburri, morì nel 1776. Io ho deciso di considerare la data riportata dallo studioso Francesco Berti²⁰⁹. La libera Accademia del Disegno verrà portata avanti dal figlio di Gaetano e di Anna, Giuseppe Piattoli, che diventò appunto maestro del disegno e poi futuro professore dei pittori neoclassici toscani. Il giovane Piattoli non viene visto solo come un disegnatore, ma piuttosto come un narratore che ama ricalcare con la sua penna d'artista la prosa toscana della più nobile

206 D'Ancona (1915, pag. 10).

207 Rostworowski (1980, pag. 827). Si veda anche il testo di Tomasi, G. (2001) *Per salvare i viventi*, Bologna, Il Mulino; Bozzolato, G. (1964) *Polonia e Russia alla fine del XVIII secolo – Un avventuriero onorato: Scipione Piattoli*, Padova; Wronikowska, D. (2008), *L'archivio di Scipione Piattoli nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze Polacca di Roma*, Roma.

208 Meloni Trkulja (2005, pag. 134).

209 Vallet (1923, pagg.73-75).

e schietta tradizione umoristica del nostro volgare. La fisionomia artistica di Giuseppe Piattoli è affidata alla produzione di disegni per stampe²¹⁰ (fig.67-68): infatti più che i suoi pochi dipinti noti, la sua fama fu costruita dalla serie di tavole preparate per illustrare taluni aspetti della vita di una società spensierata che poteva dilettersi in intrattenimenti destinati alla vacanza in campagna, com'era tipico della fine del Settecento, secondo una tradizione letteraria e figurativa nata in ambiente veneziano.

Comunque, dopo la morte del marito, la pittrice non riuscì mai a risollevarsi dai problemi economici e morì in solitudine e povertà nel 1788²¹¹.

Con questo breve tracciato sulla vita di una pittrice settecentesca e una prima catalogazione delle sue opere per la quale rimando al mio lavoro di tesi, appare chiaro come il Settecento fiorentino abbia stimolato e sia stato precursore di molte nuove personalità anche femminili e di come Anna Piattoli faccia parte a pieno titolo dei talentuosi artisti di questo secolo, rientrando fra le donne che hanno dato respiro ed un nuovo sguardo all'arte pittorica femminile.

210 BNCF, Palat. A.B.3.3, *Raccolta di quaranta proverbi toscani espressi in figure da Giuseppe Piattoli*, parti I – II, Firenze 1786-1788; Ivi, Palat. C.B.1.4, *Giuochi, trattenimenti e feste annue che si costumano in Toscana e specialmente in Firenze, disegnati da Giuseppe Piattoli*, Firenze 1790; si veda anche: *Proverbi toscani: raccolta di proverbi toscani illustrati con incisioni di Giuseppe Piattoli*, a cura di T. Tentori – J. Recupero, Roma 1959; *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di C. Briganti, Milano 1990.

211 *Ibidem*.



Fig.52 Anna Piattoli Bacherini, firma autografa retro del San Francesco d'Assisi in preghiera, 1750 (?), Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea dal Sarto, part. / Serena Ferraiuolo



Fig.53 Anna Piattoli Bacherini, San Francesco d'Assisi in preghiera, 1750 (?), Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea dal Sarto / Serena Ferraiuolo



Fig.54 Francesco Conti, Ritorno dalla fuga in Egitto, 1735, Georgia, Cleveland Museum / Web Gallery of Art



Fig.55 Anna Piattoli Bacherini, Ritratto di padre Ildelfonso Gonzaga, 1750, Firenze, Galleria degli Uffizi, deposito. N. Inv.5142 / Serena Ferraiuolo



Fig.56 Gaetano Piattoli, Autoritratto, 1778, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Corridoio Vasariano / Catalogo Fondazione Zeri Bologna



Fig.57 Gaetano Piattoli, Autoritratto con la moglie, 1746 (?), Firenze, Galleria d'arte Moderna / Catalogo Fondazione Zeri, Bologna



Fig.58 Anna Piattoli Bachini, Autoritratto all'età di 56 anni, 1776, Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano / [Catalogo Uffizi.it](http://Catalogo.Uffizi.it)



Fig.59 Anna Piattoli Bacherini, Ritratto di Teresa da Verrazzano nei Vai, 1753, Prato, Quadreria del Palazzo Comunale, Sala di Venere e Apollo (Sala dei matrimoni) / Serena Ferraiuolo



Fig. 60 Violante Beatrice Siriès Cerroti, Autoritratto, 1735, Firenze, Gallerie degli Uffizi / Catalogo Uffizi.it



Fig.61 Anna Piattoli Bacherini, Padre Giovanni Maria di Gesù, 1769, Firenze, Gallerie degli Uffizi / Serena Ferraiuolo



Fig.62 Anna Piattoli Bacherini (disegno), Francesco Bartolozzi (incisione),
 Ritratto di Maria Maddalena Morelli, la Corilla Olimpica, 1740-1760 ca., Firenze,
 Biblioteca Marucelliana, vol. XXXV n.138 / Serena Ferraiuolo



*Fig.63 Anna Piattoli Bacherini (disegno), Antonio Pazzi (incisione),
Ritratto di Maria Luisa di Borbone-Spagna, 1767, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe,
Palazzo degli Uffizi, stampe sciolte, vol. XI 14304 PAZZI / Serena Ferraiuolo*



Fig.64 Anna Piattoli Bacherini, Santa Teresa Margherita del Sacro Cuore di Gesù, 1770, Firenze, ex convento delle carmelitane / Serena Ferraiuolo



*S. Tereſiſe Margaritae Mariae Annae à
 Corde Ieſu Carmelitae Excalceatae, illuſtri Rediorum Gente
 Arretii N. an. MDCCXLVII. Non. però Mart. an. MDCCCLXX.
 in oſculo Sponſi Caeleſtis Florentiae defunctae, Cadaveris
 venuſtiſſimi ad XV. dies inhumati integritate percelebris
 ad vivum triduo poſt obitum expreſſa
 Imago.*

Annae Piattoli del. et pinx.

Carol. Faucci ſculp.

Fig.65 Anna Piattoli Bacherini (disegno), Carlo Faucci (incisore), Santa Teresa Margherita del cuore di Gesù, 1770, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, palazzo degli Uffizi, stampe sciolte, vol. III 2607 O.N. / Serena Ferraiuolo



Immagine di MARIA S.^{ma}
posta nella Chiesa di S. Verdiana
di Firenze, il di cui Volto è
tradizione, che ricamato fosse
da mano Angelica l'Anno 1457

Anna Piattoli del.

D. Ver. Rossi sc.

Fig.66 Anna Piattoli Bacherini, L'incoronazione della Vergine, 1770-1780 (?) Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo degli Uffizi



Fig.67 Giuseppe Piattoli, Proverbi Toscani, Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo degli Uffizi, Firenze / Serena Ferraiuolo



CHI DISSE DONNA DISSE TENE, E GUAI, PER CIÒ DI DONNA NON TI FIDAR MAI.
 Ma a volte che con lusinghe accenti,
 L'avrai fatto di farlar precanti.
 Donna, chi pensò in te la sua ventura,
 ritrova in te danno, periglio, e morte.

Fig.68 Giuseppe Piattoli, Mal comune è mezzo gaudio, 1790, Gabinetto disegni e stampe, Palazzo degli Uffizi, Firenze / Serena Ferraiuolo

Bibliografia di riferimento

Fonti edite

- Baldinucci, F. (1768-1820), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Torino: ed. stamperia Reale
- Bellesi, S. (2009), *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, II vol., Firenze: Polistampa ed.
- Brambilla (2013),
- Berti, F. (2010), *Dopo la mostra di palazzo Medici Riccardi, nuove considerazioni sui marchesi Riccardi e sul pittore Francesco Conti*, Firenze:
- Bolognini, D. (2005), "Santa Teresa Margherita Redi del Cuore di Gesù" in Santi, *Beati e Testimoni Enciclopedia dei Santi*, sez. T.
- Borroni Salvadori, F. (1983) "A passo a passo dietro a Giuseppe Bencivenni-Pelli, al tempo della Galleria" in *Rassegna storica toscana*, 29, 1983, pp.3-53
- Cantucci, M. (1943) "Morelli Maria Maddalena" in *Enciclopedia on-line Italiana Treccani*, Roma
- Carmelitane Scalze del Monastero di Santa Teresa (1984), *Come in un deserto, breve profilo di S. Teresa Margherita del Sacro Cuore di Gesù*, Firenze.
- Craveri, B. (2005), *Amanti e regine, il potere delle donne*, Milano: Aleph ed.
- Catalogo Battezzati Museo Opera del Duomo, vol. 13 maschi fascicolo 1, 1770-1772
- Catalogo Battezzati Museo Opera del Duomo, vol. 22 femmine fascicolo 1, 1770-1771
- d'Ancona, A. (1912) "Due libri di disegni popolari di Giuseppe Piattoli, pittore fiorentino del sec. XVIII" in *L'Arte*, 12, p.261-268
- Fagioli Vercellone, G. (2004) "Ildefonso di San Luigi Gonzaga" in: *Enciclopedia on-line Treccani, dizionario bibliografico degli italiani*, 2004, vol.62
- Fantappiè, R. (1999) *Il Settecento a Prato*, Prato: Cassa di Risparmio di Prato e Skira ed.
- Fortune J. (2009) *Invisible Woman: Forgotten Artists of Florence*, Firenze: The Florence Press Editor
- Gabburri, F. M. N. (1742) *Vite de' pittori*, tomo I, Firenze: Biblioteca Nazionale Firenze
- Gazzetta Toscana 50, 14 dicembre 1776
- Gazzetta Toscana 39, 29 settembre 1792
- Giusti, G. (1990) *Autoritratti dagli Uffizi: da Andrea del Sarto a*

Chagall, catalogo della collezione degli autoritratti degli Uffizi, Accademia di Francia, Roma, tavola 26, Firenze: ed Galleria degli Uffizi

- Henning, A. (2007) "Rosalba Carriera in Paris 1720-1721" in *Das Kabinett der Rosalba*, Monaco, pp. 29-34
- IL Vecchio, P. (1525) *Naturalis Historia XXXV*
- Klapsich-Zuber, C. (2004) "Donne e immagini" in *Clio la storia, le donne e la società*, 19, pp.20-22
- Klumpke, A. (1908) *Rosa Bonheur: sa vie, son oeuvre*, Parigi: Ernest Flammarion Editeur
- Longhi, R. (1946) *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze (nuova edizione 2007): Libri Ascondita ed.
- Meloni Trkulja, S. (1978) "La collezione Pazzi (Autoritratto per gli Uffizi)" in *Paragone*, XXIX, pp. 79-123
- Michel, O. (1992) "Virginia Vezi et l'entourage de Simon Vuet à Roma" in *Actes du colloque Simon Vouet*, pp.127-129
- Moucke, F. (1762) *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moucke*, I vol., Firenze: RA Collection Book, Galleria degli Uffizi
- Nochlin, L. (2014), *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, Roma: Castelvechchio ed.
- Rostworowski, E. (1980) "Piattoli Scipione" in *Polski Slowinik Biograficzny*, p.818
- Sagan, F. (1988) *Sarah Bernardt*, Milano: Editore Longanesi
- Scandolera, P. (2006) *Disegnie stampe di Gaetano, Anna e Giuseppe Piattoli: pittori fiorentini del Settecento*, Firenze
- Sheehy, H. (2006) *Eleonora Duse: la donna, le passioni, la leggenda*, Milano: Mondadori
- Sozzi, L. (2013) *Storia europea della letteratura francese, dal Settecento all'età contemporanea*, Torino: Einaudi ed.
- Toscano, P. (2008) "Teresa del Po, alcune stampe inedite" in *Grafica d'arte*, 75, 2008, pp.7-9
- Viallet, B. (1923) "Gli autoritratti femminili delle RR" in *Firenze, Roma, Alferi & Lacroix*

Fonti inedite

Biblioteca Nazionale Centrale Firenze:

- BNCF, Palat. A.B.3.3

**«Gloriosa San Pietro a Varlungo
nel contado di fuori de la porta alla Croce».
Decorazioni ed opere del '700**

Niccolò Gallori

Oggetto dell'intervento è la Chiesa di San Pietro a Varlungo edificio poco conosciuto ma che vanta una lunghissima storia alle spalle; nel presente lavoro, attraverso il confronto di diversi testi e fonti, si è cercato di ripercorrere, nei limiti del possibile, le tappe fondamentali che hanno contraddistinto le vicende della chiesa. In specifico ci si è concentrati sul periodo di anni che vanno dalla fine del '600 alla prima metà del '700, intervallo di tempo in cui la chiesa era sotto la rettoria di Giuseppe Tarchiani.

A seguire si propongono alcune schede inventariali aggiornate riguardanti le opere custodite all'interno della chiesa - limitatamente agli stucchi, ai dipinti (affreschi e tele) e alle sculture risalenti in quegli anni - cercando, per quelle senza un'adeguata attribuzione, nella maggior parte dei casi di individuarne l'artefice o la cerchia. Purtroppo, nonostante i diversi sforzi per ottenere le liberatorie alla pubblicazione delle immagini nel presente volume, non sempre sono state concesse le rispettive autorizzazioni: pertanto non è stato possibile presentare alcuni dei confronti visivi citati.

La chiesa di San Pietro a Varlungo è di remota origine [Fig. 69], il primo documento certo è datato 20 settembre del 1173 quando l'abate Alberto del monastero di Nonantola vendette al suddiacono Ugo e a suo fratello, prete Ubaldo ed a tutta la loro chiesa «*Sancti Petri, apud Vadumlongum*», i beni che il monastero possedeva nella piana stessa di Vadolongo, «*ab africo usque ad rivum cavum*»²¹².

Il contratto di compravendita, rogata dal notaio Ruggero, stabiliva il prezzo in novanta lire bolognesi, oltre all'obbligo di versare annualmente una libbra di cera bianca alla chiesa di San Felice in Piazza, dipendente

212 Tiraboschi (1785, pp. 298-299), Calzolari (1970, p. 127). Anche il vescovato fiorentino aveva alcuni possedimenti a Varlungo: li aveva acquistati agli inizi del XIV secolo da Ricco. È probabile che *rivum cavum* indicasse comunque un rivolo, una corrente d'acqua profonda, ed in tal caso potrebbe riferirsi ad una delle diramazioni dell'Arno nel piano di Varlungo e San Salvi. Trotta (1989, p. 39).

dall'abbazia di Nonantola²¹³.

Come tutte le chiese dell'arcidiocesi fiorentina anche la rettoria dedicata a San Pietro fu tassata dalla Santa Sede; tra il 1276 e il 1277 risultava pagare una decima di cinque libbre e dodici soldi²¹⁴. Queste decime, imposte *pro subsidio terrae sanctae* (1274-1280), furono indette dal Secondo Concilio di Lione allo scopo di raccogliere denaro per la conservazione della Terra Santa²¹⁵. Tra il 1302-1303 la chiesa di Varlungo versò una decima di due libbre e sedici soldi²¹⁶.

La chiesa di San Pietro a Varlungo era suffraganea della pieve di San Pietro a Ripoli già dal 1276, situazione che si sarebbe protratta fino al 1902, il primo rettore che la governò di cui si ha notizia fu il sacerdote Neri nel 1343²¹⁷. Sotto il successivo rettore Angelo di Finuccio, in carica fino al 1372, la chiesa economicamente più ricca rispetto al secolo precedente, acquistò per quattordici fiorini d'oro una casa posta nel Popolo di San Pier Maggiore, di proprietà dello Spedale di Santa Maria Nuova²¹⁸.

Come risulta dalla visita pastorale del 1392 fatta dell'allora vescovo di Firenze Onofrio Visdomini durante il corso del secolo la rettoria di San Pietro a Varlungo, avendo acquistato il titolo di prioria, ottenne il diritto

213 «[...] Ma questa soggezione vedesi chiaramente espressa in un'altra carta rogata in Nonantola dal Notajo Ruggero a' XX di Settembre dell'anno MCLXXIII [...]. In essa Alberto Abate di Nonantola vende al prezzo di novanta lire di denari Bolognesi al Suddiacono Ugo, al Sacerdote Ubaldo di lui fratello, e ad altri suoi Confratelli, e alla lor Chiesa de Guadalongo, ossia di Varlungo, i beni tutti, che il suo Monastero avea in un luogo, il cui nome è corroso, ma i cui confini s'indicano in questo modo: *ab africo usque ad rivum cavum, a flumine arni usque ad stratam guidiggam* coll'obbligo di pagare annualmente un cereo di una libbra *Ecclesie nostre S. Felicis in plaza* [...], Tiraboschi (1784, pp. 371-372).

214 Giusti, Guidi (1932, p. 19), Trotta (1989, p. 39), Raspini (1991, p. 91).

215 Giusti, Guidi (1932, pp. 3, 10).

216 Giusti, Guidi (1942, p. 28), Raspini (1991, p. 91). Imposte da Bonifacio VIII le tre decime *pro negotio regni Siciliae* (1295-1298; 1301-1304) furono usate per pacificare il regno di Sicilia, gravemente turbato dalle ostilità tra Angioini e Aragonesi. Giusti, Guidi (1942, pp. VII, XII, XV-XVI).

217 Moreni (1795, p. 177), Trotta (1989, p. 28), Raspini (1991, p. 33), Gerini (2006, pp. 282-283, 307).

218 ASFi, Diplomatico, S. Maria Nuova 29 luglio 1359, Moreni (1795, p. 177), Trotta (1989, p. 39).

del fonte battesimale²¹⁹.

La struttura dell'edificio sacro in questi anni dovette seguire la consueta tipologia romanica derivante da una probabile ristrutturazione posteriore all'XI secolo, condividendo, forse, lo stesso carattere e le stesse proporzioni presenti nella chiesa di San Marcellino a Firenze [Fig. 70]; oggi purtroppo, a seguito delle numerose aggiunte e modifiche avvenute nel corso dei secoli, non ne rimane traccia al punto che possiamo solo supporre i suoi caratteri originali²²⁰. L'edificio, a navata unica forse dotata di abside semicircolare (come è stata ritrovata nella vecchia chiesa di Santa Maria a Coverciano), era coperto con capriate lignee che lasciavano intravedere la travatura e la superficie inferiore dei piani del tetto, leggermente inclinato e coperto con tegole, mentre il pavimento doveva essere probabilmente costituito da coccio pesto mescolato a malta oppure da lastre di pietra²²¹.

Per quanto riguarda la lavorazione dei materiali da costruzione, sia i muri che i pilastri delle chiese del contado fiorentino venivano eseguiti col sistema della costruzione a guscio (tra le due superfici esterne, per le quali erano adoperate le pietre più grandi e lisce, si creava un'intercapedine che veniva riempita con ciottoli, frammenti di pietre e materiali vecchi mescolati con malta): l'uso di pietre da costruzione locali rappresentava una delle caratteristiche più evidenti di questi edifici²²².

L'unico elemento che rendeva le chiese del contado immediatamente riconoscibili rispetto all'uniforme tessuto edilizio era il campanile a vela, impostato in varie posizioni, sulla facciata o sulla parete terminale²²³. La chiesa di Varlungo ebbe fin dalla sua erezione il proprio campanile, questo doveva essere a vela e dotato di due campane risalenti probabilmente al XIII secolo²²⁴.

In origine, inoltre, il sacro edificio presentava un portico a colonne e pilastri - probabilmente del tutto simile a quello della chiesa di Santa Maria a Coverciano [Fig. 71] - che precedeva la porta d'ingresso che immetteva

219 AAF, Visita Pastorale, 1, 1383 e sgg., Raspini (1991, pp. 40-41), Gerini (2006, p. 307).

220 Carocci (1906, p. 8), Trotta (1989, p. 36), Raspini (1991, p. 34), Gerini (2006, pp. 308, 365-375).

221 Moretti, Stopani (1974, p. 162), Raspini (1991, p. 34), Pinelli (2008, pp. 53-54).

222 Moretti, Stopani (1974, p. 160), Pinelli (2008, p. 53).

223 Moretti, Stopani (1974, p. 148), Frati (1997, p. 20).

224 Raspini (1991, p. 44).

alla chiesa; la sua presenza è attestata dalla pianta per il progetto del nuovo cimitero contiguo alla chiesa realizzata nel 1856 dall'ingegnere Bettarini [Fig. 72]. Il loggiato verrà poi inglobato nel successivo prolungamento ottocentesco della navata centrale²²⁵.

Diversi furono i patronati benefattori della chiesa che si susseguirono nel corso dei secoli, annoverando tra essi potenti ordini religiosi ed antiche famiglie patrizie fiorentine; sembra che tra i primi ad esercitare il patronato sulla chiesa fossero i monaci Vallombrosani del monastero di San Cassiano a Montescalari²²⁶. L'ordine aveva in zona diverse proprietà inoltre, in occasione della nomina del nuovo parroco, avevano il diritto di proporre al vescovo il candidato alla carica. I Vallombrosani esercitarono il loro patronato sulla chiesa fino alla soppressione del monastero che avvenne ad opera del granduca Leopoldo nel 1775²²⁷.

Tra il XV ed il XVI secolo la chiesa fu sotto il patronato della famiglia Bonciani, prestigiosa famiglia che partecipò attivamente alla vita della Repubblica Fiorentina fino al governo del primo popolo: convintamente repubblicani furono ostili all'ascesa dei Medici opponendosi più volte al loro regime²²⁸. In ricordo di questa famiglia rimangono gli stemmi sulle specchiature laterali della parete anteriore dell'altare in pietra serena e nella cappella di sinistra, entrambi databili all'inizio del XVI secolo²²⁹.

A seguito del Concilio di Trento, venne ridato vigore alla visita pastorale, diventando lo strumento principale con cui veniva verificata la corretta attuazione delle direttive conciliari, pur mantenendo alcuni aspetti risalenti ai vecchi modelli pretridentini della visita intesa come ispezione amministrativa: esame dello stato di conservazione degli edifici ecclesiastici, accertamento del numero e della natura delle suppellettili, degli arredi sacri e autenticità di eventuali reliquie di santi²³⁰. Durante la visita apostolica del Monsignor Alfonso Binnarino a Firenze, avvenuta tra il 1575 ed il 1576, l'ormai vecchissima chiesa di San Pietro a Varlungo

225 ASCF, Documenti in corredo [...], filza 2724, affare 725, Trotta (1989, pp. 78, 123), Raspini (1991, p. 34), Gerini (2006, p. 308).

226 Raspini (1991, p. 88), Gerini (2006, pp. 307-308).

227 Raspini (1991, p. 88), Gerini (2006, pp. 307-308).

228 Ciabani (1992, p. 789).

229 Trotta (1989, p. 36); Raspini (1991, p. 170), Gerini (2006, p. 307).

230 Borromeo (1997, p. 61).

apparve all'inviato pontificio bisognosa di restauri²³¹.

Come risulta dalla visita pastorale del Monsignor Angiolo Marzi Medici, siamo tra il 1626 e il 1627, il sacro edificio stava già subendo una serie di interventi strutturali volti ad aggiornare la sua compagine interna: la spesa, sostenuta e finanziata dalla Compagnia di San Pietro in Vinculis per aver «fatto alzare l'altare di detta cappella un sesto», l'aver «abbellito, tirato innanzi la pietra» e «tirato innanzi la tavola di pietra e ridotto in miglior forma» riguardava, con ogni probabilità, la modifica ed il nuovo allestimento dell'altare maggiore²³².

È verso la fine del Seicento, però, che fu avviato il grosso dei lavori murari che cambiarono il volto interno dell'edificio conformandosi al gusto barocco imperante in quegli anni a Firenze [Fig. 73]²³³. Artefice di questo rinnovo fu Giuseppe Tarchiani suo rettore fin dal 1691; egli fece costruire a sue spese gli altari laterali della navata affidando poi l'esecuzione dei due affreschi ai pittori Onorio Marinari ed Alessandro Gherardini²³⁴. Entrambi gli altari furono eseguiti in stucco, quello di destra, raffigurante il *Battesimo di Cristo* ad opera del Marinari, presenta un arco aperto sulla parete caratterizzato da una decorazione superiore con andamento piramidale. Tre putti svolazzanti reggono il drappeggio che lo sovrasta, al centro della cornice un cartiglio con profili a ricciolo contiene la seguente

231 AAF, Visita apostolica di mons. Alfonso Binnarini, c. 30v.; Calzolari (1970, p. 128). Agostino Lapini ci da notizia della visita apostolica del Monsignore «A dì 30 di detto maggio, il lunedì sera, venne et arrivò qui in Firenze monsignore Alfonso vescovo di Camerino, detto il Binnarino, con titolo di visitatore. Ebbe le stanze per abitare nel convento di S. Marco; che fu mandato da papa Gregorio XIII con autorità grandissima; acciochè le cose che si contengono nel Sacro Concilio Tridentino, sì osservino e mettine in esecuzione più che sia possibile; e che sua Signoria Reverendissima ordinassi e comandassi alli vescovi et a tutto il clero. E detto Binnarino visitò di molte chiese e fece quel tanto che seppe e potette, che detto santo Concilio si osservassi. Stetteci qui in Firenze uno anno et uno mese incirca. Andossene a dì 2 di giugno 1576». Lapini (1900, pp. 187-188).

232 AAF, Visita Pastorale, 22, 1626-1627, busta 10, fascicolo 22. «[...] me Pace di Lionardo Paci come la [...] è che i fratelli della compagnia di S. Pietro a Varlungo hanno fatto alzare l'altare di detta cappella un sesto e l'hanno abbellito, tirato innanzi la pietra [...], tirato innanzi la tavola di pietra e ridotto in miglior forma; la spesa è stata di circa lire sette [...]».

233 Calzolari (1970, p. 128), Trotta (1991, p. 34).

234 Moreni (1975, p. 178), Raspini (1991, p. 40).

iscrizione «PER LAVACRUM/ HOMO RENASCITUR/ AD VITAM»²³⁵. Ai piedi dell'affresco, al posto della mensa d'altare, è il fonte battesimale.

Sulla parete opposta vi è quello raffigurante il *Transito di San Giuseppe* eseguito dal Gherardini e fatto erigere dal rettore con l'autorizzazione arcivescovile del 24 maggio del 1699, è a forma di tabernacolo ed è caratterizzato da due pseudopilastrini laterali di marmo dipinto, con capitelli ionici che sorreggono un frontone sagomato sotto il quale è un cartiglio con profili a ricciolo contenente il motto «PRETIOSA/ IN CONSPECTU/ DOMINI», sottintesa la parola «MORS»²³⁶. Il tabernacolo è sormontato da un drappeggio - tipico della sensibilità settecentesca - retto da tre putti e privato della sua mensa durante la riforma liturgica.

È interessante notare come il Tarchiani fosse in contatto con uno dei maggiori drammaturghi della Firenze di quel tempo, ciò è testimoniato da quattro lettere, tutte datate 1708 e conservate presso la Biblioteca Riccardiana, inviate dal rettore a Giovanni Battista Fagioli. Nelle quattro missive il Tarchiani mette al corrente e chiede consiglio allo scrittore fiorentino riguardo alcuni prestiti da lui fatti in favore rispettivamente ad un certo Maestro Maffini e, forse quello più singolare, al pievano Latini di Ripoli: che il rettore di una chiesa suffraganea, come quella di Varlungo, prestasse soldi alla pieve presso cui orbitava fa supporre che in quel periodo la sua rettoria dovesse disporre di una discreta rendita giustificando sul lato economico, oltre al sostegno dell'ordine dei Vallombrosani e della Compagnia di San Pietro in Vinculis, gli interventi strutturali al sacro edificio²³⁷.

Il Fagioli, del resto, era un protetto di Francesco Maria de' Medici e, grazie al cardinale, ottenne un posto stabile presso la curia arcivescovile proprio nel giro di anni in cui il Tarchiani fu rettore della chiesa di Varlungo²³⁸. È ipotizzabile che i due si fossero conosciuti in questo frangente e che il drammaturgo avesse potuto fare da tramite al Tarchiani permettendogli

235 Raspini (1991, p. 169), Gerini (2006, p. 311).

236 Raspini (1991, pp. 40, 164, 169), Berti (2003, p. 169).

237 Riccardiano 3435, cc. 119r-120v, 121r-122v, 123r-124v, 125r-126v. Che il Tarchiani chiedesse consiglio al Fagioli riguardo i prestiti da lui fatti non è un caso, infatti il drammaturgo aveva lavorato in precedenza come sostituto presso la cancelleria del Monte di Pietà e, successivamente il 29 agosto 1678, riuscì ad entrare come sostituto al banco di Matteo Pieri attuario nell'arcivescovado. Foggi (1993, p. 20).

238 Il 14 aprile del 1694 lo stesso cardinale raccomandò il drammaturgo per la sua promozione di attuario presso la curia. Foggi (1993, p. 36).

di mettersi in contatto con gli artisti che lavorarono nella fabbrica della chiesa; la frequentazione del Faggiuoli, tra il 1701 e il 1711, dell'*atelier* del pittore Pier Dandini dove vi intrattiene amichevoli conversazioni erudite, testimoniate anche da Targioni Tozzetti, e il biglietto, datato 1710, in cui Onorio Marinari annuncia al drammaturgo il matrimonio tra sua figlia Agnese e Niccolò Bandini sono prove abbastanza significative²³⁹.

Altri interventi, che continuarono anche sotto il parroco Anton Domenico di Santi Mazzuoli rettore della chiesa dal 1722, riguardarono la costruzione del nuovo presbiterio: venne abbattuta l'originale abside semicircolare e al suo posto ne venne costruita una di forma rettangolare, inoltre furono ampliate nella parte nuova le tre cappelle, due laterali e una centrale maggiore, che oggi presentano un rifacimento in stile di tutta la decorazione in stucco a seguito del ripristino voluto dalla famiglia Chiericoni nel XIX secolo [Fig. 74]²⁴⁰. Difficile stabilire se prima di questa operazione fatta *ex-novo* fosse presente una decorazione precedente, certo è che in queste modellature in stucco sono riscontrabili marcate caratteristiche foggiane.

Tali peculiarità sono ravvisabili nella possente trama architettonica evidente nella cappella maggiore e nelle sue calibrate ornamentazioni plastiche, caratterizzate da specchiature, formate da volute a ricciolo e motivi foliacei collocate ad ornamento degli pseudopilastrici laterali le quali donano una maggiore dinamicità alla muratura; completano il tutto i due affreschi attribuiti a Pier Dandini raffiguranti *La Crocifissione di San Pietro* ed il *Martirio di San Paolo* ²⁴¹. Alla parete alle spalle dell'altare maggiore,

239 «Finita l'Accademia, e licenziati gli scolari, in un'altra stanza accanto s'inbandiva una Tavola, dove Piero con diversi belli spiriti suoi amici mangiando, e confabulando di novità del mondo, di cose erudite, e sovente improvvisando coronati d'alloro e d'ellera e scherzando con diverse poesie finivano la serata. I più assidui erano // [...], Giovanni Battista Faggiuoli, [...]». Bellesi (1991, pp. 144-145). Un'amicizia, quella tra il Faggiuoli e Pier Dandini, cementata anche dal ritratto che il pittore fece al drammaturgo risalente proprio negli anni in cui i due si frequentarono. La tela, scoperta nel 1992 da Alberto Bruschi e analizzata e documentata da Sandro Bellesi, è oggi in collezione privata. Foggi (1993, pp. 45, 61-62, 71, 78-79). Per il biglietto con l'annuncio delle nozze si veda Riccardiano 3453/1, cc. 19r-19v.

240 SABAP-Fi, scheda catalografica OA, n. 00135643; Moreni (1975, p. 178), Trotta (1989, p. 123), Raspini (1991, pp. 39, 163), Gerini (2006, p. 314).

241 Raspini (1991, pp. 173-174), Gerini (2006, pp. 314-315). La presenza di un discreto dislivello tra il soffitto della navata centrale e delle cappelle laterali con quello della cappella maggiore fa supporre che, per conferire alla struttura maggiore slancio

oggi dominata dal grande crocifisso, databile al 1665 che ricorda il *Volto Santo* di Lucca, fanno da ornamento una cornice in stucco, svolta senza soluzione di continuità, una colomba che affiora dalla decorazione e ai due lati una coppia di angeli più grandi del naturale [Fig. 75]²⁴².

Alla cappella maggiore vi si accede per mezzo di un arco aperto nella parete postergale impostato su un cornicione marcapiano decorato da scorniciature barocche e alla sommità da una cartella in stucco di forma tipicamente settecentesca che reca la scritta «DEO OMNIPOTENTI/ PETRO PRINCIPI APOSTOLORUM/ DICATUM»²⁴³.

Fra la cappella maggiore e la navata intercorrono le due cappelle laterali a cui vi si accede rispettivamente tramite due archi, poggianti su alti cornicioni marcapiano sorretti ciascuno da colonne in pietra serena, sulla cui sommità spiccano due angiolini che sorreggono gli stemmi della famiglia Chiericoni. In ciascuna di queste cappelle furono collocati, nelle pareti dirimpetto all'ingresso, due altari databili al XVIII secolo entro i quali oggi si trovano rispettivamente una tela raffigurante una *Madonna in gloria tra San Francesco Saverio e Santa Cristina*, databile anche questa al XVIII secolo, ed un mosaico raffigurante *Il Sacro Cuore di Gesù*, opera moderna del Pogliaghi²⁴⁴. Detti altari presentano un cornicione liscio i cui frontoni sono interrotti al centro e decorati da una serie di modanature in

e proporzione, tale cappella sia stata innalzata con un nuovo registro nelle cui pareti laterali furono aperte ampie finestre creando così una fonte di illuminazione naturale tale da far risaltare al massimo i sottili giochi chiaroscurali della decorazione a stucco delle marmorizzazioni e delle dorature.

242 Raspini (1991, pp. 39, 173-174), Gerini (2006, p. 314). Il vecchio altare in pietra serena fu rinchiuso in un'intelaiatura di legno di grandi dimensioni, rimossa poi nel 1934 durante l'integrale restauro della Soprintendenza.

243 Raspini (1991, pp. 170-173). La foggia del cartiglio è tipicamente settecentesca quindi farebbe supporre che sia originale. Nei libri della Compagnia è segnato un pagamento in favore di Gaetano Bonciani per «[...] la doratura del fronte spizio [...] e ripulitura delle pietre dell'altare». È ipotizzabile che il pagamento per detto «fronte spizio» si riferisca al cartiglio stesso. ASFi, Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo, Compagnia di San Pietro in Vinculis, 1627.

244 Raspini (1991, p. 170), Gerini (2006, p. 313). La cappella laterale sinistra, che in origine doveva essere la cappella di famiglia dei Bonciani (come attesta la presenza del loro stemma), presenta inoltre un tabernacolo in pietra serena che per le cifre stilistiche adottate è databile intorno al XVII secolo. Entro la sua nicchia è custodita la *Madonna col Bambino* opera del Maestro di Varlungo.

rilievo coronate da un fastigio con occhio ovale centrale²⁴⁵.

L'originale soffitto a capriate fu coperto da una volta a botte ribassata in stuoia la quale è delimitata da una elegante fascia in stucco che ne mette in risalto la forma; il soffitto della navata fu affrescato con una pittura raffigurante *San Pietro in gloria* attribuito al Volterrano²⁴⁶.

Attraverso la parete sinistra tramite una bizzarra apertura mistilinea si accede all'oratorio della Compagnia di San Pietro in Vinculis; esso doveva esistere già nel secolo XIV, del resto il 5 novembre del 1589 vi fu tenuta l'adunanza dei cinquanta iscritti che deliberarono la riforma e l'aggiornamento dei primi Capitoli [Fig. 76]²⁴⁷. Nel 1642 in seguito a questi nuovi ordinamenti i fratelli pregarono il governatore di costruire nel loro oratorio sopra l'altare maggiore un tabernacolo in pietra in modo tale che vi fosse custodito dignitosamente il *Crocifisso Miracoloso* di Varlungo²⁴⁸. Nella tornata del 3 agosto dello stesso anno i quarantanove fratelli presenti approvarono, con voto unanime, il progetto per la realizzazione²⁴⁹. Per l'inaugurazione fu fatta nella prima domenica di agosto una grande festa alla quale parteciparono, oltre alla Compagnia di San Pietro in Vinculis, le Compagnie di San Pietro a Ripoli e della Badia a Candeli: il *Crocifisso* fu

245 Raspini (1991, p. 170), Gerini (2006, p. 311).

246 Carocci (1906, p. 8), Raspini (1991, pp. 39, 40, 164). L'attribuzione suscita qualche perplessità; ad una attenta analisi infatti emergono delle soluzioni stilistiche che difficilmente appartengono alla produzione artistica del pittore facendo, invece, propendere che l'artefice dell'affresco (sicuramente toscano e forse vicino al pittore Luigi Catani) sia più in linea con la cultura artistica fiorentina che, sin dagli anni settanta del Settecento, aveva «decisamente sterzato su toni di rinnovato classicismo» propugnati dall'Accademia di Belle Arti promossa da Pietro Leopoldo. Si veda Morandi (2010, pp. 13-15).

247 Raspini (1991, p. 97), Gerini (2006, p. 316-317). Da una nota chiarificatrice esistente negli Statuti del 1590 sappiamo che la Compagnia del Santissimo Sacramento anche chiamata Compagnia di San Pietro in Vinculis, venne fondata il 25 dicembre del 1502 grazie ad alcuni parrochiani adunatisi nella chiesa. ASFi, Capitoli delle Compagnie Religiose Soppresse, Compagnia di San Pietro in Vinculis, 454.

248 Secondo un'antica tradizione popolare il *Crocifisso*, conservato in origine in una cappella dell'oratorio della Santa Croce esistente presso il ponte San Niccolò poi distrutta, sarebbe stato portato via dalla piena dell'Arno del 1350 per essere in seguito ritrovato, dopo un lungo vagare, dai fedeli sulle sponde vicino Varlungo: ricoverato nella chiesa di San Pietro fu da allora tenuto in grande venerazione. Raspini (1991, pp. 97, 107, 131, 158).

249 Raspini (1991, p. 97), Gerini (2006, p. 319).

collocato all'interno del tabernacolo e chiuso con cinque chiavi custodite rispettivamente da cinque fratelli²⁵⁰. Nei nuovi ordinamenti fu stabilito che il *Crocifisso* fosse scoperto ed esposto al pubblico ogni cinque anni e che per quella circostanza fossero fatti solenni festeggiamenti²⁵¹.

Un ciclo di affreschi, eseguiti intorno al 1729-1730, decora le pareti della stanza con quattordici ovali raffiguranti i santi apostoli, San Giuseppe e la Madonna con Bambino: l'originario altare dell'oratorio fu eliminato per creare un'apertura che mette in comunicazione questo con la cappella laterale sinistra della chiesa²⁵².

Nel 1859 il parroco Luigi da Bagnano fece costruire un nuovo campanile a torre dotato di quattro campane; il vecchio campanile a vela del XIII secolo versava in condizioni «rovinosissime»²⁵³.

La nuova torre campanaria, che fu ricostruita a metà del lato esterno della navata, è a torre e a base quadrata, la cella, dotata di modanature ad intonaco, è a quattro fornic; una Società si formò sia per la costruzione del nuovo campanile sia per la fusione delle nuove quattro campane: il costo totale dell'operazione ammontò a 2179 lire²⁵⁴.

250 Raspini (1991, p. 97).

251 Raspini (1991, p. 98).

252 Raspini (1991, pp. 178-182), Gerini (2006, pp. 317-318).

253 Raspini (1991, p. 49), Artusi, Lasciarrea (2008, p. 338).

254 Raspini (1991, p. 49), Artusi, Lasciarrea (2008, p. 337).

Battesimo di Cristo

Onorio Marinari

1695-1699 ca. (analisi stilistica)

intonaco/ pittura a fresco

280 x 220 ca.

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Parete destra.

L'opera, già ampiamente affrontata nel volume monografico curato da Silvia Benassai dedicato ad Onorio Marinari fu eseguita dall'artista tra il 1695 e il 1699 [Fig. 77]; citata per la prima volta da Francesco Saverio Baldinucci «E dipoi dipinse un Battesimo di Gesù Cristo, figure al naturale, nella chiesa di San Pietro a Varlungo, poco distante dalla città», fu successivamente ricordata da Francesco Moücke «Rappresentò pure nella suburbana chiesa di Varlungo il Battesimo di Cristo»²⁵⁵.

Gli storici Anton Francesco Raù e Modesto Rastrelli furono i primi a fornire un primo seppur sintetico giudizio critico sull'affresco «meritano pure di esser qui rammentate due belle opere di Onorio, cioè quella del Battesimo di Cristo, che vedesi nella chiesa di Varlungo,[...]»²⁵⁶. Fu però il Moreni che avanzò l'ipotesi che la commissione dell'opera, databile sullo scadere del secolo, fosse stata affidata a Marinari probabilmente dallo stesso Giuseppe Tarchiani²⁵⁷.

Un puntuale confronto viene fatto nella scheda dedicata all'opera nel volume sopraccitato mettendo in relazione l'affresco con la coeva *Annunciazione di Lucignano* [Fig. 78]: entrambe presentano uno schema compositivo simile con le due figure principali poste in primo piano e sormontate da una cortina di nubi popolate da vivaci coppie di angioletti e dalla quale filtra il raggio di luce emanato dalla colomba dello Spirito Santo, risultano quasi sovrapponibili i profili della Vergine e del Cristo, i cui tipi, connotati da una bellezza ideale classicheggiante, sono caratteristici

255 Moücke (1756, pp. 205-206), Baldinucci (1975, pp. 55-58). Alessandro Nesi ha poi segnalato una copia in piccolo dell'affresco nella propositura di San Leonardo a Cerreto Guidi. Nesi (2000, p. 10), Benassai (2011, p. 163).

256 Raù, Rastrelli (1775, p. 168), Benassai (2011, p. 163).

257 Moreni (1795, p. 178), «Nel 1695 adornò di pietre il Battistero, e forse fece dipingere a fresco da Onorio Marinari il Battesimo di Nostro Signore, siccome forse ancora l'altra di fronte, pure a fresco rappresentante il Transito di San Giuseppe da Alessandro Gherardini». Si veda anche Benassai (2011, p. 163).

del Marinari²⁵⁸.

La realizzazione dell'opera tuttavia tradisce alcune difficoltà del pittore con la tecnica dell'affresco, se la figura del Cristo dimostra ancora una certa eleganza e sicurezza di mezzi stilistici, il livello qualitativo del panneggio delle vesti abbandonate sulla sinistra così come la posa del Battista, in bilico sulla roccia che lo sostiene tra le acque del Giordano (che si rivela alquanto macchinosa ed impacciata) fa supporre un pesante intervento della bottega (giunta in aiuto del pittore ormai settantenne) e forse di Giuseppe Rendelli che pochi anni dopo diventerà suo stretto collaboratore sui ponteggi di palazzo Capponi all'Annunziata²⁵⁹.

Marinari che probabilmente lavorò fianco a fianco col più giovane Alessandro Gherardini, autore del *Transito di San Giuseppe* posto dirimpetto al suo affresco, dovette osservare con interesse quel lavoro, espressione di un nuovo sentire poi ravvivato dall'arrivo di Sebastiano Ricci a Firenze²⁶⁰.

258 Benassai (2011, pp. 163, 165).

259 Benassai (2011, pp. 23, 147). Il Marinari si era dedicato alla pittura murale giovanissimo, purtroppo con risultati non più giudicabili. È indicativo il giudizio di Francesco Saverio Baldinucci riguardante un affresco raffigurante un *Sant'Ignazio* in ginocchio - oggi scomparso - che il Marinari eseguì nel 1690 nel convento fiorentino di San Salvatore in Pinti di fronte al giardino. Lo storico infatti definisce il santo dipinto «poco felicemente». Baldinucci (1975, p. 55), Benassai (2011, p. 65). Sulla scarsa frequentazione della tecnica dell'affresco da parte del Marinari ci illuminano le parole di Mücke «l'eccellenza di quest'artefice nella pittura s'estendeva eziando nel lavorare a buon fresco, [...]. Di essi però in iscarso numero volle condurne; avvengnaché avendo sperimentato, che l'operare sulla calcina, l'umidità di quella, notabil pregiudicio arrecavigli alla testa, s'allontanò, per quanto gli fu possibile, da somiglianti impegni». Mücke (1756, p. 205), Raù, Rastrelli (1775, p. 168), Benassai (2011, pp. 71, 147, 163).

260 Benassai (2011, p. 163).

Transito di San Giuseppe

Alessandro Gherardini

1699 (data)

Intonaco/pittura a fresco 270 x 170 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Parete sinistra, sopra l'altare.

Fu Giuseppe Tarchiani a volere l'erezione di «un nuovo Altare sotto il Titolo al Transito di San Giuseppe»²⁶¹. L'opera, che fu eseguita dal pittore Alessandro Gherardini nel 1699, rappresenta un soggetto diffuso che ebbe molta fortuna nella decorazione degli altari settecenteschi [Fig. 79]²⁶². A Firenze il culto di San Giuseppe aveva antiche origini, stando alle parole del Richa infatti la città fu «delle prime ad abbracciare la nuova solennità trovandosi già nel 1405 eretta una Compagnia sotto il nome di San Giuseppe, la quale poscia edificò in onore del Santo una magnifica Chiesa»²⁶³. Un grande momento per la fortuna iconografica del santo, e in particolare del *Transito di San Giuseppe*, fu la ristrutturazione in stile barocco della cappella dei Da Gagliano alla Santissima Annunziata da parte della famiglia Feroni²⁶⁴. La scelta iconografica del marchese Francesco Feroni per la pala d'altare eseguita dal bavarese Carl Loth fu dettata sia per il forte legame del committente con i Medici sia per la valenza simbolica dell'immagine, ossia la protezione della «buona morte»²⁶⁵. Fu proprio l'imponente dipinto del Loth che dovette dare un forte impulso al soggetto

261 Bolla del 24 maggio del 1699. È evidente come il tema scelto per l'affresco sia legato a doppio filo con il nome del committente, è probabile che nelle volontà del Tarchiani ci fosse l'obiettivo di perpetuare nella memoria dei posteri il suo nome, ed anche un modo per avere garantita la protezione del santo.

262 Raspini (1991, p. 40). Quella di San Giuseppe fu una delle nuove devozioni della fine del Medioevo, nella prima metà del XV secolo la diffuse Jean Gerson ponendo l'accento su due avvenimenti Sposalizio e Morte e augurandosi l'istituzione delle feste. Nel Cinquecento la figura di san Giuseppe subì una vera e propria riscossa, infatti la devozione verso la sua figura fu sollecitata in modo particolare dalla Controriforma e dall'ordine dei Gesuiti e nel 1621 Gregorio XV rese obbligatoria la sua festa da tempo stabilita al 19 marzo. Berti (2003, pp. 164-165), Garms (2003, pp. 49-50).

263 Richa (1754, p. 177). Bisogna inoltre ricordare che Cosimo III contribuì attivamente al successo del culto di san Giuseppe elevando il Santo a protettore della Toscana nel 1719. Berti (2003, pp. 165-167), Garms (2003, p. 50).

264 Berti (2003, p. 166), Grassi (2014, p. 26), Spinelli (2014, pp. 147-150).

265 Berti (2003, p. 168), Grassi (2014, p. 26), Spinelli (2014, pp. 147-150).

fornendo agli artisti fiorentini una valida fonte di ispirazione [Fig. 80]²⁶⁶.

Come fa notare Federico Berti l'impostazione compositiva del *Transito* del Gherardini ricorda abbastanza da vicino la pala dell'Annunziata: in entrambe le opere il santo morente è disteso su un letto posto obliquamente rispetto al piano del quadro, la Vergine si trova dietro al suo capezzale ed il Cristo in primo piano proviene camminando da destra, un angelo con un cero compare dalla parte opposta²⁶⁷. Altro elemento in comune è l'accorrere dall'alto di Dio Padre attorniato dagli angeli, mentre nuova nel dipinto del Gherardini è la presenza della colomba dello Spirito Santo che nella pala della cappella Feroni non compare in quanto essa è già rappresentata nella finestra ovale sormontante il dipinto²⁶⁸. Diverso è invece il *pathos* che circonda le due opere, se nella pala del Loth domina una forte tensione emotiva trasmessa dall'ultimo spasimo che anima il corpo di Giuseppe, nell'opera del Gherardini è presente un'emotività più distesa e meno concitata mentre l'illuminazione appare più morbida e diffusa risultando essere in linea con le tendenze artistiche fiorentine rimaste estranee alle accentuazioni naturalistiche, ai toni tenebrosi e agli estremismi veneti della seconda metà del Seicento²⁶⁹.

266 Berti (2003, p. 168).

267 Per Federico Berti è possibile che il Gherardini, nel realizzare la sua opera, avesse presente il dipinto del Loth ed è altrettanto probabile che entrambe derivino da un archetipo comune, più precisamente il *Transito di San Giuseppe* che Carlo Maratta inviò nel 1676 all'imperatore di Vienna. Tutte e due le opere presentano caratteri comuni a quella del Maratta ed in particolare quella del Gherardini, come risulta dalle figure di Gesù e dell'angelo inginocchiato per le quali la derivazione è piuttosto evidente. Berti (2003, pp. 168, 169); Garms (2003, pp. 49, 51-52).

268 Berti (2003, pp. 168-169).

269 Berti (2003, p. 169).

Riposo durante la fuga in Egitto

Alessandro Gherardini (attribuito)

1699 (data)

Intonaco/pittura a fresco 84 x 142 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Parete sinistra, sotto la mensa dell'altare.

Al Gherardini è stata attribuita anche la scena sottostante al *Transito di San Giuseppe* raffigurante un *Riposo durante la fuga in Egitto* [Fig. 81], iconografia che compare in Italia nel XIV secolo, trasformandosi verso il 1600 in una scena familiare con paesaggio idilliaco²⁷⁰. L'atmosfera intima e domestica sottolinea l'inclinazione pauperistica controriformata della composizione svolta entro un paesaggio naturalistico caratterizzato dalla presenza dell'asinello sullo sfondo e dagli elementi esotici. Giuseppe seduto al fianco di un sacco, probabilmente contenente le vettovaglie, tiene tra le mani un libro aperto mentre il suo sguardo pensieroso è rivolto verso la Vergine, che con tenerezza culla un Bambino tranquillo e sereno, meditando forse sulla virtù singolare e la santità della sua sposa. La presenza in coppia dei Santi Sposi, il loro matrimonio, la rispettiva funzione sia materna che paterna, evidenziano l'unità e la bellezza della Sacra Famiglia. Sotto l'affresco uno scalino in pietra reca la scritta «IN DEI GENITRICI SPONSI OBSEQUIUM/ IOSEPH TARCHIANI HUIUS ECCLESIAE RECTOR/ ARAM HANC PROPRIO AERE AEREXIT ET HORNAVIT A(NNO) D(OMINI) MDCIC».

L'opera, interamente eseguita in monocromo, per la luminosità quasi metallica dei toni e la rapidità della pennellata (che con pochi tocchi ed un sapiente gioco del chiaroscuro è stata capace di rendere la volumetria delle figure) rientra perfettamente in quella «rapidità nell'operare» e «di gran macchia e forza nel colorire» vantata e attribuita dal Gabburri al Gherardini²⁷¹. Qui il pittore tratta il dipinto murale, tracciato con brio e spigliatezza tipici del suo modo di operare, come se fosse uno dei suoi disegni ma non a scapito di quella resa degli "affetti" tanto cara ai pittori fiorentini; a rafforzare l'ipotesi attributiva ci possono venire in aiuto alcuni confronti: quasi sovrapponibili risultano i profili di san Giuseppe con quello del pastore del bel disegno del Gabinetto degli Uffizi 2869 S [Fig.

270 SABAP-Fi, scheda catalografica OA, n. 00135619, Raspini (1991, p. 168).

271 Gabburri (1730-1742, p. 160, I, c. 089v).

82], da notare in entrambi l'incavo degli occhi reso con una semplice e leggera ombreggiatura e i pochi e rapidi tratti di pennello (o di penna e inchiostro) che suggeriscono subito l'idea delle folte barbe e capigliature.

Allo stesso modo il profilo del volto della Vergine e la morbidezza del drappeggio del velo risultano speculari con quelli della *Maria Vergine annunciata* (1680 circa) in collezione privata a Bruxelles [Fig. 83].

Stucchi

Giovanni Casini (attribuito)

Fine XVII sec. - Inizio XVIII sec. (analisi stilistica)

stucco/ modellatura/ doratura 100 x 330 ca.

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Pareti destra e sinistra.

I due altari laterali della chiesa di San Pietro a Varlungo sono un perfetto esempio di quel gusto per la teatralità e per l'interazione dello stucco con la pittura tanto in voga nel barocco; qui la sapiente realizzazione delle cornici, simulanti due archi aperti sulla parete, ci danno l'illusione di uno sfondato mettendoci in relazione con immaginari ambienti in cui si svolgono le scene del *Battesimo di Cristo* e del *Transito di San Giuseppe* [Figg. 84-85]. Un'illusione potenziata dalle soluzioni più schiettamente plastiche dei putti alati che, raffigurati in vari gradi di aggetto fino a rasentare quasi il tutto tondo, sembrano sia sorreggere a fatica sia giocare tra gli anfratti del grande e pesante drappo finemente ricamato e terminante in nappe e ghirlande di fiori e frutta.

Due cartigli con profili a ricciolo in rilievo posti al centro delle rispettive cornici recanti le seguenti iscrizioni «PRETIOSA/ IN CONSPECTU/ DOMINI» e «PER LAVACRUM/ HOMO RENASCITUR/ AD VITAM» completano il tutto.

È probabile che la realizzazione di questa decorazione a stucco sia ascrivibile alla mano di Giovanni Casini, allievo dello scultore Giovan Battista Foggini «dal quale esso apprese con molto profitto il disegno» e «sotto la di cui direzione s'invogliò d'attendere all'arte della scultura», che per diversi anni lavorò all'interno della chiesa di San Pietro a Varlungo svolgendo diverse commissioni²⁷².

272 Gabburri (1730-1742, p. 1317, III, c. 135r), Pazzi, Marrini (1766, p. 31). La presenza del Casini nella fabbrica di San Pietro a Varlungo è attestata dai diversi pagamenti fatti a suo nome e riportati nei Libri delle Entrate e delle Uscite della Compagnia di San Pietro in Vinculis. Sebbene i compensi, effettivamente riscontrati, partano dal 1709 è del tutto plausibile una presenza antecedente del pittore e scultore; ulteriori pagamenti risultano fatti nel 1714, nel 1720 è presente un saldo per una «pittura fatta dello Grado [...] in tutto 28 lire», nel 1729 l'artista viene pagato per aver eseguito una pittura dello sfondo e ornato l'architettura e di nuovo nel 1739 il Casini viene pagato 16 lire per «la pittura del grado nuovo e per avere assistito all'assetto dell'altare». A questi si vanno ad aggiungere i compensi che l'artista percepisce per attività di restauro, nel 1727 il Casini viene pagato per avere «rassetato lo stendardo di nostra compagnia», trattasi probabilmente dello stendardo che veniva trasportato dalla compagnia di San Pietro

Per l'attribuzione degli stucchi alla mano di Giovanni Casini ci può venire in aiuto il ciclo delle sei placche bronzee raffiguranti le *Ore del Giorno e della Notte* che vennero fuse e rinettate da Pietro Cipriani su modelli creati da Casini e oggi in comodato al Minneapolis Institute of Art²⁷³. Il ciclo, che per scelte iconografiche si ispira ad esempi celebri come le sculture eseguite da Michelangelo per i sarcofagi di Giuliano Duca di Nemours e Lorenzo Duca di Urbino nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo, è così composto: *Iride risveglia Hypnos (la Fine della Notte)*, *Aurora (Mattino)*, *Apollo e Zenith (Mezzogiorno)*, *La Discesa di Apollo (Sera)*, *Diana ed Endimione (l'Inizio della Notte)* e *Il Sacrificio di Diana (Mezzanotte)*²⁷⁴.

Possiamo notare come l'idea della corposità e la morbidezza dei drappeggi posti sopra gli altari sia anche riscontrabile nei voluminosi e aerei panneggi che avvolgono i numerosi personaggi raffigurati nelle formelle: in particolare la figura femminile seduta sul mostro marino rappresentata nell'*Aurora*. Le movenze e le fattezze dei carnosi puttini, che si apprestano a sollevare il drappo degli altari, presentano inoltre somiglianze con i vari putti svolazzanti che si agitano nell'aria rappresentati nel ciclo: si osservi a questo proposito il putto reggi-fiaccola raffigurato nell'*Aurora* o ancora gli angioli raffigurati nell'atto di reggere le redini della quadriga al posto di Apollo nella formella della *Sera*.

durante i suoi pellegrinaggi. Nel 1740 viene registrato un altro compenso «Avere dato al Signore Giovanni Casini pittore lire 1 soldi 6 per avere ridipinto il lanternone», anche in questo caso è probabile che il pagamento si riferisca ai lanternoni che la Compagnia usava per i suoi pellegrinaggi. Infine una curiosità in data 16 agosto del 1749 è registrato un pagamento di «[...] Lire 8 [...] per uffizzi e messe alli dua fratelli morti uno Lorenzo Cofazzi ? e l'altro Gi. Casini», il fatto che il Casini sia qui indicato come fratello - si tenga presente che morì a Firenze il 29 marzo 1748 - fa supporre che l'artista fosse entrato a far parte della stessa Compagnia; ciò spiegherebbe la sua presenza all'interno della fabbrica della chiesa. ASFi, Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo, Compagnia di San Pietro in Vinculis, 1627, Pazzi, Marrini (1766, p. 32).

273 Schmidt (2014, pp. 17, 25-73), Schmidt (2016, pp. 112-123). I «modelli di basso rilievo [...] gettati in bronzo», secondo il Gabburri, furono realizzati e «mandati a Genova, dove furono collocati in una cappella della famiglia dei Sauli». Gabburri (1730-1742, p. 1317, III, c. 135v). L'affermazione del biografo fiorentino secondo la quale appunto la famiglia Sauli fosse stata la committente del ciclo non sorprende più di tanto, infatti sappiamo che Pietro Cipriani (lasciato il suo maestro Soldani Benzi e iniziato a lavorare per conto proprio) si mise al servizio di Domenico Maria Ignazio Sauli, proprio questa decisione fu causa di conflitti tra Cipriani e il suo maestro che lavorò anch'esso per la famiglia Sauli tra il 1699 ed il 1715. Schmidt (2014, pp. 87-90).

274 Schmidt (2014, pp. 17, 25-73, 87-90), Schmidt (2016, pp. 112-123).

Martirio di San Paolo & Martirio di San Pietro

Pietro Dandini (attribuito)

1690 - 1710 (analisi stilistica)

intonaco/ pittura a fresco

95 x 155 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Presbiterio, pareti a destra e sinistra dell'altar maggiore.

Il rapporto che lega i due affreschi (situati uno di fronte all'altro nella cappella maggiore di San Pietro a Varlungo raffiguranti rispettivamente sulla parete destra la *Decapitazione di San Paolo* mentre sulla sinistra la *Crocifissione di San Pietro*) è un binomio figurativo che ha radici lontane: tradizione vuole infatti che i luoghi del supplizio dei due apostoli fossero relativamente vicini e che fossero legati alle tombe dei fondatori dell'antica Roma, Romolo e Remo²⁷⁵.

L'affresco del *Martirio di San Paolo* [Fig. 86] inserisce l'evento in un luogo la cui desolazione è caratterizzata da una natura spoglia e desertica, con rilievi rocciosi e pochissima vegetazione, eccezion fatta per l'albero stilizzato sulla sinistra. San Paolo è stato appena decapitato, supplizio spettante ai cittadini romani: i tratti somatici del volto citano alla lettera le caratteristiche fisiognomiche della ritrattistica paolina ben decodificabile dalla barba leggermente appuntita e da un'incipiente calvizie. Il suo corpo è riverso sulla roccia sulla quale sono presenti degli schizzi di latte; si tratta probabilmente del miracolo del latte che secondo certi testi sia latini che greci sgorgò dal collo di san Paolo e bagnò la tunica del carnefice il quale si convertì al cristianesimo²⁷⁶. Alla sinistra del corpo senza vita del santo è l'aguzzino con la spada ancora sguainata, colpisce la sua espressione dolente come se si fosse appena reso conto di aver commesso un crimine del quale non potrà mai perdonarsi, e il suo gesto che sottolinea l'eccezionalità dell'evento miracoloso. Ai lati stanno due gruppi di dolenti,

275 Hodne (2007, p. 307). Secondo il testo *Mirabilia Urbis Romae* (itinerario per pellegrini nato come genere letterario nel XII secolo) veniva sottolineata l'importanza del rapporto tra il luogo dove fu crocifisso san Pietro con il supposto sepolcro di Romolo cioè la *Meta Romuli* vicino al Vaticano. Allo stesso modo veniva rilevato il rapporto tra il luogo del martirio di Paolo e la tomba di Remo identificata con la Piramide di Caio Cestio vicino Porta *Ostiensis* (diventata poi Porta San Paolo) ai piedi dell'Aventino. Hodne (2007, p. 308).

276 Baronio (1590, p. 343).

evidentemente discepoli di Paolo, la presenza della donna inginocchiata che sta osservando con compassione il corpo decollato del santo può forse essere un riferimento a Perpetua. Secondo gli Atti di Pietro e di Paolo la donna, che possedeva un solo occhio sano, incontrò l'apostolo sulla via del martirio e gli affidò il suo sudario; una volta tornata in possesso di esso e portato al viso il suo occhio malato fu risanato poiché il sudario era intriso del sangue di san Paolo²⁷⁷.

L'affresco raffigurante, invece, la crocifissione del principe degli apostoli [Fig. 87] avviene sullo sfondo di una generica architettura classicheggiante di pianta circolare che rimanda seppur vagamente al tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante²⁷⁸. Altro elemento che concorre a qualificare il luogo del martirio di Pietro è la presenza dell'albero raffigurato in alto sopra l'edificio, forse un richiamo al terebinto pianta sotto la quale sarebbe stato sepolto il santo e che nella più antica edizione dei *Mirabilia* venne confuso con un'architettura chiamata *tiburatinum Neronis* e in seguito *Terebinthus Neronis*, paragonata per la sua altezza al Mausoleo di Adriano²⁷⁹. La figura del santo fulcro della scena è contraddistinta da una calma stoica, egli accetta la propria fine forte della promessa fattagli dal Signore; l'iconografia segue la tradizione romana che voleva Pietro come una sorta di *alter Christus*, una raffigurazione che si era già consolidata nel corso dei secoli passando da Cimabue a Giotto, fino alle opere più emblematiche del Cinquecento e Seicento²⁸⁰. L'azione è ben lungi dall'essere conclusa, gli aguzzini, da semplici pedine, sono intenti ad eseguire gli ordini sollevando a fatica la croce. Il volto del soldato romano sull'estrema destra è deformato da un ghigno sardonico che ben connota l'abisso morale della sua natura.

L'isolamento di Pietro è sottolineato dalla presenza degli astanti in fermento sullo sfondo, di cui i testi apocrifi abbondano di descrizioni «Accorse allora tutta la moltitudine dei fratelli, ricchi e poveri, orfani e vedove, umili e potenti [...]. Ed allorché la moltitudine presente ripeteva ad alta voce questo Amen, insieme all'Amen, Pietro rese lo spirito al

277 Bernacchio (2011, p. 74).

278 Una tradizione più tarda risalente al XIV secolo volle identificare come luogo della crocifissione di Pietro il Gianicolo (in cui Bramante eresse il tempietto dedicato all'Apostolo). Cavallaro (2004, pp. 19-55), Rossi (2013, p. 268).

279 Bianchi (1999, pp. 48-49), Nilgen (2001, pp. 459-464), Rossi (2013, p. 269).

280 Rossi (2013, p. 272).

Signore»²⁸¹.

Gli affreschi, databili tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento, sono attribuibili alla mano di Pier Dandini; in entrambe le opere si può riscontrare l'essenzialità dell'impianto disegnativo la cui costruzione e volumetria è affidata alle pennellate veloci, rapide e sicure con tocchi spessi e nervosi affocati quasi di bozzetto, tratto distintivo del pittore²⁸².

La ripetizione di alcune sigle compositive utilizzate dall'artista per eseguire i suoi dipinti più velocemente sono riscontrabili nella resa dei profili angolosi dei volti dei personaggi e nella forte ombreggiatura degli occhi, un espediente evidenziato anche da Giovanni Targioni Tozzetti «Non devo peraltro dissimulare una particolarità, la quale potrebbe fare al merito di Piero una piccola tara, [...]. Questa è che Piero da un certo tempo in poi costumò di fare gl'occhi delle figure un poco incavernati, burberi, e che potrebbero parere guerci [...]»²⁸³. Targioni Tozzetti riporta anche un'altra considerazione «Certe commissioni di pochissimo lucro le faceva anche eseguire agli Scolari, e sull'ultimo dava loro sette o otto pennellate per imprimere il suo carattere, e per ciò si vedono quadri, che per debolezza non si crederebbero giammai di Pietro, ma pure vi si riconoscono alcune sue pennellate»²⁸⁴. Questa analisi è importante in quanto contribuisce a chiarire alcuni dubbi sull'attribuzione di opere affini allo stile del Dandini ma di qualità inferiore.

281 Atti di Pietro 40, 11, 1.

282 SABAP-Fi, scheda catalografica OA, nn. 00135647, 00135621. Chiarini (1990, p. 306), Bellesi (1991, pp. 98-107). Sulla velocità del *modus operandi* del Dandini ci illuminano nuovamente le parole del Targioni Tozzetti «Alcune poche volte e quando gli è stato ordinato, da questo primo pensiero ne ha ricavato il bozzetto, o modellino a olio; nella maggior parte però delle sue Pitture si sa che egli non ha fatto schizzo, o pensiero alcuno, ma le ha disegnate solamente col genio sulla Tela, anzi ci sono quadri dove neppure ha voluto perdere il tempo in disegnare col gesso, ma preso a dirittura il pennello, ha dipinto». Bellesi (1991, p. 141).

283 Bellesi (1991, p. 158). Nota distintiva che si può riscontrare in alcuni particolari come il *Muzio Scevola* conservato presso la collezione Busmanti a Bologna o l'*Andata al Calvario* in collezione privata a Firenze.

284 Bellesi (1991, p. 142).

Medaglioni con Apostoli

Ambito toscano

1729 - 1730 (data)

intonaco/ pittura a fresco, stucco/ modellatura/ pittura

120 x 80 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Oratorio.

Come si è detto in precedenza all'interno dell'Oratorio della Compagnia di San Pietro in Vinculis è presente un ciclo di affreschi composto da quattordici ovali ognuno dei quali raffigura a mezzo busto i santi apostoli, san Giuseppe e la Vergine col Bambino²⁸⁵. Una elaborata cornice in stucco a volute è accompagnata da un cartiglio alla base recante il nome in latino del personaggio raffigurato all'interno; ogni effigiato è identificabile dai rispettivi attributi [Fig. 88-89]²⁸⁶.

Il ciclo si distingue per un impianto rigidamente formale che riduce l'effetto naturalistico dell'insieme, gli effigiati sono contraddistinti da un'artificiosità delle pose e da un generale patetismo senza eccessivi accenti

285 Nei libri delle Entrate e delle Uscite della Compagnia di San Pietro in Vinculis il 3 maggio 1744 si ha un pagamento di tre lire per «numero quindici quadri [...]. Di nostra compagnia che vi è dipinto tutti li apostoli e altri santi». Per quanto non si possa affermare con certezza, a causa del divario temporale, che il pagamento si riferisca proprio alle pitture all'interno dei medaglioni, sono quanto mai singolari le tangenze proposte dal numero dei dipinti menzionati e dai soggetti rappresentati, effettivamente vicine a quelle presenti nell'oratorio. ASFi, Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo, Compagnia di San Pietro in Vinculis 1627.

286 Raspini (1991, p. 180), Gerini (2006, p. 317). È interessante notare come all'interno dei cartigli recanti i nomi dei santi siano presenti la data in cui venne eseguito ciascun medaglione, con un margine temporale che va dal 1729 al 1730, ed i nomi dei committenti tra cui figura quello di Giuseppe di Domenico Tanzini (nel cartiglio sotto il medaglione raffigurante san Pietro) celebre per le sue poesie e che diventò rettore della chiesa nel 1748. Moreni 1795, p. 178. Con ogni probabilità i committenti dovettero tutti far parte della Compagnia di San Pietro in Vinculis: l'aver legato il proprio nome a ciascun santo farebbe supporre che il ciclo svolga una funzione simile a quella di un ex-voto. Restauri recenti hanno rinvenuto sotto numerosi strati di scialbo sulla parete destra dell'oratorio una decorazione pittorica antecedente a quella attualmente visibile; il ciclo pittorico, seppure molto frammentato ed abraso, rappresenta anch'esso gli apostoli ma a differenza dei dipinti del '700 i santi sono qui rappresentati a figura intera ed inseriti in una nicchia centinata sovrastata da un cartiglio. Sono state rinvenute le iscrizioni col nome di due apostoli san Taddeo e san Simone, alla base della nicchia è stata recuperata inoltre un'altra iscrizione purtroppo indecifrabile per le numerose abrasioni.

retorici volto soprattutto a muovere a sincera compassione l'osservatore. È percepibile come l'esecutore dell'opera si ispiri timidamente al segno di Alessandro Gherardini; tale traccia è riscontrabile nel rapido abbozzo delle figure suggerite da pochi tratti di pennello con linee sovrapposte e spezzate (come alcune delle figure nell'affresco raffigurante *Santa Verdiana accolta in Paradiso* nella volta della chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino eseguiti nel 1708) e nelle abbreviature somatiche dei volti tipiche del pittore (si vedano ad esempio gli occhi a fessura resi con un tratto tutto giocato sul contrasto luce/ombra) [Fig. 90].

Il programma iconografico è ispirato ad un variegato campionario di figurazioni tra cui non si può non ricordare il celebre intervento del Borromini nella chiesa di San Giovanni in Laterano per il giubileo del 1650, voluto da Innocenzo X; la riqualificazione della navata maggiore secondo l'idea borrominiana fu completata per conto di Clemente XI con la competente supervisione dell'arciprete della basilica, il cardinale Benedetto Pamphilj. L'intenzione era quella di dotare le nicchie aperte nella navata con dodici monumentali sculture degli apostoli la cui esecuzione si protese fino al 1718²⁸⁷. Sempre il Borromini, nel secondo ordine della navata maggiore, fece in modo di alternare ai finestroni delle cornici ovali adornate da motivi vegetali lasciando visibili i lacerti dell'antica muratura costantiniana. Fu poi Clemente XI che al loro interno fece eseguire da un gruppo di pittori, le immagini dipinte ad olio di dodici profeti²⁸⁸. Impresa che dovette suscitare una vasta eco e che sicuramente dovette servire anch'essa a ispirazione per la decorazione dell'Oratorio della Compagnia.

287 Marconi (2013, pp. 363-365).

288 Marconi (2013, pp. 363-365).

Cristo consegna le chiavi a San Pietro

Giovanni Casini (attribuito)

1709 - 1740 (analisi stilistica)

tela/ pittura a olio

350 x 210 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Chiesa Nuova, parete destra.

La tela d'altare, raffigurante lo schema tradizionale della *Traditio clavium*, fu probabilmente commissionata dalla Compagnia di San Pietro in Vinculis allo scultore e pittore Giovanni Casini nel giro di anni in cui l'artista lavorò all'interno della chiesa di Varlungo: per diverso tempo creduta irreperibile oggi è conservata nella nuova aula liturgica nel terreno prospiciente alla vecchia chiesa anche se tagliata della lunetta [Fig. 91]²⁸⁹.

Sullo sfondo di un appena accennato paesaggio caratterizzato dal solo ergersi di un paio di alberi sulla destra si svolge la scena del *tibi dabo claves* a cui assistono alcuni degli apostoli. Questi, divisi in due gruppi, ascoltano le parole del loro maestro con molta attenzione e in diversi atteggiamenti; il gruppo sulla sinistra, composto dai tre apostoli posti dietro le figure del Cristo e di san Pietro, è caratterizzato da moti di stupore e meditazione mentre un gioco di sguardi si instaura tra loro e l'avvenimento che sta accadendo, l'altro sulla destra è formato dagli altri due discepoli ritratti mentre discutono animatamente. Il Redentore, vero centro focale del dipinto e *trait d'union* fra i due gruppi di uomini, è raffigurato nell'atto di consegnare le chiavi al principe degli apostoli con la mano destra mentre con l'altra indica il Regno dei Cieli. Il gesto delle braccia e delle mani di Pietro, inginocchiato davanti al Cristo, è quello di colui che è pronto ad accogliere la missione che gli è stata affidata.

L'opera, che induce ad una lettura piana e comunicativa quasi didattica, è citata nella vita del Casini delineata dal biografo Orazio Marrini «tavola dell'altar maggiore della chiesa di San Piero a Varlungo, nella quale si vede espresso il divino maestro, che chiama Pietro all'Apostolato»²⁹⁰.

A confermare l'attribuzione che la tela d'altare sia quella eseguita dal Casini ci possono giungere in soccorso alcuni confronti con il quadro di San Jacopo sopr'Arno raffigurante il *Martirio di Santa Lucia* eseguito dal

289 Pazzi, Marrini (1766, p. 32), Schmidt (2014, p. 186). Per una puntuale argomentazione sull'iconografia della *Traditio clavium* si veda Capriotti (2013, pp. 207-217).

290 Pazzi, Marrini (1766, p. 32).

medesimo [Fig. 92]²⁹¹. Innanzitutto possiamo fare alcune considerazioni generali notando come in entrambe le opere sia presente una essenzialità dello sfondo, sacrificato a favore di un maggiore risalto degli episodi rappresentati; allo stesso modo possiamo riscontrare la stessa morbidezza e corposità dei panneggi delle vesti.

Nelle due tele traspare una saldezza di costruzione e una plasticità delle forme congeniali alla formazione da scultore del Casini. Utile, a nostro avviso, risulta confrontare la possente muscolatura del collo del carnefice del *Martirio di Santa Lucia* con quella del Cristo nella *Consegna delle chiavi* graficamente resa in entrambe con una forte costruzione disegnativa.

I profili visti di tre quarti dei volti dell'astante al martirio, posto sullo sfondo del quadro di san Jacopo sopr'Arno, e del giovane apostolo a fianco di Cristo (forse san Giovanni) sono speculari e quasi sovrapponibili. Giovanni Casini inoltre tradisce la sua formazione scultorea nella netta divisione tra luce e ombra che possiamo osservare ora nel volto e nelle mani di santa Lucia, nelle corporature dell'angelo del martirio e del carnefice, e quelle del volto del Redentore, della sua mano sinistra e il braccio di san Pietro della tela d'altare della chiesa di Varlungo.

291 Marangoni (1912, p. 93), Paatz (1941, p. 392).

Madonna in gloria tra San Francesco Saverio e Santa Cristina

Francesco Conti (attribuito)

1716 - 1743 (analisi stilistica)

tela/ pittura a olio

210 x 149 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Transetto sinistro.

Il dipinto, presente nella cappella laterale sinistra della chiesa di San Pietro a Varlungo, raffigura la Vergine col Bambino in gloria su un trono di nuvole accompagnata da un corredo di cherubini [Fig. 93]. Assistono all'apparizione due santi: sulla sinistra san Francesco Saverio, pioniere delle missioni, identificabile dai capelli imbiancati dalle fatiche e dai piedi nudi che rimandano alla sua instancabile opera di evangelizzazione delle terre orientali²⁹². Sulla destra santa Cristina (facente parte di quel gruppo di sante martiri la cui morte o supplizi subiti si imputano alla crudeltà dei padri) riconoscibile dagli attributi iconografici della freccia, simboleggiante il suo martirio, tenuta in mano dall'angioletto raffigurato in basso ai piedi delle due figure, e della pietra sulla quale egli si poggia²⁹³. Possiamo notare come tra le quattro figure si instauri un complesso gioco di sguardi pieno di allusioni simboliche; rispettivamente quello tra san Francesco Saverio e la Vergine contrassegna il ruolo chiave che avevano svolto le immagini raffiguranti la Madonna con il Bambino nell'azione di apostolato missionario eseguita dai Gesuiti, mentre quello tra santa Cristina ed il Gesù Bambino benedicente sottolinea il ruolo di seguace di Cristo della santa la quale ha nel nome il suo destino²⁹⁴.

Le soluzioni formali adottate nel dipinto tradiscono la conoscenza della prima fase stilistica di Francesco Conti caratterizzata da notevoli bizzarrie, patetismo e toni tenebrosi.

Federigo Fantozzi, descrivendo la Chiesa di San Pietro a Varlungo, fu il primo a menzionare la tela riferendola alla «maniera d'Andrea» sottinteso del Sarto²⁹⁵. Proprio il legame del Conti con la tradizione rimase molto forte, e al di là delle apparenze frivole così tipiche del periodo, è osservabile nelle sue opere una attenta conoscenza della tradizione pittorica

292 Casale (2011, pp. 116-122).

293 Moscini (1986, pp. 15-32).

294 Salviucci Insolera (2016, p. 112).

295 Fantozzi (1842, p. 745).

fiorentina con un «recupero in chiave di sofisticata eleganza, di precedenti cinquecenteschi da Andrea del Sarto al Rosso»²⁹⁶.

Similmente al Conti si riscontrano nell'opera in analisi un lieve naturalismo nell'uso della luce e un'artificiosità delle pose; l'astrattezza dello sfondo, il manierato andamento delle vesti (rigide e tipiche della prima maniera del pittore), i perfetti ovali dei volti incorniciati da raffinate acconciature, e le mani elegantemente affusolate offrono somiglianze con la *Sacra Famiglia con lo Spirito Santo* della prima metà del XVII secolo [Fig. 94].

L'estro e l'irruenza del pittore risultano in parte contenuti in favore di un più sostenuto controllo formale per rendere al meglio la composizione squisitamente devozionale di questo dipinto. La luce radiante che si diffonde sul viso devoto dei protagonisti si ritrova sia nel *San Rocco*, opera risalente al 1734 [Fig. 95], che nel san Francesco Saverio; in entrambe vengono ripetute in modo speculare le fattezze e l'accento fortemente devoto dell'immagine sacra.

296 Benati (1995, p. 66). Federico Berti ha posto l'attenzione in particolare su un'opera del Conti della fine del primo decennio del Settecento, la *Madonna con il Bambino* della Galleria di Palazzo degli Alberti di Prato; in essa traspare un'attenzione per la produzione artistica di Andrea del Sarto in quanto si ispira alla *Madonna del Sacco* del 1525. Berti (1999, p. 32).

Incoronazione di Maria Vergine

Famiglia Piattoli (ambito)

1740 - 1760 (analisi stilistica)

tela/ pittura a olio

160 x 127 cm

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Sagrestia.

La scena vede la Vergine troneggiare al centro della tela incoronata dalla triade celeste, in quanto «madre del Figlio di Dio, [...] figlia prediletta del Padre e tempio dello Spirito Santo»²⁹⁷. Nel registro inferiore una cortina di santi, tutti collegati alla figura della Vergine, funge da quinta all'episodio che si sta svolgendo [Fig. 96]. Sulla sinistra è san Francesco Saverio sacerdote della Compagnia di Gesù, con le mani incrociate sul petto che guarda rapito la scena, identificabile dalla presenza ai suoi piedi della corona che richiama alla sua opera di evangelizzatore delle Indie²⁹⁸. Accanto a lui è santa Margherita d'Antiochia, con la corona già indossata, che sconfisse il maligno apparso sotto forma di drago grazie all'ausilio della croce, rappresentata ora trionfante sulla creatura mostruosa²⁹⁹. Sulla destra la figura di san Francesco, che rivolgendo lo sguardo all'osservatore si protende col braccio destro presentando l'eccezionale avvenimento: egli è rappresentato con i suoi tradizionali attributi quali il saio francescano e il teschio tenuto tra le mani dall'angiolino ai suoi piedi, un preciso

297 *Lumen Gentium*, 53. Il catalizzare l'attenzione sulla figura della Madre di Cristo ha un preciso intento di rassicurare i fedeli sulla gloriosa sorte riservata a Maria al momento della riunione dell'anima con il corpo vista quale anticipazione del destino escatologico dell'umanità redenta dopo il Giudizio. Nonché simbolo di purezza e del genuino spirito cattolico, entrambi codificati dalla presenza dei gigli raffigurati ai piedi della tela. Dal Prà (2014, p. 95).

298 Il rimando simbolico della corona alle terre orientali è ascrivibile a Plinio, in quanto, a suo dire, Bacco fu il primo che si fregiò della corona dopo la conquista delle Indie. Zanotto (1844, p. 779). Il legame della figura della Vergine fu molto caro ai Gesuiti, in quanto come già detto, le immagini raffiguranti la Madonna con il Bambino furono importanti nell'azione di apostolato missionario eseguita dalla Compagnia. Casale (2011, pp. 116-122), Salviucci Insolera (2016, p. 112).

299 Santa Margherita è una dei quattordici Santi Ausiliatori, un gruppo di santi alla cui intercessione il popolo cristiano suole far ricorso in momenti difficili; svolgendo un ruolo simile a quello della Vergine chiamata a mitigare gli effetti dell'imparziale Giudizio di Cristo. Dal Prà (2014, p. 89).

riferimento al tema della *vanitas*³⁰⁰.

Per le soluzioni stilistiche adottate si propone la produzione della tela, databile tra gli anni '40 e '60 del Settecento, alla cerchia della famiglia Piattoli³⁰¹.

La tela - in cui è evidente l'utilizzo di un linguaggio figurativo declinato verso istanze pietistiche e devozionali, finalizzato, in primo luogo, alla diffusione della dottrina religiosa - presenta un impianto compositivo serrato e piuttosto severo. Le figure, quasi ieratiche, sono nettamente delineate da un tratto preciso del pennello e caratterizzate da una attenzione mirata alla rappresentazione dei particolari in linea con la produzione artistica della famiglia di pittori.

Curiose consonanze stilistiche sono riscontrabili tra il volto del San Francesco dell'*Incoronazione* e quello di *Santa Teresa Margherita del Sacro Cuore* eseguito da Anna Bacherini nel 1770 e conservato nell'ex Convento delle carmelitane di Firenze [Fig. 97]. Entrambe le rappresentazioni fisiognomiche presentano la stessa fissità quasi ipnotica dello sguardo lasciando trapelare l'ideale spiritualità che connota i due effigiati.

Un rimando alla produzione artistica di Gaetano Piattoli si può notare confrontando le soluzioni formali adottate nella resa del volto e dei panneggi della Vergine incoronata e dell'angiolino ai piedi di san Francesco con quelli dell'*Annunciazione* eseguita dal pittore, databile tra il 1730 ed il 1774, e oggi conservata nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti [Fig. 98].

300 La presenza di san Francesco simboleggia la tesi quattrocentesca dell'immacolismo dell'ordine francescano. Inoltre come alla Vergine le fu riconosciuto il potere di abbreviare la permanenza delle anime nel purgatorio così san Francesco promise ai suoi frati di scendere in Purgatorio, dopo la loro morte, per liberarli, purché fossero stati fedeli osservanti della regola, e in particolare della santa povertà. Dal Prà (2014, pp. 89, 93).

301 Gaetano Piattoli fu scolare dell'artista francese Francesco Riviera; attivo a Firenze durante la Reggenza sposò Anna Bacherini (allieva sia di Francesco Conti che della pittrice Violante Beatrice Siries Cerroti). Furono entrambi pittori: lui ritrattista, lei eccellente esecutrice di soggetti religiosi e miniaturista divenne la ritrattista ufficiale di casa Vaj nella Villa del Mulinaccio, da dove proviene il bel ritratto di Teresa da Verrazzano. Anche il figlio maggiore Giuseppe fu pittore. Gabburri (1730-1742, p. 1278, III, c. 133v), Gabburri (1730-1742, p. 1868, IV, c. 58r). Si veda anche Lanzi (1815, p. 289), Scandolera (2006, p. 12), Fortune (2009, pp. 52-53).

Cristo Crocifisso

Giovan Battista Foggini (bottega)

Fine XVII sec. - Inizio XVIII sec. (analisi stilistica)

legno/ intaglio/ scultura/ doratura, ferro

125 cm (Altezza)

Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo. Sagrestia.

Il *Crocifisso*, conservato nella sagrestia della chiesa di San Pietro a Varlungo, ripropone l'iconografia del *Christus dolorosus* ancora legato ad esisti controriformati di esemplare ostentazione e di condivisione del dolore [Fig. 99]. Dalla sua figura, assolutamente notevole per la qualità e l'accuratezza del modellato e dalla contenuta compostezza classicista del nudo, traspaiono note di intenso patetismo facendo emergere tutta la sofferenza di Cristo in croce. A questo proposito si veda ad esempio la descrizione del torace in cui sono segnati con evidenza i muscoli addominali ed il costato, conseguenza delle contrazioni muscolari e del peso del corpo sulla croce che ne deforma la cassa toracica.

Il volto, inclinato a destra ed incorniciato da due folte ciocche di capelli, è caratterizzato dalle labbra appena dischiuse e dagli occhi sbarrati che ne accentuano il pathos.

L'arredo è costituito da una croce in legno profilata d'oro e decorata con un'ampia raggiera a dardi regolari e simmetrici con volute sulle estremità, un cartiglio che presenta l'iscrizione *INRI*, anch'esso in oro, è definito da volute laterali e motivi fitomorfi.

Il nostro *Crocifisso*, che passa attraverso l'aggiornamento iconografico dei prototipi algardiani dai quali riprende il motivo della corda che chiude il perizoma, si richiama ad esempi specificatamente toscani³⁰². Si possono osservare tangenze stilistiche derivanti da modelli tratti dalle lezioni di Jacopo Maria Foggini come il *Crocifisso* custodito nella chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana a Montelupo [Fig. 100]³⁰³.

302 Montagu (1999, pp. 166-167); Giometti (2017, p. 524-525).

303 Il *Crocifisso* nella chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana a Montelupo del Foggini fu eseguito entro il gennaio del 1683 scrive infatti il Baldinucci «Ancora ha condotto il Foggini di sua mano molte immagini di nostro Signore Crocifisso minori e maggiori del naturale: e fra questi il molto bello per la nuova chiesa de' Riformati di San Pietro d'Alcantara alla Real villa dell'Ambrogiana; la qual chiesa e convento è stata ultimamente dal serenissimo granduca Cosimo Terzo con disegno di Pier Maria Baldi dai fondamenti eretta. [...] nel gennaio di quest'anno 1683 con una esemplarissima morte ha

Altre suggestioni derivati da modelli foggini sono riscontrabili confrontando il *Crocifisso* di Varlungo con il *Crocifisso* ligneo proveniente dalla chiesa di Sant'Elisabetta delle Convertite e oggi in San Felice in Piazza (1685 circa); assegnato dalla storiografia critica novecentesca allo scultore fiammingo Balthasar Permoser - secondo un'indicazione del Richa - è stato avvicinato su basi stilistiche, che rientrano più nel solco di matrice toscoromana, al *Crocifisso* di Montelupo da Eike Schmidt in un suo intervento del 1997 [Fig. 101]³⁰⁴.

La presenza di queste somiglianze formali fanno supporre che l'opera sia databile tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento e riconducibile alla bottega di Giovan Battista Foggini, che nel 1694 venne insignito del prestigioso incarico di «Architetto primario della Serenissima Casa»³⁰⁵. Il Foggini, del resto, come ben sappiamo forniva disegni per la realizzazione di opere di artigianato per la corte granducale ad intagliatori di fiducia suoi sottoposti, come Anton Francesco Gonnelli che insieme al doratore Giovanni di Luca Santini realizzarono, tra il 1692 e il 1695 su commissione delle monache di clausura del convento benedettino di Santa Felicità, il *Crocifisso* per l'altare maggiore [Fig. 102]³⁰⁶.

terminato il corso dei giorni suoi». Baldinucci (1847, pp. 86-87); Giometti (2017, pp. 520-522).

304 Richa (1761, p. 94); Schmidt (1997, pp. 97-99); Giometti (2017, p. 526). Utile, a nostro avviso, proporre un confronto anche con il *Crocifisso* di epoca posteriore (1738 circa), della collegiata di San Gimignano eseguito da Giovan Antonio Noferi, intagliatore, con bottega in piazza del Duomo e artigiano alla corte granducale al pari dello stesso Jacopo Maria Foggini. Proto Pisani (2005, p. 191).

305 Spinelli (2003, p. 113); Proto Pisani (2005, p. 190).

306 Proto Pisani (2005, p. 189); Francois (2005, pp. 196-200); Giometti (2017, p. 519).



Fig.69, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo, facciata / Wikimedia Commons



*Fig.70, Firenze, chiesa di San Marcellino,
conosciuta anche come San Marcellino al Paradiso / Wikimedia Commons*



Fig.71, Firenze, chiesa di Santa Maria a Coverciano / Wikimedia Commons

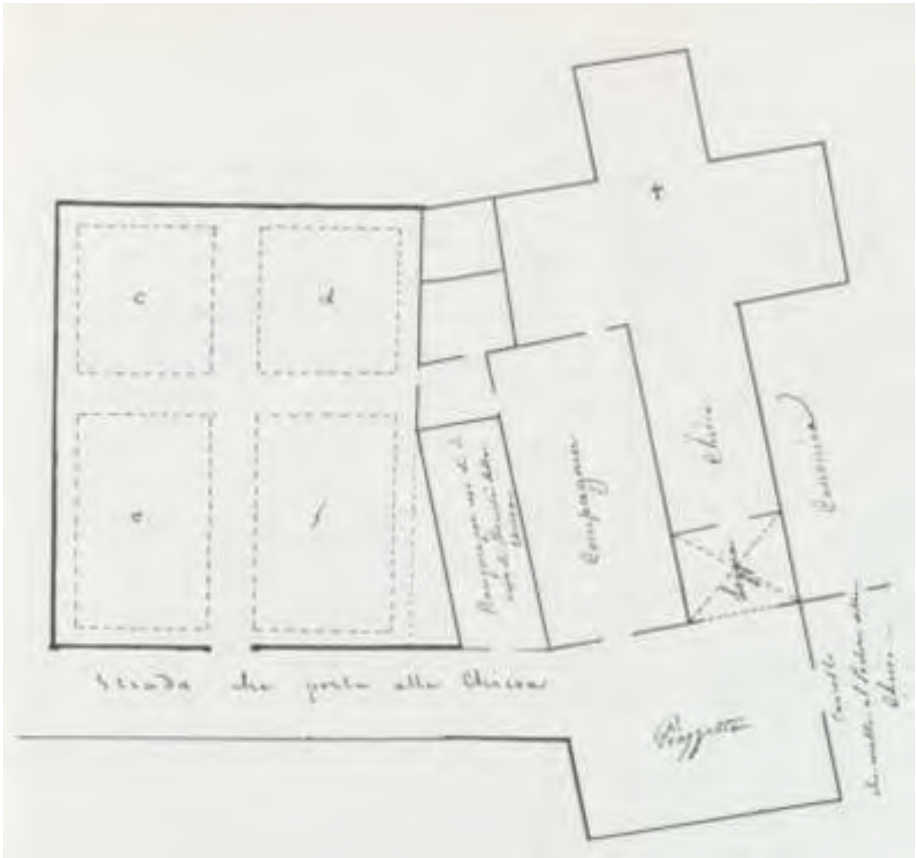


Fig.72, Firenze chiesa di San Pietro a Varlungo, pianta del progetto per il nuovo cimitero (1856) / Archivio Storico Comunale di Firenze



*Fig.73, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo,
interno stato attuale / Wikimedia Commons*



Fig.74, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo, cappella maggiore / Wikimedia Commons



*Fig.75, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo, parete dell'altare maggiore
/ Wikimedia Commons*



Fig.76, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo, oratorio / Wikimedia Commons



Fig.77, Onorio Marinari, Battesimo di Cristo, 1695-1699 circa, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig.78, Onorio Marinari, Annunciazione, 1699 circa, Lucignano, chiesa di San Biagio / Wikimedia Commons



Fig.79, Alessandro Gherardini, Transito di San Giuseppe, 1699, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig. 80, Carl Loth, Transito di San Giuseppe, 1696, Firenze, chiesa della Santissima Annunziata / Wikimedia Commons



Fig.81, Alessandro Gherardini, Riposo durante la Fuga in Egitto, 1699, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.82, Alessandro Gherardini, Disegno 2869 S, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe / Progetto Euploos



Fig.83, Alessandro Gherardini, Maria Vergine annunciata (particolare), 1680 circa, Bruxelles, collezione privata / Fondazione Federico Zeri, scheda n. 65025



Fig.84, Giovanni Casini (attribuito), altare del Battesimo di Cristo, Fine XVII sec. - Inizio XVIII sec., Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig.85, Giovanni Casini (attribuito), altare del Transito di San Giuseppe, Fine XVII sec. - Inizio XVIII sec., Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig.86, Pier Dandini (attribuito), Martirio di San Paolo, 1690-1710, Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.87, Pier Dandini (attribuito), Martirio di San Pietro, 1690-1710, Firenze, Chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.88, Ambito toscano, San Tommaso Apostolo e San Giovanni Evangelista (medaglioni), 1729-1730, Firenze, oratorio della chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig. 89, Ambito toscano, San Simone Apostolo (medaglioni), 1729-1730, Firenze, oratorio della chiesa di San Pietro a Varlungo / Wikimedia Commons



Fig.90, Alessandro Gherardini, Santa Verdiana accolta in Paradiso (particolare), 1708, Castelflorentino, chiesa di Santa Verdiana / Wikimedia Commons



Fig.91, Giovanni Casini, Cristo Consegna le Chiavi a San Pietro, 1709-1740, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.92, Giovanni Casini, Martirio di Santa Lucia, 1709 circa, Firenze, chiesa di San Jacopo Sopr'Arno / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.93, Francesco Conti (attribuito), Madonna in gloria tra San Francesco Saverio e Santa Cristina, 1716-1743, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.94, Francesco Conti, Sacra Famiglia con lo Spirito Santo, prima metà del XVII secolo, Firenze, depositi delle Gallerie Fiorentine presso San Salvi / Federico Berti



Fig.95, Francesco Conti, San Rocco in Gloria (particolare), 1734, Lastra a Signa, chiesa di Santa Maria della Lastra / Federico Berti



Fig. 96, Famiglia Piattoli (ambito), Incoronazione di Maria Vergine, 1740-1760, Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali Ecclesiastici



Fig.97, Anna Piattoli Bacherini, Santa Teresa Margherita del Sacro Cuore, 1770, Firenze, ex Convento delle carmelitane / Wikimedia Commons



Fig.98, Gaetano Piattoli, Annunciazione, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti / Fondazione Federico Zeri, scheda n. 65058



Fig.99, Giovanni Battista Foggini (bottega), Cristo Crocifisso, Fine XVII sec. - Inizio XVIII sec., Firenze, chiesa di San Pietro a Varlungo / Niccolò Gallori



Fig.100, Jacopo Maria Foggini, Cristo Crocifisso, 1683 circa, Montepulciano, chiesa dei Santi Quirico e Lucia / Giometti 2017



*Fig.101, Giovanni Antonio Noferi, Cristo Crocifisso, 1738 circa,
San Gimignano, Collegiata / Giometti 2017*



Fig.102, Anton Francesco Gonnelli e Giovanni Santini, Cristo Crocifisso, 1692-1695, Firenze, Chiesa di Santa Felicita / Giometti 2017

Bibliografia di riferimento

Fonti edite

- Artusi, L., Lasciarrea, R. (2008) *Campane, torri e campanili di Firenze: un insieme di notizie e aneddoti ne svelano storia, arte e cronaca, in una singolare quanto inedita prospettiva*, Firenze: Le Lettere
- Baldinucci, F. (1874), *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, a cura di F. Ranalli, Firenze: Per V. Batelli e Compagni
- Baldinucci, F. S. (1975), *Vite di artisti dei secoli XVII - XVIII: prima edizione integrale del codice palatino 565*, a cura di A. Matteoli: Roma: De Luca
- Baronio, C. (1590), *Il compendio de gli annali ecclesiastici*, Roma: Gigliotto
- Bellesi, S. (1991), “Una vita inedita di Pier Dandini”, in *Rivista d'arte*, 4, Firenze: Olschki, pp. 89-188
- Benassai, S. (2011), *Onorio Marinari: pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze: Mandragora
- Benassai, S. (2015), “Carlo Dolci: i discepoli, l'eredità, il ricordo”, in *Carlo Dolci, 1616 – 1687*, Livorno: Sillabe, pp. 144-155
- Benati, D. (1995), *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Milano: Electa
- Bernacchio, N. (2011), “Note di architettura e iconografia sul luogo del martirio di San Paolo”, in *Paulo apostolo martyri*, a cura di O. Bucarelli e M. M. Morales, Roma: GBP, pp. 73-96
- Berti, F. (1999), “Il recupero della tradizione fiorentina nella pittura di Francesco Conti”, in *Paragone Arte*, 49, Firenze: Mandragora, pp. 30-42
- Berti, F. (2003), “Il “Transito di San Giuseppe” nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento”, in *Proporzioni*, 2/3, Firenze: Fondazione Roberto Longhi, pp. 164-184
- Bianchi, L. (1999), *Ad limina Petri: spazio e memoria della Roma cristiana*, Roma: Donzelli
- Borromeo, A. (1997), “I vescovi italiani e l'applicazione del Concilio di Trento”, in *I tempi del concilio: religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli, Roma: Bulzoni, pp. 27-105
- Calzolari, C. C. (1970), *La Chiesa fiorentina*, Firenze: Tipografia

Commerciale Fiorentina

- Capriotti, G. (2013), “Le chiavi e il gregge: l'iconografia del conferimento del primato”, in *Il cammino di Pietro*, a cura di S. Castri, Milano: Skira, pp. 211-223
- Carocci, G. (1906), *I Dintorni di Firenze*, Firenze: Galletti & Cocci
- Casale, V. (2011), *L'arte per le canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino: Allemandi
- Casale, V. (2013), “Annibale Corradini (?) e Pier Leone Ghezzi nel monastero delle Oblate di Tor de' Specchi”, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, Firenze: Ed. del Galluzzo, pp. 551-553
- Cavallaro, A. (2004), “La chiesa nel primo Rinascimento”, in *San Pietro di Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma: Eurografica, pp. 19-55
- Ciabani, R. (1992), *Le famiglie di Firenze*, 3, Firenze: Bonechi
- Chiarini, M. (1990), “La pittura del Settecento in Toscana”, in *La pittura in Italia*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, pp. 301-351
- Concilio Vaticano II, (1965), *Lumen Gentium*, Roma: Paoline Editoriale Libri
- Dal Prà, L. (2014), “Un baluardo della riscossa cattolica: Maria”, in *Arte e persuasione: la strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, a cura di D. Cattoi e D. Primerano, Trento: Temi, pp. 86-97
- Èulogos, (2007), *Atti di Pietro*, Roma: Edizione IntraText
- Fantozzi, F. (1842), *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze: Ducci
- Foggi, R. (1993), *Firenze, 24 giugno 1660 - 12 luglio 1742; cultura e umorismo di un uomo del popolo alla corte dei Medici; un'eredità conservata*; Firenze: Bruschi
- Fortune, J. (2009), *Invisible Women: Forgotten Artists of Florence*, Firenze: The Florentine
- Francois, M. C. (2005), “Il Crocifisso “grande”, fulcro degli apparati”, in *Arte Cristiana*, 93, Milano: Scuola Beato Angelico, pp. 196-291
- Frati, M. (1997), *Chiese romaniche della campagna fiorentina, pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti; architettura e decorazione romanica religiosa nella diocesi medievale di Firenze a sud dell'Arno*, Empoli: Ed. dell'Acero
- Gaburri, F. M. N. (ca. 1730-1742), *Vite di pittori, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV*, a cura di Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze: Fondazione Memofonte

- Garms, J. (2003), “Il “Transito di San Giuseppe”: considerazioni su modelli e sviluppi di un’iconografia ai tempi di Clemente XI”, in *Bollettino d’arte*, 6 (87), Roma: Ist. Poligr. e Zecca dello Stato, pp. 49-54
- Gerini, B. (2006), *Vivere Firenze...: il quartiere 2; Piagentina, Bellariva, Varlungo, Rovezzano*, Firenze: Aster Italia
- Giometti, C. (2017), “Sculture in legno d’età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione”, in *Scultura in legno policromo d’età barocca*, a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, Genova: Genova University Press, pp. 519-531
- Giusti, M., Guidi P. (1932), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV / Tuscia*, 1, Città del Vaticano: Bibl. Apostolica Vaticana
- Giusti, M., Guidi P. (1942), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV / Tuscia*, 2, Città del Vaticano: Bibl. Apostolica Vaticana
- Grassi, A. (2014), ““Fratrum et priorum ope”: trasformazioni seicentesche all’Annunziata”, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all’Ottocento*, 2, Firenze: Edifir Ed., pp. 41-112
- Hodne, L. (2007), ““Inter duas metas”: le immagini del martirio di S. Pietro e la topografia simbolica di Roma”, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5, Roma: Scienze e Lettere, 301-323
- Lanzi, L. A. (1815), *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine delXVIII secolo*, 1, Pisa: Presso Niccolò Capurro
- Lapini, A., Corazzini G. O. (1900), *Diario fiorentino dal 252 al 1596 di Agostino Lapini. Ora per la prima volta pubblicato da Giuseppe Odoardo Corazzini*, Firenze: Sansoni
- Marangoni, M. (1912), “La pittura fiorentina nel “Settecento””, in *Rivista d’arte*, 8, Firenze: Olschki, pp. 61-102
- Marconi, N. (2013), “L’“affare” della tribuna di San Giovanni in Laterano: gli inesitati progetti di Giovanni Battista Piranesi (1763 - 67) e il ruolo della fabbrica di San Pietro”, in *Rivista d’arte*, 5, Firenze: Olschki, pp. 359-395
- Montagu, J. (1999), *Algardi: l’altra faccia del barocco*, Roma: De Luca
- Morandi, C. (2010), *Luigi Catani pittore Neoclassico*, Prato: Fondazione Cassa Risparmio di Prato
- Moreni, D. (1795), *Notizie Istoriche Dei Contorni Di Firenze*, 6, Firenze: Cambiagi
- Moretti, I., Stopani R. (1974), *Architettura romanica religiosa nel*

- contado fiorentino*, Firenze: Salimbeni
- Moscini, M. (1986), *Cristina di Bolsena: culto e iconografia*, Bolsena: Ambrosini
 - Moücke, F. (1756), *Serie Di Ritratti Degli Eccellenti Pittori Dipinti Di Propria Mano Che Esistono Nell'Imperial Galleria di Firenze*, 3, Firenze: Moücke
 - Nesi, A. (2000), "Puro come un angelo!", in *Nebulae*, 5 (13), Pescia: Assoc.
 - Nilgen, U. (2001), "Roma e le antichità romane nelle raffigurazioni medievali", in *Roma antica nel Medioevo*, Milano: V & P Università, pp. 449-466
 - Paatz, W. (1941), *Die Kirchen von Florenz. 1940 – 1954*, 2, Frankfurt am Main: Klostermann
 - Pazzi, A., Marini O. (1766), *Serie di ritratti di celebri pittori: dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, 2 (1), Firenze: Moückiana
 - Pinelli, M. (2008), *Chiese romaniche del Mugello, architettura e decorazione nell'alto bacino della Sieve e nella Romagna toscana tra XI e XIII secolo*, Empoli: Ed. dell'Acero
 - Proto Pisani, R. C. (2005), "Il Crocifisso ligneo di Santa Felicità a Firenze", in *Arte Cristiana*, 93, Milano: Scuola Beato Angelico, pp. 189-195
 - Raspini, G. (1991), *Varlungo nella storia e nell'arte. La Chiesa di S. Pietro e il suo popolo*, Firenze: Stabilimento Poligrafico Fiorentino
 - Raù, A. F., Rastrelli, M. (1775), *Serie Degli Uomini I Più Illustri Nella Pittura, Scultura, E Architettura: Con I Loro Elogi, E Ritratti Incisi In Rame: Cominciando Dalla Sua Prima Restaurazione Fino Ai Tempi Presenti*, 11, Firenze: Nella Stamperia Di S. A. R. Per Gaetano
 - Richa, G. (1754), "Quartiere di Santa Croce: parte 1", in *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 1, Firenze: Viviani
 - Richa, G. (1755), "Quartiere di Santa Croce: parte 2", in *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 2, Firenze: Viviani
 - Richa, G. (1761), "Quartiere di Santo Spirito: parte 1", in *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 9, Firenze: Viviani
 - Rossi, I. (2013), "Cruces meam girate: l'iconografia del martirio di Pietro", in *Il cammino di Pietro*, a cura di S. Castri, Milano: Skira, pp. 265-283

- Salviucci Insolera, L. (2016), “La formulazione del Decreto sulle immagini nei manoscritti di p. Diego Laínez”, in *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: “Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti”*, a cura di L. Salviucci Insolera, Roma: Artemide, pp. 101-118
- Scandolera, P. (2006), *Disegni e stampe di Gaetano, Anna e Giuseppe Piattoli: pittori fiorentini del Settecento*, Firenze: T.A.F.
- Schmidt, E. D. (1997), “Ein dokumentierter Kalvarienberg aus Elfenbein von Balthasar Permoser in Florenz”, in *Bruckmanns Pantheon*, 55, München: Bruckmann, pp. 91-111
- Schmidt, E. D. (2014), *The hours of night and day: a rediscovered cycle of bronze reliefs by Giovanni Casini and Pietro Cipriani; [in conjunction with the exhibition ... Minneapolis Institute of Arts, September 13, 2014, to January 4, 2015]*, Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts
- Schmidt, E. D. (2016), “Il Ciclo delle Ore: un capolavoro di collaborazione artistica dell’ultimo periodo mediceo”, in *Tempo reale e tempo della realtà*, a cura di E. Colle e S. Condemi, Livorno: Sillabe, pp. 112-123
- Spinelli, R. (2003), *Giovan Battista Foggini: “architetto primario della Casa Serenissima” dei Medici (1652 - 1725)*, Firenze: Edifir
- Spinelli, R. (2014), “La basilica dell’Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)”, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all’Ottocento*, 2, Firenze: Edifir, pp. 143-214
- Tiraboschi, G. (1784), *Storia dell’augusta badia di S. Silvestro di Nonantola aggiuntovi il codice diplomatico della medesima. 1784 – 1785*, 1, Modena: Presso la Società Tipografica
- Tiraboschi, G. (1785), *Storia dell’augusta badia di S. Silvestro di Nonantola aggiuntovi il codice diplomatico della medesima. 1784 – 1785*, 2, Modena: Presso la Società Tipografica
- Trotta, G. (1989), *Varlungo e Rovezzano: due borghi, un fiume*, Firenze: Alinea
- Zanotto, F. (1844), *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d’antichità, d’iconologia e delle favole del Medio Evo*, 4, Venezia: Antonelli

Fonti inedite

- Archivio Storico Arcivescovile di Firenze (AAF)
 - AAF, Visita Pastorale 1, Visita del vescovo Onofrio Dello Steccuto o Visdomini, (1383; 1393)
 - AAF, Visita Pastorale 11, Visita apostolica delle chiese di campagna di

- mons. Alfonso Binnarini, vescovo di Camerino (1576), c. 30v.
- AAF, Visita Pastorale 22, Visita alle chiese di campagna di mons. Angiolo Marzi Medici per conto dell'arcivescovo, Alessandro Marzi Medici (1626-1629), busta 10, fascicolo 22
 - Archivio di Stato di Firenze (ASFI)
 - ASFi, Capitoli delle Compagnie Religiose Soppresse, Compagnia di San Pietro in Vinculis, 454
 - ASFi, Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo, Compagnia di San Pietro in Vinculis, 1627
 - ASFi, Diplomatico, S. Maria Nuova, 29 luglio 1359
 - Archivio Storico del comune di Firenze (ASCF)
 - ASCF, Documenti di corredo alle deliberazioni del Magistrato e Consiglio dal 28.1.1856 al 31.12.1856 e dal 15.1.1857 al 12.12.1857, Relazione e Stima del Camposanto della Chiesa di S. Piero a Varlungo, filza 2724, affare 725
 - Biblioteca Riccardiana
 - Riccardiano 3435, cc. 119r-120v, 121r-122v, 123r-124v, 125r-126v
 - Riccardiano 3453/1, cc. 19r-19v

Il Mugello oltre i Medici. Due cantieri religiosi alla metà del settecento

Francesco Calamai

Nella primavera del 1018 il notaio Rolando donò alla moglie una serie di proprietà che possedeva sparse per il territorio fiorentino e fiesolano e in particolare nei pressi delle pievi di S. Pietro a San Piero a Sieve e S. Maria a Fagna, due parrocchie confinanti nell'attuale comune di Scarperia e San Piero, in Mugello. Si tratta, questa, della notizia certa più antica della loro esistenza. Sebbene non sia la data della loro fondazione è sicuramente l'inizio di una lunghissima storia che ha visto le due chiese svilupparsi sempre in parallelo, con fortune forse alterne, ma che le hanno portate alla metà del XVIII secolo a un momento di tangenza; momento che le ha viste divenire la cartina tornasole di una situazione sociale e culturale largamente diffusa in tutta la vallata mugellana. I lavori di ammodernamento delle due pievi infatti sono testimonianza di una vitalità artistica ed economica di un territorio a lungo infiacchito dalle carestie e dalla povertà, che guarda direttamente a quanto accade nella capitale del Granducato, durante gli anni di cambiamento di governo, dai Medici alla Reggenza a Pietro Leopoldo.

Le due pievi sorgono lungo l'antica viabilità che, proveniente da Firenze, puntava a nord oltrepassando l'Appennino al Passo dell'Osteria Bruciata e al Passo del Giogo, per giungere nella pianura padana; arteria fondamentale per tutta la vallata. Il Mugello segue il fiume Sieve, da ovest a est, dalla sua sorgente sino a dove il suo corso svolta verso sud per raggiungere l'Arno, in quella che è propriamente detta Val di Sieve; a nord la vallata è chiusa dall'Appennino, mentre a sud confina con i territori direttamente sotto il controllo della municipalità di Firenze; come ultimo baluardo si erge il Convento del Montesenario, dove si rifugiarono i sette santi fondatori l'ordine dei Servi di Maria.

Giungendo da Firenze si incontra prima la pieve di S. Pietro, posta in vicinanza della confluenza tra Carza e Sieve. La chiesa fino alla metà del secolo scorso si trovava al limitare del paese di S. Piero a Sieve, che si era sviluppato sulle pendici di un piccolo rilievo antistante la pieve. L'importanza di questa era infatti dettata dalla sua posizione -in prossimità di un antico ponte sul fiume, punto di controllo del passaggio lungo la

via bolognese- e dal patronato della famiglia Medici, che a poca distanza possedeva il Castello del Trebbio e la Villa di Cafaggiolo e alla metà del XVI secolo lasciò il suo segno indelebile sul territorio con la costruzione della Fortezza di S. Martino. Superando il corso del Sieve, pochi chilometri oltre il ponte, si trova invece la pieve di S. Maria a Fagna. La fondazione del castello di Scarperia ai primi del '300 poco distante la chiesa ha inciso notevolmente sulla vita della parrocchia, costretta a rimanere chiesa di campagna non potendo né diventare perno di un centro abitato a sé stante né essere inglobata dalla terranuova, e poi mettendola in contrasto con la Propositura dei SS. Jacopo e Filippo della città murata. L'importanza però rivestita fino ad allora -grazie soprattutto all'interessamento dei patroni Ubaldini- e la ricchezza di cui godé per quasi tutta la sua plurisecolare storia le hanno permesso di mantenere saldo il suo potere sul piviere.

Di quale fosse la situazione delle due pievi alla metà del Settecento ne dà un primo importante resoconto Giuseppe Maria Brocchi nella sua opera "Descrizione della provincia del Mugello" del 1748. Brocchi era stato parroco in Mugello e successivamente fu chiamato a reggere il Seminario Fiorentino da non molto costituitosi. Abile studioso, si interessò alla vallata che lo aveva accolto donando questa sua opera che a oltre due secoli di distanza resta un punto di riferimento per gli studi sul Mugello. Della pieve di Fagna scrive che << è situata poco lontano da Scarperia in una amena pianura ed è antichissima essendo fabbricata a tre navate con un pulpito di marmi intarsiati retto sopra alcune colonne parimente di marmo col leggìo sostenuto da una colonna maggiore secondo l'uso antico della Chiesa per cantarvi sopra di esso il Vangelo ed il Preconio Pasquale. Parimente vi è un battistero ancor esso di marmi parte intarsiati e parte di bassorilievo >>³⁰⁷. Sono qui delineati quasi tutti gli elementi caratterizzanti la pieve che si ritrovano nella bibliografia successiva: l'antica origine, la permanenza di due arredi antichi³⁰⁸ e la tipica struttura delle chiese di campagna del contado. Poco cambia spostandosi alla pieve di S. Pietro: << [...] all'entrare in chiesa, la quale è consacrata, ed è fabbricata a tre navate, vi si vede in una Cappella un bellissimo Battistero, fatto in terra cotta dal celebre Luca della Robbia a sei facciate tutto istoriato con figure

307 Brocchi (1748, pagg. 111-112)

308 Brocchi data il battistero e il pulpito ai tempi di Carlo Magno, poiché vi vede un chiaro riferimento al pulpito di S. Pier Scheraggio, all'epoca datato all'VIII secolo. Gli studi più recenti hanno ricondotto il fonte alla seconda metà e il pulpito alla prima metà del XII sec.; cfr. Pinelli (2008, pagg. 94 e 96) per una cronistoria delle datazioni

del bassorilievo esprimenti le azioni principali della Vita di S. Giovanni Battista opera singolarissima e degna d'esser veduta >>³⁰⁹.

Parole molto simili a quelle spese da Valsini centoventi anni dopo: << Essa è assai grande e divisa in tre navate, come dicono gli architetti. A sinistra nel mio entrare in essa restai colpito dalla vista di un battistero di terra cotta, opera stupenda di Luca della Robbia, ed uno dei più pregevoli lavori che io mi abbia visto di quell'autore, specialmente per la eleganza dei suoi ornati. Sono in esso rappresentati i fatti principali della vita di San Giovanni Battista. >>³¹⁰ Per quel che riguarda la chiesa di Fagna anche Valsini richiama all'antichità della chiesa -attribuita erroneamente all'VIII secolo perché a quell'epoca si datano il fonte battesimale e il pulpito- e alla presenza delle tre navate. Avvicinandosi temporalmente a noi un ultimo importante studioso del Mugello, il professor Niccolai, all'inizio del secolo scorso aggiunge qualche nota in più, soffermandosi maggiormente comunque sui preziosi battisteri. La pieve di S. Pietro infatti: << [...] è a tre navate. Per quanto restaurata nel 1776, essa, come appare anche dal disegno del pietrame della porta d'ingresso, conserva l'architettura cinquecentesca di quando, più che riattata, fu rifabbricata ex-novo da Leonardo di Bernardo de' Medici, Vescovo di Forlì >>³¹¹, mentre S. Maria: << [...] nelle cui pareti appaiono murate le feritoie antiche, si presenta quale fu ricostruita in puro stile barocco nel 1770 sotto il plebato di Francesco Raggioli, cioè a volta con tre navate di sette arcate con decorazione di stucchi dorati e cornicioni. >>³¹²

Gli studi che a vario titolo nello scorso secolo si sono confrontati con le due pievi in questione si sono difficilmente scostati dagli elementi fin qui emersi, a volte semplificando alcuni aspetti, altre riportando informazioni erronee di seconda mano. Ad esempio, vengono fissate delle date specifiche per gli ammodernamenti delle due pievi, il 1770 per la chiesa di Fagna, il 1776 per quella di San Piero a Sieve. Nessuna delle due però corrisponde né alla conclusione del cantiere né al compimento dell'intervento di maggior importanza: nel caso sanpierino fa riferimento all'incisione che accompagna l'apertura della nuova finestra in facciata, uno dei pochi elementi rimasti effettivamente databile; nel caso di Fagna è una data

309 Brocchi (1748, pag. 192)

310 Valsini (1870, pag. 37)

311 Niccolai (1914, pag. 289)

312 *Ivi*, pag. 389

ancora più generica³¹³, solitamente ripresa direttamente da quanto scritto da Niccolai nella sua opera. In un passo peraltro in cui l'autore riporta erroneamente il nome del pievano che reggeva la pieve al tempo³¹⁴. Tale svista -il Niccolai sostiene che il pievano fosse un certo Francesco Reggioli, mentre in realtà era Giuseppe Maria di Francesco Raggioli- è stata poi riportata anche da studi successivi, giungendo fino ai nostri giorni. Ecco allora che anche in scritti di autori locali, che premettono di non avere alcuna pretesa di storici o storici dell'arte, ma che hanno ormai creato un numero consistente di opere sul patrimonio mugellano, si insinuano e vengono amplificati elementi non completamente corretti da un punto di vista filologico. Per dare due veloci esempi basti vedere la descrizione della pieve di Fagna nella guida al Mugello scritta da Certini e Salvadori (<< Struttura romanica costruita intorno all'anno Mille, la chiesa subì un radicale restauro barocco nel 1770 che ne alterò specialmente l'aspetto esteriore, compreso il campanile. L'abside, decorato all'interno con stucchi barocchi, mantiene all'esterno tutta la sua originaria bellezza >>³¹⁵) e quella data da Campidori nel suo "Le chiese del Mugello" (<< La chiesa, come è adesso, fu restaurata nel 1770 e trasformata in stile barocco. L'interno di impianto romanico è a tre navate con arcate a tutto sesto. L'abside semicircolare è decorata con stucchi barocchi. >>³¹⁶).

Premettendo che vi è una buona tradizione di studi sul Mugello che ha visto soprattutto negli anni '80 e '90 un momento di grande qualità, grazie anche all'interesse da parte di diversi docenti dell'Università di Firenze, da quanto si è visto finora però si deve anche riscontrare che l'attenzione,

313 Si deve però considerare che anche alla luce degli studi più recenti non è comunque possibile individuare un anno sicuro di conclusione dei lavori alla pieve di Fagna. Sebbene il cartiglio centrale in corrispondenza dell'altare maggiore sia datato al 1775 -ed è l'unico elemento a riportare una data all'interno della chiesa-, le fotografie del 1919 mostrano la presenza di un cartiglio del tutto simile nascosto dalla volta a volterranea, per cui non lo si dovrebbe considerare un preciso termine *ante-quem*. Vista anche la scarsità di notizie dalle fonti documentarie e, dall'altra parte, le modalità con cui fu portato avanti il cantiere, è più corretto far coincidere il termine dei lavori con la morte del pievano nel 1781. Nel caso della pieve di S. Pietro invece i documenti confermano che gli ultimi interventi si possono datare agli ultimi mesi di vita del pievano, anche lui deceduto nel 1781.

314 Cfr. Niccolai (1914, pag. 392)

315 Certini, Salvadori (1999, pag. 103-104)

316 Campidori (1980, pag. 71)

soprattutto degli storici locali, e ancor di più degli storici dell'arte locali, si è incentrata su un numero ristretto di temi: l'architettura tradizionale medioevale delle chiese (che prende le mosse dagli articoli del 1914 di Salmi e ha avuto importanti sviluppi con i lavori di G. Tigler, R. Stopani e M. Pinelli³¹⁷), l'eredità giottesca, l'attività di committenza della famiglia Medici e vi è poi una serie di pubblicazioni incentrate sul primo Novecento legate alla produzione Chini- e la fine dell'Ottocento soprattutto basate su materiale fotografico d'epoca e aneddoti di paese e che peccano a volte di un certo tono nostalgico. Il XVIII secolo risulta però un grande assente, trattato principalmente in connessione alla riforma della viabilità sotto i Lorena³¹⁸ -l'apertura della strada carrabile della Futa- e per alcuni cantieri di particolare interesse -peraltro ancora del periodo mediceo- quali il Convento del Montesenario o la Badia del Buonsollazzo³¹⁹.

Per quanto riguarda la pieve di Fagna fortunatamente esiste una monografia, ad opera di Piccolo Paci e Tarchi, che passa in rassegna tutti e dieci i secoli di vita della chiesa, non esaurendo però lo studio sul cantiere settecentesco, ampliando il *corpus* dei documenti citati al solo archivio arcivescovile e dando molto più spazio al tesoro della chiesa e specialmente agli interessi specifici delle due autrici, cioè l'oreficeria e il patrimonio tessile.

Purtroppo, gli studi sono scarsi, in numero e in qualità, su quasi tutti gli aspetti del Settecento in Mugello. Tentare di ricostruire il tessuto sociale, amministrativo, culturale, artistico coevo ai lavori pone di fronte a un certo vuoto bibliografico. In fondo basti pensare che più in generale sul periodo della Reggenza, durante la quale ebbero inizio i lavori alle due pievi, esistono solo due opere in lingua italiana: quella di Diaz del 1988 e quella di Contini del 2002; e sul rapporto tra Reggenza e Chiesa esiste

317 Tigler G., *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book, 2006; Stopani R., *Il "Romanico rurale" Architettura religiosa minore in Toscana nei secoli XI-XIII, Sesto F.no (FI), Le lettere*, 2009; Pinelli, 2008

318 L'opera principale di riferimento, da cui sono derivate altre, è "Percorsi e valichi dell'Appennino tra storia e leggenda. Futa, Osteria Bruciata, Giogo", in occasione dell'omonima manifestazione espositiva itinerante del 1985; in particolare si rimanda al saggio di Rombai L. e Sorelli M. "La viabilità del Mugello occidentale intorno alla metà del Settecento. Dall'assetto *ancien régime* alla <<rivoluzione stradale>>".

319 Si pensa in questo caso soprattutto alla monografia di R. Spinelli su Foggini (Spinelli R., *Giovan Battista Foggini "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze, edifir, 2003)

un solo studio, quello di Rodolico del 1910³²⁰. Se si allarga lo sguardo ad alcune opere che tentano di dare uno sguardo più ampio, temporalmente o territorialmente, si riscontrano risultati differenti. Il volume per la Toscana dell'“Atlante del Barocco” si è rivelato una fonte importante soprattutto perché permette di mettere in confronto i cantieri mugellani con quelli dei territori subito adiacenti e con quelli di Firenze, potendo così trovare le dirette influenze in gioco. Sebbene per ovvi motivi alle due pievi in questione sia dato poco spazio, si tratta di uno dei pochi esempi in cui si entra nel merito dei cantieri elencando le maggiori trasformazioni, anche nel caso di S. Pietro, attribuendo correttamente al XVIII secolo la balaustra in pietra, la voltatura, i nuovi altari, la finestra centrale in facciata³²¹. All'opposto il saggio di Morolli in “Antichi percorsi in Mugello e Val di Sieve”³²², seppur nel merito di aver dato una comprensibile e puntuale cronistoria delle trasformazioni architettoniche degli edifici ecclesiastici della vallata nei secoli, è forte la cesura tra il periodo mediceo -che si conclude con il paragrafo “Vitalità tardo-barocca” in cui si elencano soprattutto le commissioni di Cosimo III- e quello lorenese, in cui in poche righe si concentrano momenti culturali differenti (Reggenza e governo leopoldino) dando conto di pochi cantieri (Fagna, San Piero a Sieve, Vaglia, l'Ostale).

Sebbene la bibliografia sia ancora scarna per quel che riguarda il Settecento in Mugello, soprattutto per gli anni dopo la caduta della dinastia dei Medici, si conservano fortunatamente numerose e ricche notizie nei fondi archivistici del periodo, il più delle volte ancora non sufficientemente studiati ed esplorati. Per la ricerca in questione si è fatto uso sia di archivi ecclesiastici, nello specifico gli archivi delle due pievi, l'Archivio arcivescovile fiorentino e l'Archivio del Seminario maggiore fiorentino; sia di archivi di natura amministrativa, cioè l'Archivio del Vicariato del Mugello, organo locale, conservato presso Scarperia e alcuni fondi del governo centrale oggi presenti presso l'Archivio di Stato. La ricerca in archivio ha innanzitutto dimostrato la presenza di una congerie di documenti riguardanti le due pievi che va ben oltre il poco materiale finora largamente usato, tanto

320 Diaz F., *I Lorena in Toscana: la Reggenza*, Torino, UTET libreria, 1988; Contini A., *La Reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo*, Firenze, Olschki, 2002; Rodolico N., *Stato e Chiesa durante la Reggenza lorenese: 1737-1765*, Firenze, Le Monnier, 1910

321 Cfr. Bevilacqua, Romby (2007, pag. 464)

322 Cfr. Santi (2009, pagg. 60-65)

da essere giunti non solo a poter studiare carte inedite, ma intere serie documentali. Nonostante ciò le notizie ritrovate difficilmente riportano informazione specifiche sui cantieri, ma permettono di ricostruire il tessuto sociale, culturale ed economico entro cui sono stati portati avanti. Allo stato attuale degli studi infatti rimangono ancora dei punti oscuri sia per S. Pietro sia per S. Maria e non è escluso che qualche elemento possa ancora rimanere nascosto in altri fondi non ancora visionati (ad esempio il fondo della famiglia Rangoni, che ottiene il padronato della pieve di Fagna pochi anni prima i lavori, o la documentazione di inizio '900 presso la Soprintendenza per i beni architettonici).

L'Archivio arcivescovile conserva le visite pastorali degli arcivescovi alle cure della diocesi, documentazione interessante per ricostruire nel tempo le trasformazioni principali dell'impianto delle chiese e la comparsa di eventuali opere d'arte di pregio, con un occhio di riguardo per gli aspetti negativi, come il non rispetto delle norme controriformiste dopo il XVI secolo e soprattutto lo stato di salute degli edifici stessi. Purtroppo, l'irregolarità temporale e formale con cui venivano condotte le visite pastorali non permette di seguire con facilità le trasformazioni nel tempo. Ad esempio, soltanto la visita pastorale del XIX secolo riporta anche la presenza di affreschi e decorazioni plastiche e pittoriche alle pareti: precedentemente, sebbene non assenti, non vengono mai citate. L'altra tipologia documentaria usata è stata quella denominata "Portate di Campagna", ovvero delle indagini conoscitive sulle entrate e uscite delle singole parrocchie. Nel periodo preso in esame esistono due portate per le chiese extra-cittadine, una nel 1751 -subito precedente ai lavori alle due pievi- e una trent'anni dopo nel 1781 -subito successiva i lavori-; il loro studio permette di ricostruire le disponibilità economiche dei due pievani e l'origine dei fondi destinati all'ammodernamento degli edifici, aiutando anche a comprendere in particolare la cronologia degli interventi.

Tra le carte conservate presso l'Archivio arcivescovile si trova anche l'inventario Calzolari, una raccolta di notizie divise per chiese tratte da uno spoglio sommario dei documenti dell'archivio. Solo in questo inventario manoscritto si trova il riferimento alla presenza di alcuni documenti riguardanti il Mugello presso l'archivio del Seminario maggiore di Firenze. Ebbene, si tratta di una serie di tomi che raccolgono un'ingente quantità di notizie, sulle chiese, oratori, e altre realtà religiose del Mugello, tratte dagli archivi ecclesiastici centrali e locali della provincia fiorentina. Questo minuzioso lavoro di collazione -per ogni notizia è riportato l'archivio di

provenienza, la segnatura archivistica e la carta di riferimento- è opera del Monsignor A. Dell'Ogna, rettore del Seminario nel primo Ottocento e precedentemente parroco in Mugello (come prima di lui Brocchi); il cui nome è legato al ritrovamento del "Codici Rustici", tuttora conservato presso l'archivio del Seminario. Durante la sua lunga permanenza al Seminario il Dell'Ogna si dedicò alla scrittura, rimasta incompleta, di una storia delle Chiese in Mugello, basata su numerosi spogli da lui stesso condotti o demandati a parroci e studiosi a lui legati. La raccolta di informazioni, che si divide in tre serie differenti - "Storia delle chiese del Mugello", "Spogli di Chiese", "Storia del Mugello"-, pur concentrandosi maggiormente sulle fonti diplomatiche e più antiche, riporta un gran numero di citazioni delle chiese anche in atti di natura maggiormente amministrativa -tutte le nomine dei pievani con le approvazioni dei singoli patroni, per esempio- o aneddótica. Tale prezioso lavoro è sostanzialmente sconosciuto in Mugello: non esistono citazioni in nessun testo che si è avuto modo di consultare, recente o contemporaneo al Dell'Ogna, e del valore di questa impresa per ora sembra essersene accorto solo chi ha fatto sparire uno dei volumi della serie³²³. L'opera non è nemmeno mai stata edita e l'unico scritto di Dell'Ogna che ha trovato pubblicazione, postuma, sono le "Aggiunte e correzioni inedite di Don Antonio Dell'Ogna alla <<Descrizione del Mugello>> del Dott. Giuseppe Maria Brocchi" per il Bollettino storico letterario artistico del Mugello nel 1903. Solo Chini, nel 1875, nella prefazione della sua "Storia antica e moderna del Mugello" cita degli studi inediti del Monsignore; dopodiché nessuno ha più fatto riferimento a questa opera. Nello specifico, le carte del Seminario sono state utili per ricostruire la storia delle rendite delle due pievi e nel caso di S. Maria a Fagna precisare alcuni aspetti sulla successione al padronato.

Le notizie maggiori sui lavori si hanno comunque dagli archivi delle due parrocchie, entrambi conservati presso le pievi. In entrambi gli archivi si conservano i Libri dei Ricordi dei pievani. Per la pieve di S. Pietro a San Piero a Sieve si tratta di un documento piuttosto importante: è uno dei pochissimi pezzi precedenti al XX secolo qui conservato³²⁴ e copre gli anni dal 1748 al 1862 con uno stacco negli anni '30 e '40 dell' '800. I tre pievani che hanno lasciato le loro memorie sono stati eccezionalmente dettagliati

323 "Storia delle chiese del Mugello Vol I" risulta presente nell'inventario ma non nell'archivio

324 Sfortunatamente però non si conserva più l'originale, bensì le fotocopie lasciate non si sa da chi, non si sa bene quando, ma con un chiaro intento portato a compimento

nel raccontare la vita del paese e i loro interventi e arricchimenti alla pieve mugellana³²⁵. A fronte della forte trasformazione delle decorazioni che la chiesa ha subito con la ricostruzione post-bellica -necessari dopo i danni avuti durante il secondo conflitto mondiale-, il *Chronicon* permette di ricostruire la quasi totalità degli interventi, dando anche conto della cronistoria anno per anno dei medesimi, a volte persino di mese in mese, nonché di alcuni degli artisti chiamati a lavorare. La situazione opposta si presenta a S. Maria a Fagna: gli arredi e decori settecenteschi sono quasi totalmente rimasti, mentre il Libro dei Ricordi risulta superficiale nella trattazione dei lavori. Sono pochi gli anni che trovano spazio sul *Chronicon*, si dà spazio solo agli eventi memorabili, perciò tutta una serie di interventi minori non sono trascritti, come la sostituzione delle campane e dell'organo, che hanno però mantenuto al loro interno la data di fabbricazione. Si possono ripercorrere le tappe fondamentali del cantiere (tre ricordi nel 1753, 1760 e 1763) ma l'attenzione da parte del pievano è maggiormente focalizzata sulle spese e la tenuta economica della cura. Nell'archivio di Fagna si trovano anche altri documenti del periodo, raccolti in alcune miscellanee, principalmente di natura sempre economica che permettono però di aggiungere alcuni tasselli alla narrazione della trasformazione della chiesa.

Nell'Archivio storico del Comune di Scarperia si sono cercati documenti che, nascendo dal rapporto dei pievani con le istituzioni amministrative, potessero riportare ulteriori dettagli sui cantieri. Purtroppo non è stato questo il caso ma lo studio ha da un lato permesso di approfondire la conoscenza della figura di Don Giuseppe Maria Raggioli, pievano di Fagna, di cui sono presenti alcune lettere, e nel contempo comprendere il contesto culturale e sociale delle comunità di Scarperia e San Piero a Sieve. Presso l'Archivio di Stato di Firenze, tra gli altri documenti, è stato particolarmente utile lo studio di una pratica dell'Auditore dei Benefici Ecclesiastici che ricostruiva nei minimi particolari le vicissitudini del padronato della chiesa di Fagna.

Un certo ruolo lo ha rivestito il materiale fotografico d'epoca: nel più recente Libro dei Ricordi conservato alla pieve di Fagna si trovano due fotografie scattate all'indomani del crollo della volta centrale in occasione

325 Il Libro dei Ricordi in occasione delle celebrazioni per il millennio è stato trascritto e pubblicato per intero, rendendolo così accessibile a tutta la popolazione: Forasassi C., Libro di memorie lasciato da alcuni Pievani, 2018, edizininofolini, Borgo San Lorenzo (FI)

del sisma del 29 giugno 1919. Le immagini sono state utili per avere una percezione dell'affresco perduto e della situazione architettonica nascosta alla vista dalla volterranea. Nella perizia fatta per la ricostruzione della volta e dei danni subiti dal terremoto, l'ingegnere fa riferimento ad alcune fotografie che dovrebbero permettere di vedere tutti e quattro gli episodi affrescati, quindi delle immagini precedenti al crollo. Purtroppo non riporta chi le avesse scattate, né chi le conservasse, né chi gliele aveva mostrate, anche se è molto probabile che fosse lo stesso pievano Casini. Al momento non sono note fotografie della volta prima del crollo: sia il fondo Salmi presso la Fototeca di Storia dell'Arte, sia le schede di catalogo storiche della Soprintendenza ai beni artistici, sia l'archivio della pieve conservano solo fotografie successive o, se precedenti, relative al fonte battesimale e al pulpito altomedievali.

Dalle numerose carte consultate si può notare che in tutta la vallata del Mugello il Settecento segnò una ripresa di lavori e di committenze, con una forte volontà di ammodernamento, con il contributo di nomi non secondari del panorama artistico cittadino. I cantieri dell'Oratorio della Madonna del Vivaio e del Santuario del SS. Crocifisso non sono monadi in un contesto sterile, bensì la punta di diamante di una serie di trasformazioni del patrimonio ecclesiastico della zona a seguito di condizioni economiche e politiche che vanno variando. C'è stato, si può dunque dire, nel XVIII secolo un Mugello artisticamente vitale che ha saputo esprimersi in maniera non secondaria anche a livello qualitativo. I cantieri delle due pievi di S. Pietro e S. Maria sono un chiaro e ricco esempio: la trasformazione delle forme, della percezione dello spazio, delle formule decorative, dei materiali impiegati, non è altro che un salto improvviso nel pieno gusto di un'epoca.

I cantieri delle due pievi sono pressoché coevi, dal 1752, per San Piero a Sieve, e il 1753, per Fagna, fino al 1781, anno della morte dei due pievani, peraltro coetanei; Don Tommaso Poggini per S. Pietro e Don Giuseppe Maria Raggioli per S. Maria. Entrambi i pievani seppero sfruttare un momento favorevole nelle rendite delle pievi per cominciare da alcuni lavori strutturali e poi, con il tempo, continuando il periodo florido, decorando "alla moderna" lo spazio chiesastico.

Le carte d'archivio sono state particolarmente utili per ricostruire proprio i passaggi economici che hanno dettato la cronologia dei cantieri. Intanto portando alla luce un aspetto particolare: le due portate conservate presso l'archivio arcivescovile sono state compilate agli estremi cronologici dei lavori, nel 1751 e nel 1781, e si può facilmente notare come in questo

trentennio le due pievi duplicarono le proprie entrate, con una crescita non corrispettiva delle uscite. Quindi sicuramente i due pievani avevano la possibilità di sfruttare un tesoretto che si venne a formare negli anni. Dal confronto delle voci delle portate si nota inoltre che per entrambe le pievi si vennero a estinguere delle esose pensioni da pagare e che a produrre la maggior disponibilità di denari fu un maggiore sfruttamento dei possedimenti agricoli e degli affitti. Per spiegare però come mai proprio in quegli anni si sviluppino le rendite -Raggioli era pievano da oltre un decennio e non aveva fino ad allora avuto modo di agire sull'edificio che pure necessitava di interventi- bisogna ampliare lo sguardo a quanto in contemporanea avveniva in tutto il Mugello e nel Granducato toscano. Il benessere che investì le due chiese infatti è da legare sostanzialmente a due fattori: una maggiore disponibilità di beni primari a seguito di un periodo di buoni raccolti dopo diversi decenni di carestie e malattie del bestiame³²⁶, e l'abolizione della manomorta, con cui il governo della Reggenza puntava a un maggiore sfruttamento delle proprietà terriere, alla ricerca di un mercato interno più forte. Non a caso è di questi anni una richiesta da parte del pievano di Fagna di vendere l'eccesso di grani al mercato³²⁷. E non si può a questo punto non notare che i lavori di carattere maggiormente ornamentale ebbero luogo principalmente dopo il 1775, anno dell'abolizione della decima ecclesiastica.

La maggior parte dei lavori furono portati avanti in maniera simile in entrambe le pievi: le capriate lignee furono coperte dalle volte a volterranea, furono costruite le balaustre a divisione della zona presbiteriale, furono create le orchestre dove alloggiare i nuovi organi, furono intonacate tutte le pareti esterne e interne e furono rinnovati gli altari laterali, con tanto di nuove titolazioni. Un elemento di nota riguarda le decorazioni a stucco. Quelle della pieve di S. Pietro sono andate perdute, rimane traccia nel *Chronicon* della loro realizzazione ma non della loro qualità. Nella chiesa di S. Maria invece si vedono tutt'ora e compongono un intricato gioco di rimandi alle Sacre Scritture, un piano iconografico che fa dialogare la decorazione plastica con quella pittorica, gli affreschi con i quadri, la pieve

326 Anche in questo caso le informazioni sono tratte da materiale archivistico che fortunatamente ha trovato pubblicazione, ovvero da "Lo Zibaldone del padre Matteo Pinelli priore di Cerliano" (a cura di Lapucci C., Pacciani S. per Pagnini, Firenze, 1997), documento utile anche per alcuni aspetti della storia della pieve di Fagna a cui la prioria di Cerliano era sottoposta

327 ASS, filza 448, c. 7 del registro generale

con l'Oratorio della Madonna del Vivaio.

Per quanto riguarda gli stucchi purtroppo non ci sono attribuzioni né documenti che ci rivelino chi ne furono gli autori, ma una comparazione con i coevi lavori in Mugello e nei territori adiacenti, oltre ovviamente alla città di Firenze, ha portato alla luce due dinastie di stuccatori che potrebbero aver avuto un ruolo nel cantiere di Fagna: da un lato la famiglia degli Arrighi, attivi a Prato e a Barberino di Mugello -comunità adiacente a quella di Scarperia-, dall'altro quella dei Portogalli, in particolare sul confronto con le opere di Bartolomeo Portogalli al Montesenario, a S. Maria al Suffragio al Pellegrino e a Palazzo Pitti. L'indecisione sulle due famiglie deriva anche dal fatto che la comparazione stilistica degli stucchi sembra indicare due tempi e due mani diverse all'interno della chiesa, cioè tra gli stucchi delle navate -precedenti e meno raffinati- e dell'abside -successivi e di maggiore qualità. Interessante però confrontare gli stucchi di Fagna anche con le decorazioni di Visetti, per il Gabinetto d'abbigliarsi a Palazzo Pitti, e le sovrapporte non attribuite del Palazzo San Clemente alla Nunziata, oggi biblioteca di Architettura dell'Ateneo fiorentino. Si tratta di lavori esattamente coevi in cui è possibile scorgere con facilità proprio le stesse tradizioni decorative: elemento fondamentale, questo, perché dimostra la forte carica di modernità dei lavori alle due pievi, che fanno riferimento a una qualità decorativa in uso nella città, peraltro facendo riferimento alle botteghe di Francesco Arrighi e Bartolomeo Portogalli, artisti molto attivi e richiesti durante gli anni in cui sono aperti i cantieri di Fagna e San Piero a Sieve.

Qualche nome interessante compare anche spostando l'attenzione sui pittori chiamati dai pievani ad abbellire lo spazio sacro. Nella pieve di Fagna lavorarono Panaiotti, autore degli affreschi perduti della volta, artista a cui solo recentemente, nei volumi di "Fasto privato"³²⁸, sono stati attribuiti alcuni lavori, e Ignazio Hugford, autore di una Sacra Conversazione, oggi al Museo d'arte sacra di Vicchio. Si tratta anche in questo caso di due artisti, di caratura sicuramente differente, però in quegli anni al centro di diverse committenze. Anche a S. Pietro, pur non rimanendo le opere, rimane memoria degli interventi di Santi Pacini (già impegnato in Mugello nella pieve di Sant'Agata e pochi anni dopo nel convento di Luco); così come degli altri pittori presenti nel cantiere, probabilmente aiuti di bottega o artisti locali dei quali al momento non esiste alcuna opera attribuita, ovvero Giuseppe Bucelli, Giuseppe Sereni e Agostino Zacchi.

328 Cfr. Lenzi Iacomelli (2012, pagg. 225-226)

In conclusione, le trasformazioni settecentesche delle due pievi forse non dovrebbero essere stigmatizzate come una semplice copertura in forme barocche della struttura tipicamente romanica, ma lette nel loro carattere di grande modernità, di ricchezza materiale e intellettuale espressa nei nuovi apparati decorativi; nuovi nel contesto del Contado, ma ormai parte integrante del linguaggio artistico fiorentino. Dare lustro anche ai cantieri di questo periodo vuol dire innanzitutto tutelare i beni e comprendere al meglio il contesto sociale e culturale in cui si sono venuti a creare. “Oltre i Medici”, come si intitola questo intervento, non vuole solo richiamare il fatto che al di là del mecenatismo mediceo vi fu un importante momento artistico in Mugello, ma vorrebbe anche essere di auspicio perché si crei un filone di studi che si concentri su quanto avvenuto dopo la caduta della dinastia medicea. Perché le opere e gli archivi, anche quelli locali, ricolmi di documentazione ancora inesplorata, sconosciuta, ma ricca, dimostrano che gli ultimi trecento anni sono pieni di vitalità artistica, di personalità, di cultura. Cultura che deve essere portata a conoscenza della popolazione, che dimostra di voler prendersi cura della sua storia, e anche dei turisti, per creare un turismo di qualità sin da ora. C'è bisogno di estendere gli studi, coprire tutti i secoli, censire al meglio il patrimonio, affinché sia compresa la continuità culturale del Mugello, che non si compone solo dei capolavori di epoca medicea sparsi a macchia di leopardo, ma di un tessuto composito di elementi tutti egualmente degni di attenzione e valorizzazione; potendo così anche rispondere alla necessità odierna per le comunità di ritrovare spazi e simboli del proprio vivere comune, incentivando parallelamente la tutela e la valorizzazione del patrimonio.



Fig.103, Chiesa di Santa Maria a Fagna, facciata / Studio Noferini



Fig.104, Chiesa di San Pietro a San Piero a Sieve, facciata / Studio Noferini



Fig.105, Chiesa di Santa Maria a Fagna, interno / Studio Noferini



Fig.106, Chiesa di San Pietro a San Piero a Sieve, interno / Studio Noferini



*Fig.107, Chiesa di San Pietro a San Piero a Sieve, pilastrino della balaustra, 1758
/ Studio Noferini*



*Fig.108, Chiesa di Santa Maria a Fagna, stucchi della navata centrale, 1753-1781 ca.
/ James Robinson Taylor*



*Fig.109, Chiesa di Santa Maria a Fagna, stucchi dell'abside, 1753-1781 ca.
/ James Robinson Taylor*



*Fig.110, APF, Ricordi della chiesa di Fagna 1895-,
fotografia della volta dopo il crollo del 29 giugno 1919 / James Robinson Taylor*

Bibliografia di riferimento

Fondi edite

- Andreani A., Pedrazzi O. (1912) *Guida del Mugello*, Firenze: Società Tipografica Fiorentina
- Arrighi, V. (1991) *Inventario dell'Archivio storico preunitario del comune di Scarperia*, Firenze: All'insegna del giglio
- Bevilacqua M., Romby C. G. (2007), a cura di, *Atlante del Barocco in Italia, vol. 1: Firenze e il Granducato: province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma: De Luca
- Brocchi, G. M. (1748) *Descrizione della provincia del Mugello con la carta geografica del medesimo: aggiuntavi un'antica cronica della nobile famiglia da Lutiano creduta di consorte dei Ubaldini già signori dell'istesso Mugello*, Firenze: stamperia di Anton Maria Albizzini
- Calamai, F. (2018) *San Pietro a San Piero a Sieve e Santa Maria a Fagna. Due cantieri di architettura e arte nel Mugello del Settecento*, Borgo San Lorenzo (FI): edizioninoferini
- Campidori, P. (1980) *Le chiese del Mugello*, Firenze: Giorgi & Gambi Editori
- Certini M., Salvadori P., (1999) *Il Mugello. Guida alla scoperta del territorio e dei suoi tesori*, Borgo San Lorenzo (FI): Parigi&oltre
- Chini, L. (1969) *Storia antica e moderna del Mugello*, Roma: Multigrafica
- Dell'Ogna, A. (1903) "Aggiunte e correzioni inedite di Don Antonio Dell'Ogna alla "Descrizione del Mugello" del Dott. Giuseppe Maria Brocchi", *Giotto Bollettino Storico Letterario Artistico del Mugello*, II (1-4, 9)
- Fontani, F. (1968) *Viaggio pittorico della Toscana*, vol. III, Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze
- Forasassi, C. (2018) "*Libro di memorie lasciato da alcuni Pievani*", Borgo San Lorenzo (FI): edizioninoferini
- Galli F., Righi B., (1988) *Il complesso della Pieve di San Piero a Sieve, ipotesi di consolidamento e adattamento*; tesi di laurea, relatore Prof. L. Nizzi Grifi, Università degli Studi di Firenze, a. a. 1987/1988
- Gasperini, G. (2017) *Pieve di San Piero a Sieve Arcidiocesi di Firenze Chronica del Sac. Antonio Boschi*, Borgo S. Lorenzo (FI): Studio Noferini
- Lenzi Iacomelli, C. (2012) "Biografia degli artisti", in *Fasto Privato, 1. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, a cura di M. Gregori, Firenze: edifir

- Lorenzi, L. (1903) “Galleria degli uomini illustri mugellani”, *Giotto Bollettino Storico Letterario Artistico del Mugello*, II (8-9)
- Mandelli E., Rossi M., (1999) *Pievi e pivieri Percorsi religioso in Mugello, Val di Sieve e Romagna Toscana*, Firenze: Alinea
- Matini, U. (1913) *In Mugello*, Firenze: Rassegna Nazionale
- Niccolai, F. (2015) *Mugello e Val di Sieve: guida topografica storico-artistica illustrata*, Borgo S. Lorenzo (FI): edizioniniferini
- Piattoli, R. (1938) *Regesta chartarum Italiae Carte della canonica della cattedrale di Firenze 743-1149*, vol. 23, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo
- Piccolo Paci S., Piccolo R., Tarchi R., (2011) *S. Maria a Fagna: storia di una pieve e di una comunità*, Firenze: Pagnini ed.
- Pinelli, M. (1994) *Romanico in Mugello e Val di Sieve: architettura e decorazione in ambito religioso nel bacino della Sieve tra XI e XIII secolo*, Empoli (Fi): Editori dell’Acerò
- Pinelli, M. (2008) *Chiese romaniche del Mugello architettura e decorazione nell’alto bacino della Sieve e nella Romagna toscana tra XI e XIII secolo*, Empoli (Fi): Editori dell’Acerò
- Pinelli M., Calamai F., (2018) *Il tesoro svelato. Mille anni di arte e storia della Pieve di San Pietro a San Piero a Sieve*, catalogo di mostra, Borgo San Lorenzo (FI): edizioniniferini
- Rigutini, G. (1903) “Iscrizioni antiche e moderne in Mugello”, *Giotto Bollettino Storico Letterario Artistico del Mugello*, II (8-9)
- Rodolico, N. (1910) *Stato e Chiesa durante la Reggenza lorenese: 1737-1765*, Firenze: Le Monnier
- Rombai L., Sorelli M., (1985) “La viabilità del Mugello occidentale intorno alla metà del Settecento. Dall’assetto *ancien régime* alla <<rivoluzione stradale >> lorenese”; in *Percorsi e valichi dell’Appennino tra storia e leggenda. Futa, Osteria Bruciata, Giogo, manifestazione espositiva itinerante*, s.l.: s.n.
- Santi, B. (2009), a cura di, *Antichi percorsi in Mugello e Val di Sieve: itinerari di storia, arte e umanità in terra toscana*, Firenze: Polistampa
- Santoni, L. (1847) *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell’arci-diocesi di Firenze*, Firenze: Mazzoni
- Santoni, P. (1960) *Il Cardinale Ottaviano degli Ubaldini, la Pieve di Fagna e Dante*, Firenze: Lef,
- Sterpos, D. (1985) “Evoluzione delle comunicazioni transappenniniche attraverso tre passi in Mugello”, in *Percorsi e valichi dell’Appennino tra*

storia e leggenda. Futa, Osteria Bruciata, Giogo, manifestazione espositiva itinerante, s.l.: s.n.

- Stopani, R. (2009) *Il "Romanico rurale" Architettura religiosa minore in Toscana nei secoli XI – XIII*, Sesto F.no (FI): Le lettere
- Valsini, F. (1870) *Sei giorni in Mugello*, Firenze: Le Monnier
- Lapucci C., Pacciani S., a cura di, (1997) *Zibaldone del p. Matteo Pinelli Priore di Cerliano*, Firenze: Pagnini editore

Fonti inedite

- Archivio Storico Arcivescovile di Firenze (AAF)
- AAF, Inventario Calzolari
- AAF, Portata di Campagna, 4 Pievi dall’L all’M con le Suffraganee dal n. 285 al 381 nel 1781 4
- AAF, PC 5 Pievi dal P. al V. con le Suffraganee dal n. 382 al 487 nel 1781 5
- AAF, PC 63 Filza Seconda di Portate di Campagna dell’ Anno 1751 II
- AAF, PC 64, Filza Prima di Portate di Campagna dell’Anno 1751 I
- AAF, Visita Pastorale 7, Visita del vicario Antonio De Preti per conto dell’arcivescovo Andrea Buondelmonti, 1537
- AAF, Visita Pastorale 16, Visitatio Anni MDLXXXIX. Atti della visita alle chiese di campagna del vic. Paolo Ceccarelli per conto dell’arcivescovo card. Alessandro de’ Medici
- AAF, Visita Pastorale 18, Visita delle chiese di campagna di mons. Alessandro Marzi Medici, 1605-1615
- AAF, VP 35, Nerli Visita Diocesana 1659
- AAF, VP 44, Visita delle chiese della campagna dell’arcivescovo Antonio Morigia, I-II, 1684-1695
- AAF, VP 55, Inventari di Visita Incontri 1743-1745 Filza I
- AAF, VP 57, Visita delle chiese della campagna dell’arcivescovo Gaetano Incontri, 1743-1759
- AAF, VP 58, Incontri Inventari di Visita Diocesi del 1754
- AAF, VP 60, Visita Pastorale di Monsignor Martini dal 1783 al 1800 filza II
- AAF, VP 66, [...] della Diocesi Fiorentina in occasione della Visita Pastorale di Monsignore Arcivescovo Martini dl 1782 al 1800 5
- AAF, VP 79, S. Visita di Monsignor Giovanni Limberti Arcivescovo di Firenze Verbali 1874

- AAF, VP 80, Visita Pastorale tenuta da Monsignor E. Cecconi Arcivescovo in Firenze Minute dei verbali contenuti in n. 80 quaderni dal n. 1 al n. 80 1879. 1880. 1881 C: G: B: Metzger Cancelliere
- Archivio della pieve di Fagna (APF)
 - APF, Decimario della Pieve di S. Maria a Fagna cominciato nell'anno 1773 da me Giuseppe Maria Raggioli Pievano
 - APF, Fogli d'archivio importanti, contratti e affari di chiesa, Chiesa pievania di Fagna Perizia dei danni riscontrati dalla chiesa pievania di S. Maria a Fagna (Comune di Scarperia) al seguito del terremoto del 29 giugno 1919 e delle spese occorrenti pel loro risarcimento
 - APF, Inserto di carte relative ad atti della Curia Arcivescovile e del Gran Duca, note di spese fatte dal Molto Reverendo Signor Pievano di Fagna per la riedificazione della Venerabile compagnia del Santissimo sacramento di Fagna di Commissione e consenso degli Operai e Fratelli di detta Compagnia
 - APF, Processo pieve di Fagna e ufizio delle decime
 - APF, Ricordi della chiesa di Fagna 1895-
 - APF, Ricordi della pieve di S. Maria a Fagna dal 1615
- Archivio di Stato di Firenze (ASFi)
 - ASFi, Auditore dei Benefici Ecclesiastici poi Segreteria del Regio Diritto, f. 406, Affari giurisdizionali, gennaio 1767 CCCCVI
 - ASFi, Capitani di Parte Guelfa, Numeri Bianchi, 57, Campione dei Benefizi di Patronato dei Capitani di Parte, fatto nell'anno 1762
 - ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, Santa Caterina da Siena di Firenze. Debitori e Creditori, 106/46, 106/60
- Archivio Storico del Seminario Maggiore di Firenze (ASMF)
 - ASMF, B II 12, Storia delle chiese del Mugello vol II di A. Dell'Ogna
 - ASMF, B III 21 Scritti vari di A. Dell'Ogna
 - ASMF, B IV 20, Chiese, oratori, cappelle del Mugello di A. Dell'Ogna
 - ASMF, B' II 18 Spogli di chiese III di A. Dell'Ogna
 - ASMF, B' II 21 Spogli di chiese VI di A. Dell'Ogna
 - ASMF, B' II 22 Spogli di chiese VI II di A. Dell'Ogna
 - ASMF, C III 10 Storia del Mugello I di A. Dell'Ogna
 - ASMF, C III 11 Storia del Mugello B di A. Dell'Ogna
- Archivio Storico di Scarperia (ASS)
 - ASS, filza 391, Atti civili del Vic. Giuseppe M. di Raffaele Falconi della Ferza
 - ASS, filza 441, Atti civili del Vic. Giuseppe di Mariano Mattei

- ASS, filza 448, Atti civili del Vic. Mattia di Iacopo Baschieri-Salvadori
- ASS, filza 465, Atti civili, quaderni esecutivi e lettere del Vic. Andrea Borrini da Serravalle
- ASS, filza 467, Atti civili, quaderni esecutivi e lettere del Vic. Lazzaro Pieraccini da Siena, filza seconda
- ASS, filza 2263, Registro dei saldi del camarlingo generale del vicariato
- ASS, filza 2315, Carteggio della Camera delle Comunità e di altri
- ASS, filza 2318, Carteggio del Soprintendente alla Camera delle Comunità
- ASS, filza 2461, Registro di deliberazioni della podesteria di Scarperia
- ASS, filza 2462, Registro di deliberazione della podesteria di Scarperia
- ASS, filza 2464, Registro di deliberazioni e giornale degli atti della comunità di Scarperia
- ASS, filza 3164, Giornale per gli atti per la Comunità di S. Piero a Sieve dal 1774 al 1780
- Archivio storico della pieve di S. Piero a Sieve (APS)
 - Libro dei ricordi, ricordi dal 1745 al 1832 e dal 1853 al 1862

Indice dei nomi

- Ademollo, Felice Alessandro p. 50
Alberto, abate p. 169
Arrighi, bottega p. 250
Arrighi, Francesco p. 250
Asburgo-Lorena, famiglia p. 243
Averani, Benedetto pp. 20, 23, 43
Bagnano, Luigi da p. 178
Baldinucci, Francesco Saverio p. 96, 97n, 106, 107n, 179
Balestra, Antonio p. 98
Bandini, Niccolò p. 175
Bartolozzi, Francesco p. 51
Benassai, Silvia p. 179
Bernhardt, Sarah p. 47
Berti, Federico p. 182
Berti, Francesco p. 53
Bettarini, ingegnere p. 172
Bini, Pietro, padre p. 93
Binnarino, Alfonso p. 172
Bonciani, famiglia p. 172
Bonechi, Domenico p. 14
Bonechi, Matteo pp. 95, 102, 110
Bonheur, Rosa p. 47
Borromini, Francesco Castelli p. 191
Botti, Francesco pp. 15, 46
Bramante, Donato di Angelo di Pascuccio detto il p. 188
Bucelli, Giuseppe p. 250
Buonarroti, Michelangelo p. 186
Capponi, Alessandro p. 19, 20
Carriera, Rosalba p. 47
Casini, Giovanni pp. 185, 186, 192, 193
Casini, Stefano, pievano p. 248
Castello, Valerio p. 108
Cerretani, Francesco, padre p. 93
Chiericoni, famiglia p. 175

Ciaminghi, Francesco p. 48
Cignani, Carlo p. 94, 100
Cimabue, Cenni (Bencivieni) di Pepo p. 188
Cipriani, Pietro p. 186
Clemente XI, papa [Giovanni Francesco Albani] p. 191
Congregazione dei Vallombrosani pp. 172, 174
Conti, Francesco pp. 48, 49, 194, 195
Crespi, Giuseppe Maria p. 94
Crozat, Pierre p. 16
d'Alcantara, Pietro pp. 30, 31
D'Ancona, Alessandro pp. 49, 50
da Filicaja (o Filicaia), Vincenzo pp. 12, 19, 20, 23, 44
da Gagliano, famiglia p. 181
Da Verrazzano, Maria Teresa nei Vai p. 50
Da Vezzo, Virginia pp. 47, 51
Dandini, Pietro pp. 102, 113, 175, 189
de Piles, Roger pp. 12, 16, 17, 18, 33
Medici, Angiolo Marzi de' p. 173
Medici, Cosimo III de', granduca pp. 48, 110, 244
Medici, famiglia de' pp. 172, 239, 240, 243, 244
Medici, Ferdinando II de', granduca p. 93
Medici, Ferdinando de', gran principe p. 107
Medici, Francesco Maria de' p. 174
Medici, Giuliano di Lorenzo de' p. 186
Medici, Leonardo di Bernardo de', vescovo p. 241
Medici, Lorenzo di Piero de' p. 186
Del Grazia, Alessandro p. 106
Del Pace, Ranieri p. 95
Del Po, Teresa p. 48
Deledda, Grazia p. 47
Della Robbia, Luca pp. 240, 241
della Rovere, Vittoria, granduchessa p. 93
Dell'Ogna, Antonio p. 246
di Baviera, Violante, gran principessa p. 107
di Lorena, Cristina, granduchessa p. 93
di Spagna, Maria Luisa, granduchessa p. 52
Dolci, Carlo pp. 96, 104
Duse, Eleonora p. 46

Faggiuoli, Giovanni Battista pp. 174, 175
Fantozzi, Federigo p. 194
Fèlibien, Andrè p. 16
Feroni, famiglia pp. 181, 182
Feroni, Francesco p. 181
Feroni, Prudenzia pp. 26, 35, 37
Ferrata, Ercole p. 48
Ferri, Ciro pp. 48, 102
Finuccio, Angelo di p. 170
Foggini, Giovanni Battista pp. 185, 199
Foggini, Jacopo Maria p. 198
Folchi, Ferdinando p. 109
Franceschini, Marcantonio p. 109
Fratellini, Giovanna p. 48
Fussli, Johann Heinrich p. 51
Gabbiani, Anton Domenico pp. 95, 97, 99, 102, 107, 110, 111, 112, 113
Gabburri, Francesco Maria Niccolò pp. 11, 12, 14, 16, 19, 20, 34, 47, 48, 52, 98, 99, 100, 104, 105, 107, 183
Galeotti, Sebastiano p. 106
Gentileschi, Artemisia pp. 45, 48
Gherardini, Alessandro pp. 94, 102, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 173, 174, 181, 182, 183, 191
Giordano, Luca pp. 94, 100, 101, 102
Giotto p. 188
Giraldi, Alessandro pp. 20, 26, 27, 35, 36, 37, 38
Giusti, Antonio p. 94
Gonnelli, Antonio Francesco p. 199
Guicciardini, Giovanni Gualberto p. 42
Guidi, Domenico p. 109
Hugford, Ignazio p. 250
Ildefonso, padre pp. 49, 51, 52
Innocenzo X, papa [Giovanni Battista Pamphilj] p. 191
Lanfranco, Giovanni p. 97
Lapi, Niccolò pp. 95, 96, 100, 101, 110, 113
Le Pautre, Jeanne p. 16
Longhi, Roberto p. 47
Loth, Carl pp. 181, 182

Luti, Benedetto p. 98
Maffini, maestro p. 174
Maratti, Carlo pp. 98, 103, 109, 111
Mariette, Pierre p. 16
Marinari, Agnese p. 175
Marinari, Onorio pp. 96, 97, 110, 173, 175, 179, 180
Marrini, Orazio p. 192
Marucelli, Orazio p. 15
Mazzuoli, Antonio Domenico di Santi p. 175
Mehus, Livio p. 106
Morelli, Maria Maddalena, Corilla Olimpica p. 51
Moreni, Domenico p. 179
Moücke, Federico p. 48
Moücke, Francesco p. 179
Neri, sacerdote p. 170
Nochlin, Linda p. 46
Otazua y Madariaga, Juan [San Giovanni di Gesù e Maria] p. 51
Pacini, Santi pag. 250
Pamphilj, Benedetto p. 191
Panaiotti, Francesco p. 250
Panfi, Romolo p. 94
Parmigianino p. 108
Pelli-Bencivenni, Giuseppe p. 50
Perini, Giovanni pp. 104, 105, 110, 111, 113
Permoser, Balthasar p. 199
Piamontini, Giuseppe p. 20
Piattoli Bacherini, Maria Anna pp. 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 197
Piattoli, famiglia p. 197
Piattoli, Gaetano pp. 49, 53, 197
Piattoli, Giuseppe p. 53
Piattoli, Scipione p. 53
Picinelli, Filippo p. 17
Pieroncini, Caterina p. 14
Pietro da Cortona, pp. 94, 101
Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, granduca p. 52, 239
Pignoni, Simone pp. 99, 105, 113
Pinzani, Giuseppe pp. 96, 99, 100, 113
Piola, Anton Maria p. 108

Piola, Domenico p. 108
Poggini, Tommaso, pievano p. 248
Pogliaghi, artista p. 176
Portogalli, Bartolomeo p. 250
Portogalli, bottega p. 250
Pucci, Giovanni Antonio pp. 96, 98, 99, 113
Puglieschi, Antonio pp. 102, 103, 113
Pulzone, Scipione p. 112
Raggioli, Francesco pp. 241, 242
Raggioli, Giuseppe Maria, pievano pp. 242, 247, 248, 249
Rangoni, famiglia p. 245
Rastrelli, Modesto p. 179
Raù, Anton Francesco p. 179
Redi, Teresa Margherita [Santa Margherita del Sacro Cuore di Gesù] p.
52
Redi, Tommaso pp. 96, 97, 98, 113
Rendelli, Giuseppe pp. 97, 180
Reni, Guido p. 111
Ricasoli, Giovanni Francesco pp. 20, 23
Ricci, Sebastiano pp. 15, 94, 104, 180
Richa, Giuseppe pp. 181, 199
Ripa, Cesare p. 17
Rolando, notaio p. 239
Rosi, Alessandro p. 106
Ruggero, notaio p. 169
Sagrestani, Giovan Camillo pp. 11, 12, 15, 19, 34, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 94, 95, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113
Santini, Giovanni di Luca p. 199
Sanzio, Raffaello p. 51
Sereni, Giuseppe p. 250
Siriès Cerroti, Violante Beatrice pp. 48, 50
Soldani Benzi, Massimiliano pp. 15, 16, 39
Tarchiani, Giuseppe pp. 173, 174, 179, 181
Targioni Tozzetti, Giovanni pp. 175, 189
Tavanti, Angiolo p. 50
Trevisani, Francesco p. 98
Ubaldo, prete p. 169
Ugo, suddiacono p. 169

Visdomini, Onofrio p. 170
Visetti, Francesco p. 250
Volterrano, Baldassarre Franceschini detto il p. 177
Vuet, Simon p. 47
Zacchi, Agostino p. 250

Gli autori ringraziano

Cristina Archi Salvi, Archivio Storico Comunale di Firenze, Francesco Borgognoni, Federico Berti, Diac. Alessandro Bicchi, Don Moreno Bucalossi, Jennifer Celani, Guglielmo Colonna, Fondazione Federico Zeri, Gallerie degli Uffizi (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Ufficio Permessi e Concessioni), Padre Carlo Guarnieri, Cristiano Giometti, Lorenzo Gnocchi, Alessandro Grassi, Padre Rosario Landrini, Smeralda Malenchini, Don Vittorio Menestrina, Giuseppina Carla Romby, Padre Silvio Sorvillo, Giampaolo Trotta



Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

**Volumi "Firenze: vita e cultura dall'antichità a oggi"
di prossima pubblicazione:**

Volume III - Nei bassi di Gualfonda

Ultimi volumi pubblicati:

Monica Salvini, Sara Faralli (a cura di)

Archeologia invisibile a Firenze

Storia degli scavi e scoperte tra San Lorenzo,

Santa Maria Novella e Fortezza da Basso

Maurizio Martinelli, Stefania Salomone (a cura di)

Palazzo Cerretani due millenni di storia

Sandro Rogari (a cura di)

La Toscana in guerra

Giuseppina Carla Romby e Stefania Salomone (a cura di)

Barberino di Mugello in età lorenese.

Amministrazione, vita civile, governo del territorio

Maria Venturi

Firenze dà i numeri

Roberto Orlandini

Frammento di suono

Armando Niccolai (a cura di)

Giuseppe Dolfi

