

## Due *Angeli adoranti* di Giovanni Caccini

Alessandra Migliorato

Museo Regionale Interdisciplinare  
di Messina

Il testo presenta una coppia di sculture lignee inedite raffiguranti *Angeli adoranti*, acquisite sul mercato antiquario romano negli anni Settanta del Novecento e a lungo custodite in una prestigiosa collezione privata. Scolpite con grande raffinatezza esecutiva da un artista che sembra avere particolare dimestichezza con la produzione lapidea, le due sculture si inseriscono pienamente nell'ambiente artistico fiorentino fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, presentando persuasivi elementi di riscontro con il corpus di Giovanni Caccini.

The text presents a pair of unpublished wooden sculptures depicting *Adoring Angels*, acquired on the Roman antiques market in the 1970s and kept for a long time in a prestigious private collection. Sculpted with great executive refinement by an artist who seems to have particular familiarity with marble sculpture, the two statues fit fully into the Florentine artistic environment between the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century, presenting persuasive elements of comparison with the corpus of Giovanni Caccini.

Keywords: Wooden Sculpture, Late Renaissance Sculpture, Florentine 16<sup>th</sup> Century Sculpture, Giovanni Caccini

Periodicità semestrale  
DOI 10.48282/ladiana28  
ISSN 2784-9597

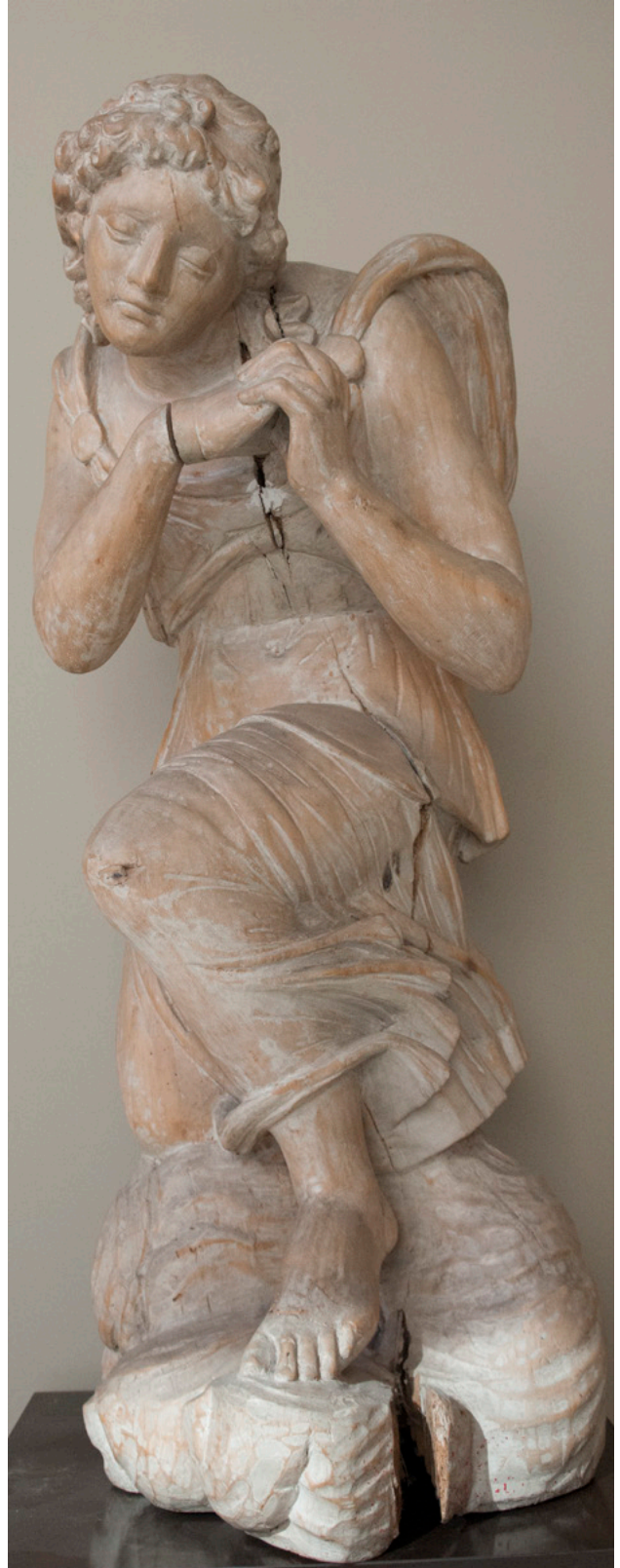
# Due *Angeli adoranti* di Giovanni Caccini

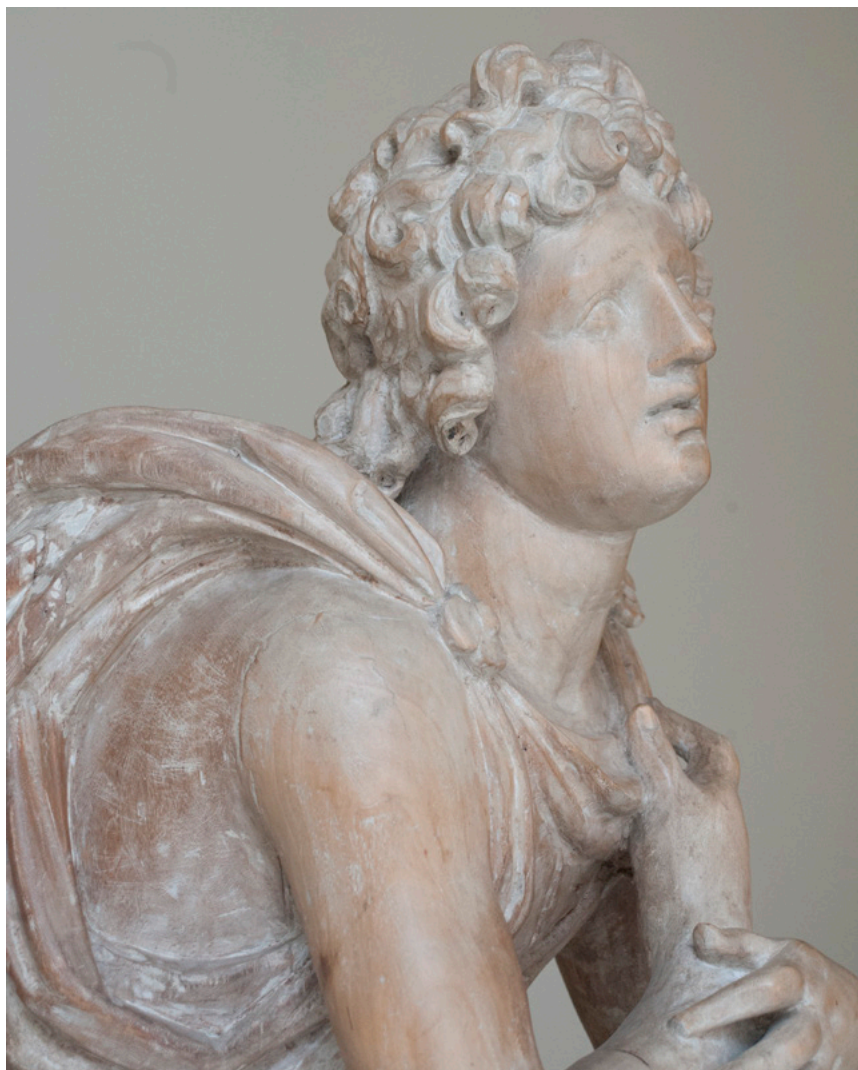
Alessandra Migliorato

Rimaste a lungo custodite in una prestigiosa collezione privata, le due sculture lignee raffiguranti *Angeli adoranti* (figg. 1-3),<sup>1</sup> tuttora inedite, furono acquisite sul mercato antiquario romano negli anni Settanta del secolo scorso, con una scarna indicazione di provenienza toscana e una datazione settecentesca. Se escludiamo la cronologia evidentemente troppo avanzata, l'ambito culturale va considerato un essenziale punto di partenza: l'eleganza idealizzata delle due figure attinge, infatti, al classicismo toscano di primo Cinquecento, mentre l'accentuazione espressiva, nonché la resa stilizzata e astratta del panneggio, fanno slittare la datazione fra la fine del medesimo secolo e l'inizio del successivo.

A differenza della maggior parte di analoghe coppie, spesso rappresentate con candelabri, o altri attributi, i nostri angeli si mostrano semplicemente in adorazione, con una scelta che è certamente minoritaria, ma non unica, se risaliamo al gruppo quattrocentesco di Matteo Civitali per la Cattedrale di San Martino a Lucca (1478-1480),<sup>2</sup> o in anni più vicini, a quello di Pietro Bernini nella chiesa della Maddalena a Morano Calabro (Cosenza) del 1591 circa.<sup>3</sup> In entrambi gli esempi citati, l'originaria collocazione doveva essere intorno a un tabernacolo, rendendo intuibile un'analogia destinazione pure in questo caso, anche in virtù delle dimensioni a scala naturale. I due angeli del Civitali, inoltre, condividono con i nostri la mancanza di specularità, giacché l'uno presenta le braccia incrociate e l'altro le mani giunte.

Nel gruppo ligneo, però, l'asimmetria diventa ancora più avanzata, generando un modo dinamico di straordinaria efficacia: l'angelo con le braccia al petto è infatti caratterizzato dal capo rivolto in alto, mentre l'altro implora con le dita serratamente incrociate<sup>4</sup> e lo sguardo mestamente rivolto verso il basso. Tale marcata differenziazione allude alla dialettica fra l'atteggiamento estatico contemplativo e quello misericordioso, entrambi finalizzati al raggiungimento del bene, affondando le sue radici nella filosofia neoplatonica, seppure attraverso il filtro di un'ampia sedimentazione culturale. Due atteggiamenti, quindi, che non si contrappongono, ma che si compendiano e si associano per analogia ad altre coppie statuarie di spiccato significato allegorico, come la *Vita attiva* e *Vita contemplativa*, che avevano visto nella tomba





1. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.
2. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.
3. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

di Giulio II di Michelangelo Buonarroti l'esempio più eclatante, ripreso in seguito da molti altri, come lo stesso Pietro Bernini e Giovanni Caccini, le cui statue si fiancheggiano ai lati dell'altare nella Certosa di San Martino a Napoli.<sup>5</sup>

Più irrituale è la mancanza di ali, probabile indizio di una destinazione all'interno di nicchie speculari, benché non si possa escludere una giustapposizione in una fase successiva.

Altro elemento rilevante è il modo di trattare il *medium* scultoreo, caratterizzato dal contrasto tra superfici estremamente levigate e altre scabre, quasi 'non finite', con una lavorazione estremamente accurata, in grado di restituire la differenza materica tra la delicata morbidezza delle epidermidi, la rigida compattezza dei tessuti inamidati e la consistenza grezza e al tempo stesso vaporosa delle nubi.



4. Giovanni Caccini, *Santa Lucia* (identificata anche come *Pace* o come *Castità*), 1607-1609, marmo. Firenze, chiesa di Santa Trinita. Crediti: archivio dell'autrice.

5. Giovanni Caccini, *Sant'Agnese* (identificata anche come *Mansuetudine* o come *Umiltà*), 1607-1609, marmo. Firenze, chiesa di Santa Trinita. Crediti: archivio dell'autrice.

Un procedimento, dunque, assimilabile per certi versi a quello della scultura lapidea, tanto più che non risulta traccia di rivestimento policromo (se si eccettua uno schizzo accidentale di vernice rossa di epoca moderna), mentre permangono estesi brani di una pigmentazione monocroma bianca su tutti i piani, da identificarsi forse come residuo di una laccatura a imitazione del marmo.<sup>6</sup>

Oltre ad essere avvezzo alla scultura lapidea, il nostro autore svela la sua articolata formazione stratificando citazioni con impercettibile lievità: nell'ovale asciutto e nella tensione emotiva dell'angelo in atteggiamento estatico affiora l'eco del drammatico volto di uno dei figli del

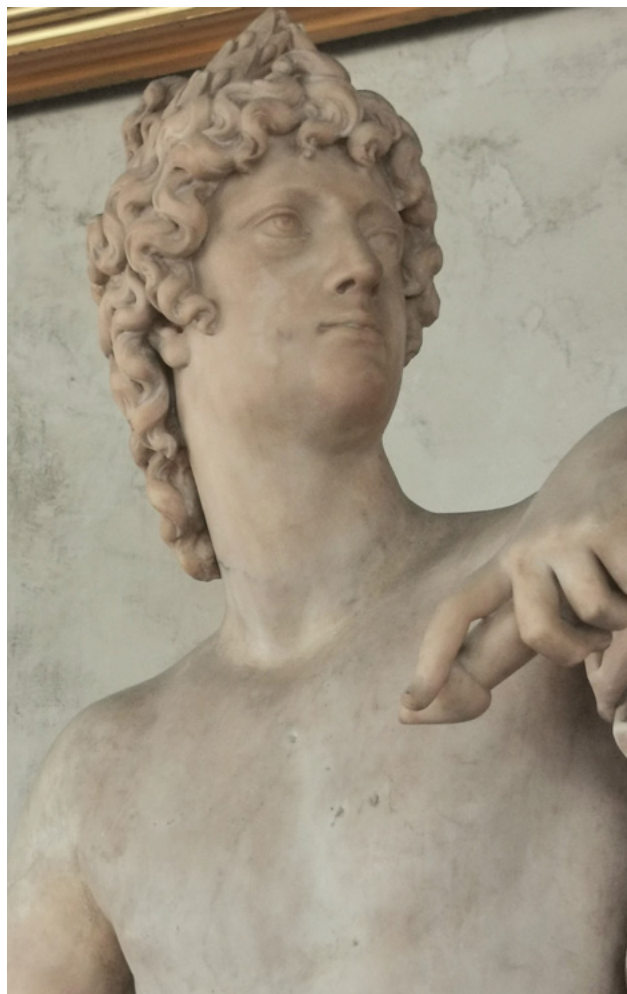
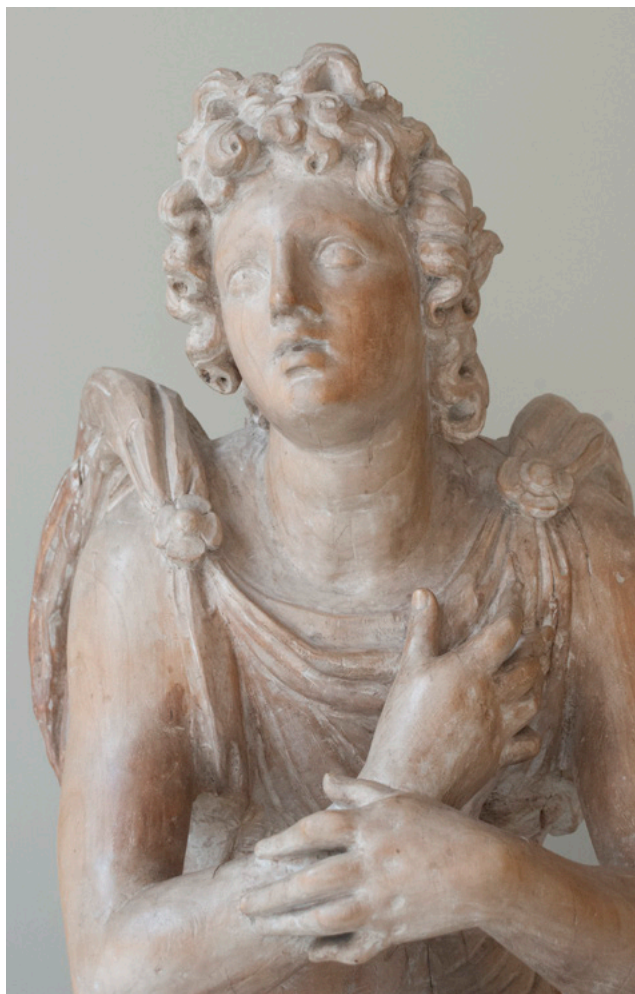
gruppo romano del Laocoonte, così come le acconciature rimandano alla scultura ellenistica, ma accentuate da quell'enfasi tipica della produzione medicea tardo cinquecentesca, che trova in Giambologna il suo astro di riferimento.

Ora, l'utilizzo sapiente di fonti classiche, unito all'originalità del *ductus* scultoreo, costruito per tagli sfaccettati, la tenera sensibilità dei due volti, attraverso i quali affiorano le differenti gradazioni espressive senza turbare la complessiva misura ideale, richiamano in effetti quelli eseguiti da uno degli scultori che abbiamo qui già evocato: Giovanni Caccini.

Fratello del celebre musicista Giulio, Giovanni nacque a Roma nel 1556,<sup>7</sup> trasferendosi però presto a Firenze, dove si formò dapprima all'Accademia del Disegno e successivamente nella bottega del Giambologna. Specializzatosi sin da giovane nel restauro della statuaria romana, egli lavorò in questo campo per i Medici già a partire dal 1578.<sup>8</sup> Reinterpretando frammenti scultorei antichi secondo la propria per-

6. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

7. Giovanni Caccini (intervento integrativo su frammenti antichi), *Apollo Citaredo*, particolare, II sec. d.C./1586, marmo. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: Ministero della Cultura, Galleria degli Uffizi.





sonalità, egli trasformò completamente la statua di *Apollo*, il gruppo con *Ercole e il Centauro*, entrambi nella Galleria degli Uffizi,<sup>9</sup> o la *Flora* del Giardino di Boboli.<sup>10</sup>

Collaboratore di Giovanni Antonio Dosio, Caccini si trasferì per breve tempo a Napoli, dove eseguì per la Certosa di San Martino la già citata scultura allegorica in *pendant* con quella di Pietro Bernini e dove intraprese la realizzazione di quattro statue, successivamente portate a termine da Cosimo Fanzago.<sup>11</sup> Di maggiore complessità le imprese da lui coordinate a Firenze, come il monumentale altare maggiore della chiesa di Santo Spirito<sup>12</sup> e la cappella di *Santa Lucia* nella chiesa di Santa Trinita.<sup>13</sup> Proprio le statue di *Santa Lucia* e *Sant'Agnese* (o *Pace/Castità, Mansuetudine/Umiltà*)<sup>14</sup> di questa cappella (figure 4-5), costituiscono una pietra di paragone essenziale per il nostro gruppo, nella raffinata alternanza tra l'idealizzazione rarefatta dell'una e la languida dolcezza – non priva di ironico distacco – dell'altra. Il rapporto tra due poli emerge spesso nella produzione cacciniana, ad esempio nel muto dialogo tra il gruppo di *Esculapio con Ippolito* e la statua di *Igea* del giardino di Boboli,<sup>15</sup> tra l'*Estate* e l'*Autunno* per il ponte di Santa Trinita, tra gli *Angeli cerofori* del ciborio di Santo Spirito, o tra quelli reggenti Cristo nel rilievo con la *Trinità* della facciata di Santa Trinita (1593-1595). Una simile polarizzazione doveva caratterizzare anche i perduti mo-

8. Giovanni Caccini, *La Vita Contemplativa*, 1595-1596, marmo, Napoli, Museo della Certosa di San Martino. Crediti: archivio dell'autrice.

9. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

10. Giovanni Caccini, *Testa femminile*, marmo, 1595-1613, Londra, Victoria and Albert Museum, Crediti: Victoria and Albert Museum.

delli in terracotta per le statue con l'*Allegoria del Martirio* e della *Gloria*, destinate all'oratorio di San Sebastiano della famiglia Pucci presso la chiesa dell'Annunziata, ma rifiutate dai committenti.<sup>16</sup>

Per ciò che riguarda gli aspetti prettamente formali, oltre che con le due statue della cappella Strozzi, le nostre sculture presentano palesi analogie anche con il resto del catalogo di questo artista. In particolare, l'angelo in atteggiamento estatico (fig. 6), dalla capigliatura esageratamente gonfia sulla testa, la forma morbida e allungata dell'ovale e il naso tondeggiante sulla punta, appare pressoché sovrapponibile a opere come l'*Apollo* degli Uffizi (fig. 7), la *Vita Contemplativa* della certosa napoletana (fig. 8), l'*Igea*, ma anche la *Flora* di Boboli. L'angelo implorante (fig. 9) trova, invece, calzanti riferimenti nella *Testa muliebre* del Victoria and Albert Museum (fig. 10),<sup>17</sup> nel *Busto della Vergine* presso l'ex convento di Santa Maria degli Angeli a Firenze,<sup>18</sup> in quello in pietra passato da Sotheby's il 27 gennaio 2011 (lotto 423)<sup>19</sup> e persino in molti degli strepitosi busti di Cristo, tutti egualmente caratterizzati dallo sguardo sgusciante che affiora dalle palpebre socchiuse.<sup>20</sup> Naturalmente si deve tener presente la differenza di soggetti e materiali, per cui, ad esempio, il solco della pupilla qui appare appena accennato, mentre nelle sculture menzionate è più inciso e definito.

Il panneggio, attorto in rapinosi gorgi segmentati nelle maniche (fig. 3) e frammentato agli orli in complesse plissettature geometriche (fig.



11. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.



11) pronte a sfidare la forza di gravità, appare fra gli aspetti più peculiari della produzione cacciniana e si può confrontare con quello delle sculture a mezzobusto sopra citate, oppure del *Suonatore di cornamusa*, o dell'*Esculapio con Ippolito*, entrambi nel Giardino di Boboli, del *San Zanobi* e del *San Bartolomeo* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze, del *Sant'Alessio* a Santa Trinita, o del rilievo con la *Trinità* nella stessa chiesa; mentre risulta meno arzigogolato di quanto non appaia nelle statue a figura intera con soggetti femminili.

Relativamente al tema adottato, va ricordato che l'autore si misurò con la scultura a dimensione monumentale di tale soggetto in due delle più importanti imprese sopra citate. Angelo cerofori attorniano il grandioso ciborio della chiesa di Santo Spirito, realizzato per Giovan Battista Michelozzi.<sup>21</sup> Due angeli a tutto tondo entro nicchie ai lati di un tabernacolo erano previsti anche nel contratto di commissione del 1603 per la già citata cappella Strozzi, in cui don Alessio Strozzi incaricava il Nostro della progettazione del complesso. In seguito, però, al posto di tabernacolo e angeli, vennero realizzate le due statue che oggi vediamo,<sup>22</sup> probabilmente per volontà degli eredi del committente, subentrati già a partire dal 1604.

Resta il problema della mancanza di altri esempi di intaglio ligneo nella produzione autografa del Caccini.<sup>23</sup> L'individuazione dei due *Angeli adoranti* ci pone di fronte a un interrogativo sulla sussistenza di tale pratica all'interno della bottega del maestro. A tal riguardo un'interessante indicazione proviene dal *Crocifisso* ligneo in finto bronzo posto sul retro dell'altare di Santo Spirito, che pur non direttamente eseguito dal Nostro, risulta pertinente al suo progetto.<sup>24</sup>

<sup>1</sup> Le sculture misurano rispettivamente: cm 115 x 47 x 50; 109 x 47 x 55. Si ringrazia l'attuale proprietario, Luigi Amendolea per la cortese disponibilità.

<sup>2</sup> Sui due *Angeli* di Civitali si veda specificatamente: Francesco Caglioti, scheda 4.2: *Matteo Civitali, Angeli Adoranti*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 403-407. Più in generale sullo scultore si legga: Idem, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali*, cit., pp. 29-77.

<sup>3</sup> Per la *Custodia e Angeli* di Pietro Bernini a Morano Calabro (Cosenza), si veda: Hans Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, Hirmer, München, 2005, pp. 28, 269-271, con bibliografia precedente e, in seguito: Ioannou Panayotis, *Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento*, «Ricerche sul '600 napoletano», Electa Napoli, Napoli, 2002 pp. 32-43; Mario Panarello, *Il tabernacolo di Pietro Bernini a Morano Calabro. Considerazioni sulla tipologia*, in Idem, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli. Maestri scultori, marmorari e architetti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 2010, pp. 221-242. Un esempio un po' diverso è costituito dai due angeli, a rilievo e in piedi, del *Monumento di Antonio Strozzi* a Santa Maria Novella di Andrea Ferrucci e Tommaso Boscoli. Su quest'opera si legga: Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, 1 e 2, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 2006, XI, 12, pp. 85-116; 2008, XIII, 14, pp. 69-90. Nel XVII secolo gli esempi di *Angeli adoranti* senza attributi iconografici diventano invece ben più frequenti, a partire da quelli eseguiti su disegno di Cosimo Fanzago per la Certosa di Serra San Bruno (Vibo Valentia), a quelli berniniani dell'*Altare del Santissimo Sacramento* nella Basilica di San Pietro.

<sup>4</sup> Per orientarsi nell'interpretazione della gestualità nel XVII secolo, si veda il

manuale di John Bulwer, *Chirologia or the natural language of the hand*, Thomas Harper, London, 1644, in cui l'autore (un fisico inglese vissuto tra il 1606 e il 1656) si propone di oggettivizzare con spirito scientifico il linguaggio delle mani comune alla sua epoca nel mondo occidentale. Al gesto delle mani intrecciate sono dedicate due illustrazioni, la C e la K, rispettivamente commentate dalle espressioni: «Ploro» e «Tristitia animi signo», stati d'animo caratterizzati entrambi da un'inclinazione emotivo-sentimentale e quindi intrisa di umana *pietas*. Tale interpretazione trova conferma nella frequenza con cui tale gesto riappare nelle raffigurazioni dei compianti rinascimentali.

<sup>5</sup> Sulle due opere della Certosa di San Martino: Maria Ida Catalano, *Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento. Considerazioni e Problemi*, «Storia dell'Arte», 54, 1985, pp. 124-132; Kessler, *Pietro Bernini*, cit., pp. 34-36, 276-277.

<sup>6</sup> Appare interessante leggere quest'ultima ipotesi in rapporto alla sfortuna critica che la scultura lignea policroma conosce nel Cinquecento toscano ed è emblematico quanto asseriva Vincenzo Borghini: «la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati dallo scalpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte». L'espressione, tratta da *Selva di Notizie (1550-1580)*, si legga in: Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Pittura e Scultura*, III, Einaudi, Torino, 1978, pp. 643-644. Sul tema si veda: Alessandro Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartolini, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale 16 luglio-31 dicembre 1987), Centro Di, Firenze 1987, pp. 12-14. Relativamente a tale questione, ma anche come elemento di raffronto di diverse modalità operative adoperate in una bottega toscana della medesima epoca, si legga: Cristina Galassi, *Sotto la pelle delle scultu-*

*re: artifici e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Raffaele Casciari, Mario Congedo editore, Galatina (Lecce) 2007, pp. 125-152. Utili anche i confronti con la tecnica esecutiva della scultura lignea napoletana: Brizia Minerva, *Strati pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di Età Barocca*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di Raffaele Casciari e Antonio Cassiano, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2007, pp. 339-349.

<sup>7</sup> Per la data e il luogo di nascita del Caccini si veda: Remo Giazotto, *Le due patrie di Giulio Caccini: musico medico (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1984, p. 8.

<sup>8</sup> ASF Guardaroba Medicea 98, c. 22v; Herbert Keutner, *Giovanni Caccini and the rediscovered bust of Christ*, in *Art at Auctions*, Sotheby's Yearbook, Rotterdam 1989, p. 339, nota 8; Vincenzo Saladino, *Sculture antiche per la reggia di Pitti*, in *Magnificenza alla corte dei Medici: arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Electa, Milano, 1997, pp. 310-319, *speciatim* pp. 311-314; Gabriella Capecchi, Maria Grazia Marzi, Vincenzo Saladino, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Leo Olschki, Firenze, 2008. Nel 1578 il Caccini pagava il suo contributo «per entrata della matricola» (ASF, Accademia del Disegno 101, c. 52v).

<sup>9</sup> Saladino, *Sculture antiche*, cit., pp. 311-312, con bibliografia precedente.

<sup>10</sup> Gabriella Capecchi, *Flora*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Giunti, Firenze, 2003, p. 558, scheda 108. È dibattuta, invece, la paternità del *Bacco con fanciullo* degli Uffizi: Giovanni Cinelli descrivendo nel 1677 le opere della Galleria, prima riferisce a Vincenzo de Rossi

l'intervento di integrazione del *Bacco con fanciullo ai piedi* (credendo di riconoscere l'opera che questi aveva eseguito a Roma per Giulio III), ma successivamente si corregge, annotando che «il Bacco solo è antico, e tutto il resto è rifatto dal Caccini». Su questo si veda: Aloys Grünwald, *Über einige unechte Werke Michelangelos*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VI, 1911, pp. 11-17; Guido Achille Mansuelli, *La Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1958, I, n. 117; Saladino, *Sculture antiche*, cit., pp. 311-312; Gabriella Capecchi, *Per una immagine della Galleria delle Statue di Ferdinando I, (1597): l'allestimento della Galleria delle Statue*, in *Magnificenza*, cit., p. 323. Il gruppo degli Uffizi viene invece assegnato a Pierino da Vinci da: Claudio Pizzorusso, *Pierino da Vinci, Bacco con fanciullo ai piedi*, in Idem, *Giambologna e la scultura della Maniera*, E-ducation.it, Edizione speciale per il Sole 24 Ore, Firenze, 2008, pp. 192-197, scheda 14; Alessandra Giannotti, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone», terza serie, LXV, 116, 2014, pp. 13, 20 (con bibliografia precedente).

<sup>11</sup> Come dimostrato da Fernando Lofredo (*Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, «Prospettiva», 139-149, luglio/ottobre 2010, [2012]), Caccini eseguì nella fase napoletana anche la statua di *Clemenza d'Asburgo* nel monumento ai re angioini del duomo di Napoli, assegnata invece a Tommaso Montani da Mario Panarello (*Fanzago e Fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Rubbettino, Catanzaro, 2012, pp. 25-30). Quest'ultimo studioso attribuiva, peraltro, allo stesso Montani anche la statua della *Madonna col Bambino* oggi presso il Duomo di Catanzaro, datata 1595 (Idem, *Artisti della tarda maniera*, cit., pp. 17-21), da restituire egualmente al Caccini (seppure forse con l'aiuto della bottega) per la palmare sovrapposibilità stilistica a molte opere certe

dell'autore, come l'*Igea* di Boboli, o i rilievi bronzei della porta del Duomo di Pisa (Alessandra Migliorato, *Un'aggiunta al catalogo di Giovan Battista Caccini scultore e architetto fiorentino*, «Commentari d'Arte», VII/VIII, 2001-2002, [2005], 20/23, pp. 78-90). A supporto della paternità cacciniana, aggiungiamo in questa sede che il volto della *Madonna* di Catanzaro, incorniciato da un originissimo velo a pieghe parallele taglianti e squadrate, costituisce il modello di riferimento di alcune opere pittoriche del nipote di Giovanni, Pompeo Caccini, che lo adopera ad esempio nella *Madonna del Rosario* della parrocchiale di casale di Prato (sul dipinto: Alessandro Nesi, *Inediti documentari e figurativi per Pompeo Caccini*, «Erba d'Arno», 1997, 68-69, pp. 55-58). Al contrario, le affinità tra la statua calabrese e la produzione documentata del Montani si limitano invece al solo rilievo della *Madonna col Bambino* del sepolcro Gesualdo nel Duomo di Napoli, peraltro alquanto differente nei volti delle due figure.

<sup>12</sup> Si veda: Caterina Caneva, *Giovanni Battista Caccini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 44-46; Carlo Cresti, *L'Architettura del Seicento a Firenze*, Newton Compton, Roma, 1990, pp. 32-37; Cristina Acidini Luchinat, *L'altar maggiore*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 336-356.

<sup>13</sup> Sulla cappella: Simona Lecchini Giovannoni, *La cappella Strozzi*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1987, pp. 170-175; Stefania Vasetti, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo decennio del Seicento*, Opus Libri, Firenze, 1994, pp. 10-17, 40-43; Michela Zurla, *Giovan Battista Caccini, Santa*

*Lucia, Sant'Agnese*, in *Il Cinquecento a Firenze, 'Maniera moderna' e Controriforma*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017- 21 gennaio 2018), Mandragora, Firenze, 2017, pp. 338-341, scheda VII. 8-9; Enea Abbatichio, *Il "casto" e "umile" nella scultura del Caccini: la cappella Strozzi in Santa Trinita*, «Artista: Critica d'Arte in Toscana», II, 2020, pp. 144-161.

<sup>14</sup> Il soggetto delle due statue è controverso. Per l'identificazione come *Santa Lucia* e *Santa Agnese*, si legga: Zurla, *Giovan Battista Caccini*, cit., pp. 338-341, scheda VII. 8-9, con bibliografia precedente. Esse vengono descritte come *Pace* e *Mansuetudine* in Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Per Giovanni Gugliantini, Firenze, 1677, p. 186, con un'interpretazione ripresa successivamente anche da Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., pp. 17, 22. Secondo una recente proposta di Enea Abbatichio (*Il "casto" e "umile"*, cit., pp. 144-161) in esse dovrebbero riconoscersi, invece, le virtù di *Castità* e *Umiltà*.

<sup>15</sup> Johann Karl Schmidt, *Studien zum statuarischen Werks des G. B. Caccini*, Druckerei Wienand, Köln, 1971, pp. 71-76, 164-165; Margaret Daly Davies, *Giovan Battista Caccini, Esculapio e Ippolito, Igea*, in *Magnificenza*, cit., 1997, pp. 60-61, schede 23, 24; Litta Maria Medri, *Il Seicento. Il giardino d'amore e la scena del principe*, in *Il Giardino di Boboli*, a cura di Litta Maria Medri, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 126-163.

<sup>16</sup> Su queste due opere: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, che contengono tre decennali dal 1580 al 1610, opera postuma di Filippo Baldinucci*, Stamperia di Giuseppe Manni, Firenze, 1752, pp. 49-54, *speciatim* p. 53; Mina Bacci, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 16, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1973, p. 24; Caneva, *Giovan Battista Caccini*, cit., pp. 44-46.

<sup>17</sup> Caneva, *Giovanni Battista Caccini*, cit., p. 46, con bibliografia precedente.

<sup>18</sup> Caterina Caneva, *Giovanni Battista Caccini, La Vergine, San Jacopo*, in *Il Seicento fiorentino*, cit., pp. 429-430; schede 4.7-4.8. Il busto apparteneva a una serie di dieci, eseguiti dal Caccini e dal Francavilla. Recentemente è stato rinvenuto in collezione privata un bassorilievo proveniente dal medesimo complesso e ugualmente attribuito al nostro scultore: Riccardo Spinelli, *Un rilievo di Giovanni Caccini per Santa Maria degli Angeli di Firenze*, «Paragone», terza serie, LXVII, 125, 2016, pp. 25-32, con bibliografia sulla chiesa.

<sup>19</sup> Sotheby's, *Important Old Master Paintings & Sculpture*, Lotto 423 del 27 gennaio 2011. Si veda la scheda di catalogo <https://www.invaluable.com/auction-lot/an-italian-gray-sandstone-bust-of-the-madonna-att-423-c-f002f532be> (ultimo accesso giugno 2022).

<sup>20</sup> Per il filone delle sculture a mezzobusto raffiguranti *Cristo Salvatore* del Caccini si legga: Francesco Caglioti, *Giovanni Caccini, Cristo Salvatore*, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 17 giugno-2 novembre 2014) Giunti, Firenze, 2014, pp. 308-309, scheda 71, con bibliografia precedente.

<sup>21</sup> Si veda la nota 12.

<sup>22</sup> Nel documento (A.S.F., Notarile Moderno n. 7016, Atti di Francesco di Filippo de Quorli dal 1602 al 1603, 25 agosto 1603, n. 131, f. 133r, pubblicato in Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., p. 42) venivano appunto richiesti un «tabernacolo di marmo bianco con qualche scompartimento di mistio» e due angeli entro nicchie ai lati dell'altare: «[...] et li ornam.ti delle due nicchie dove vanno li dua Angeli che mettono in mezzo l'altare habbino a essere fatti di marmo bianco e misti come si dimostra per d.o disegno et il vano di dette nicchie debba essere di pietra serena [...]». Come vediamo, dunque, mentre

sono puntigliosamente indicati i materiali da adoperare per l'arredo architettonico, così non è per le sculture degli angeli, alle quali si accenna soltanto in relazione alle nicchie in pietra serena, i cui ornamenti in marmi mischi si sarebbero dovuti alternare al marmo bianco. Ciò si spiega in quanto l'atto è espressamente concentrato sul complesso architettonico e sul programma iconografico da veicolare, mentre forse non risultavano perfettamente definiti alcuni particolari esecutivi relativi alla parte scultorea e ai dipinti, tanto che non vengono nemmeno menzionati i pittori che avrebbero dovuto eseguire le tele. Fa eccezione la statua da collocare sulla facciata, raffigurante *Sant'Alessio*, di cui sono specificate sia le dimensioni che il materiale. Essa costituiva, infatti, l'opera cruciale per tramandare – attraverso il richiamo onomastico – il ruolo di don Alessio nella realizzazione della cappella, tanto più che, dovendo essere collocata sulla facciata, molto probabilmente le si conferiva anche una precedenza esecutiva. Alla morte di questi, nel 1604, Piero di Pandolfo Strozzi si occupò della continuazione dei lavori fino al 1607 (data in cui morì anch'esso), quando subentrarono gli eredi Piero e Rinaldo, figli di Palla Strozzi e Giovan Battista, figlio di Francesco. Nel 1609 la cappella risultava ormai completata, ma con differenze significative rispetto all'iniziale progetto, sia per l'assenza del tabernacolo previsto, che per la sostituzione dei due angeli con le statue di *Santa Lucia* e *Sant'Agnese* (A.S.F. Conv. Soppr, 89, n. 51, *Libro di Ricordi*, 1567-1629, 12 agosto 1609, ff. 137r/v, 138r.; Bernardo Davanzati, *Istoria della Chiesa e Monastero di S. Trinita di Firenze*, ms, 1740, v. 183; Lecchini Giovannoni, *La cappella Strozzi*, cit., pp. 170-175. Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., *passim*). Non sappiamo se dunque i due angeli siano stati effettivamente eseguiti e poi scartati, tuttavia dobbiamo ragionevolmen-

te dedurre che essi fossero previsti in marmo. Questo impedisce che si possa tentare un'identificazione con il nostro gruppo, né d'altra parte possiamo ipotizzare che quest'ultimo costituisse una sorta di «modello in grande» eseguito per prova, in quanto tali manufatti erano realizzati in terracotta, come si evince da fonti e documenti a proposito dello stesso Caccini. Ad esempio, prima di scolpire la *Trinità* per la facciata della chiesa di Santa Trinita, egli aveva collocato *in loco* provvisoriamente il bozzetto in terracotta in modo da verificarne l'effetto, lasciandolo poi nella diponibilità del convento (A.S.F. Conventi Soppressi, 89, Santa Trinita di Firenze, 51; Ricordanze 1567-1629, f. 104r, 1594; Schmidt, *Studien zum statuarischen*, cit., p. 157. Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La scultura*, in *La chiesa di Santa Trinita*, cit., pp. 246-247, 366, n. 133. Kessler, *Pietro Bernini*, cit., pp. 389-390, 420). Dal Baldinucci si apprende, inoltre, che egli aveva realizzato per l'oratorio dei Pucci presso il complesso dell'Annunziata due statue in terracotta, approvate dai committenti, mentre la traduzione in marmo venne poi scartata (*Notizie de' professori*, cit., pp. 51-53).

<sup>23</sup> Esula dal tema di questo scritto la questione di Caccini architetto, ma va detto che in tale ambito era invece praticato l'uso di modelli lignei. Ricordiamo, ad esempio che nel *Libro di ricordi* del convento di Santa Trinita, in cui è riassunta tutta la vicenda del rifacimento cacciniano della cappella Strozzi al momento della consegna nel 1609, al posto del termine «disegno» – adoperato nel contratto originario del 1603 – si specifica che all'artista era stato richiesto un modello della stessa: «convinnero con maestro Giovanni Caccini scultore della spesa e del modello rogato» e ancora: «a detta cappella conforme allo modello».

<sup>24</sup> Acidini, *L'altar maggiore*, cit., pp. 336-356.