

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 Fulvio Cervini
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 Elena Mazza
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 Chiara Corsi
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 Giulia Spina
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 Federica Ambrusiano
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 Elizabeth Dester
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 Elena Cencetti
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 Benedetta Bonfigli
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 Isabella Pileio
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Benedetta Bonfigli

Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)

«Il suo disegno è corretto e il suo inventare spiritoso e di gran gusto e intelligenza. Con queste prerogative, unite alla bontà dei suoi costumi, e una somma dolcezza e civiltà del suo tratto, si è acquistato un amore e una stima non inferiore a qualunque altro gran Professore»¹.

Con queste parole Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)², figura di spicco nel panorama culturale della Firenze dei primi decenni del Settecento, descrisse le qualità creative di Lorenzo Merlini (1666-1745), scultore attivo tra Firenze e Roma dalla fine del XVII secolo all'inizio del successivo. Il giudizio espresso dal cavaliere dimostra come negli anni trenta del Settecento Merlini fosse ritenuto un artista meritevole, raffinato e originale, al pari dei grandi maestri del tempo.

La maggior parte delle informazioni che oggi conosciamo sull'*iter* professionale di Lorenzo è stata tratta dalla sua autobiografia³, in cui l'artista elencò puntualmente, in ordine cronologico, le opere da lui realizzate fino al 1739, proprio per consentire a Gabburri di redigerne la biografia. Grazie a tali fonti documentarie e alle attribuzioni proposte dalla critica, il *corpus* di opere di Merlini è stato oggi ricostruito quasi nella sua totalità. Tuttavia, per ottenere un quadro ancora più completo e portare alla luce le sue indubbie qualità, al momento non ancora pienamente apprezzate, manca un'indagine approfondita sulle opere perdute o non identificate, oltre che su alcuni aspetti lacunosi della sua biografia.

Lorenzo si dedicò a vari ambiti dell'attività artistica, passando con disinvoltura dalla scultura in marmo e in terracotta alla progettazione architettonica, dall'oreficeria, la medaglistica e la fusione in bronzo alla decorazione in stucco, dimostrando grande abilità in ogni settore.

Nato a Firenze il 13 maggio 1666⁴ da Marc'Antonio Merlini (notizie 1641-1688) e Maria Caterina di Lorenzo Brogi, si avvicinò fin da giovanissimo allo studio delle arti, lavorando

¹ Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756, pubblicato in K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962, pp. 239-240 doc. 50, in part. 240. Dagli anni trenta del Settecento Francesco Maria Niccolò Gabburri stava lavorando alla stesura delle *Vite di pittori* (BNF, ms. Pal. E.B.9.5, I-V), una raccolta di biografie di artisti attivi a Firenze dal Duecento al suo tempo; il manoscritto è oggi consultabile on-line sul sito della Fondazione Memofonte: www.memofonte.it.

² Per Gabburri si rimanda a N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogni altro dilettante di queste bell'arti»*, in *Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Firenze 2006 (Storia delle arti in Toscana, 6), pp. 83-94.

³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴ Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Libro dei Battezzati Maschi*, anno 1666, lettera L, c. 60. L'atto conferma la data di nascita di Lorenzo Merlini indicata nell'autobiografia dell'artista. Cfr. F. BALDASSARRI, *Capella Orlandini in Santa Maria Maggiore*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 31-54, in part. 54 nota 60.

presso la bottega del padre, maestro orefice, divenuto dal 1658 «Maestro di Coni e Custode della Zecca Vecchia»⁵, e dello zio Giovan Battista (notizie 1640-1664), argentiere; qui collaborò con il fratello Cosimo Merlini il Giovane (notizie 1692-1736), anch'egli votato all'arte, attivo in Galleria dal 1692 e futuro capo argentiere dei laboratori di corte⁶. Nella bottega di famiglia, Lorenzo imparò l'arte di modellare la cera, utilizzata per la lavorazione dei metalli, che gli consentì di svolgere l'attività di medaglista, oltre che quella di argentiere. Unico esempio superstite della sua produzione in tal senso è la *Medaglia di Innocenzo XII*, in bronzo, eseguita nel 1695 (collezione privata)⁷.

Per quanto riguarda la formazione del giovane Merlini, né l'autobiografia dell'artista né le note gabburriane raccontano di come questa proseguì una volta uscito dalla bottega orafa del padre e dello zio. Francesco Saverio Baldinucci attesta che fu allievo di Giovan Battista Foggini⁸ (1652-1725), scultore della corte granducale e, dal 1694, «Architetto primario della Casa Serenissima» e direttore delle cosiddette 'Manifatture di Galleria'⁹. È probabile che, presso il maestro, Merlini abbia appreso l'arte della scultura in tutte le sue declinazioni. Sotto la sua supervisione, infatti, Lorenzo lavorò in qualità di decoratore in stucco in seno ai progetti di ristrutturazione intrapresi da Foggini per ville e palazzi di nobili fiorentini, come nel caso della bellissima *Alcova*, eseguita tra il 1692 e il 1694 in una stanza di Villa Le Maschere a Barberino di Mugello, unico esemplare sopravvissuto del ciclo decorativo da lui realizzato negli ambienti interni della villa¹⁰.

Il legame con la città di Roma sarà un elemento costante nel corso della vita di Merlini: vi soggiornò due volte, per lunghi periodi, dal 1695 al 1701, inviato dal granduca Cosimo III de' Medici al fine di completare la sua formazione artistica, e dal 1715 al 1745, richia-

⁵ S. BELLESI, *Merlini, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 705-708, in part. 705. Su Marc'Antonio e Giovan Battista Merlini si veda L. MONTANARI, *Il ciborio monumentale all'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata: dalla parte della committenza*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm. Non est in tota sanctorum urbe locus*, a cura di L. Crociani, D. Liscia Bemporad, G. Lambroni, Firenze 2014, pp. 193-227.

⁶ Per Cosimo Merlini il Giovane si rimanda a E. NARDINOCCHI, *La corte, le chiese, i santuari: storie di devozione e committenza medicea nella Toscana del Seicento*, in *Nel Segno dei Medici. Tesori sacri della devozione granducale*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di M. Bietti, R. Gennaioli, E. Nardinocchi, Livorno 2015, pp. 38-49. I Merlini erano un'antica dinastia di orafi bolognesi trasferita a Firenze agli inizi del Seicento, la cui tradizione artistica familiare, iniziata già nel Cinquecento, veniva tramandata di generazione in generazione: Cosimo Merlini il Vecchio (1580-1641) lavorò presso i laboratori granducali di Galleria dal 1614 e, insieme al fratello Pietro Paolo, tenne bottega su Ponte Vecchio. Alla sua morte, i figli Marc'Antonio e Giovan Battista, anch'essi orafi e argentieri, ottennero in concessione la bottega paterna, dove gravitarono anche Cosimo e Lorenzo, figli di Marc'Antonio. Cfr. E. NARDINOCCHI, *I Merlini: una dinastia di orafi*, "MCM. La Storia delle Cose", 1989, 9, pp. 10-12.

⁷ Cfr. F. VANNEL, G. TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987, pp. 51-52 tav. 1 fig. 3.

⁸ F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565 (1725-1730)*, trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di A. Matteoli, Roma 1975, p. 387.

⁹ Su Giovan Battista Foggini si veda R. SPINELLI, *Giovan Battista Foggini: «architetto primario della Casa Serenissima» dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003, p. 13.

¹⁰ ID., *Pier Antonio Gerini, Giovan Battista Foggini e l'ampliamento di Villa Le Maschere (1699-1706)*, in *Villa Le Maschere e il suo restauro*, a cura di F. Facchinetti, Firenze 2009, pp. 82-97, figg. 88-90.



Fig. 1. Lorenzo Merlini, *Monumento funebre di Francesca Calderini Riccardi*, Roma, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.

mato dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740)¹¹, il quale lo dichiarò addirittura «suo scultore»¹². Il fatto che Ottoboni, nipote di Alessandro VIII e figura chiave nell'Urbe durante il pontificato di Clemente XI Albani (1649-1721; pontefice dal 1700)¹³, avesse in gran favore Lorenzo evidenzia come l'artista avesse raggiunto ormai nell'ambiente romano un certo prestigio e di come il suo stile risultasse attuale per il gusto dell'epoca.

Grazie alla pubblicazione di alcuni documenti d'archivio da parte di Simona Sperindei, abbiamo oggi notizie fondamentali in merito al primo soggiorno romano di Merlini; è attestato, infatti, che nel 1701 lo scultore visse e tenne bottega nella «casa 12» del quartiere di Tor di Nona, abitando con la moglie ven-

tisettenne Francesca Caterina Ageri, i figli Angela Serafina e Marc'Antonio (definito «futuro argentiere»), rispettivamente di due e un anno, la «cognata zitella» e il suocero¹⁴. Nonostante le fonti non precisino la data in cui i due coniugi si sposarono, è probabile che il matrimonio fosse stato celebrato poco prima del 1701, sicuramente dopo il trasferimento dell'artista a Roma.

¹¹ Per il mecenatismo di Pietro Ottoboni si rimanda a E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late baroque Rome. Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Berlin 2015.

¹² BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

¹³ Su Clemente XI si veda C.M.S. JOHNS, *The entrepôt of Europe*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra di Philadelphia, a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000, pp. 17-45, in part. 22-23.

¹⁴ Archivio Storico del Vicariato di Roma, parrocchia dei Santi Celso e Giuliano, *Stati d'Anime*, 1701, f. 78v. Cfr. S. SPERINDEI, *Il marchese Francesco Riccardi a Roma (1699-1705): l'incarico a Lorenzo Merlini in S. Giovanni dei Fiorentini ed altre commissioni artistiche*, in *Studi sul Settecento romano. Palazzi, chiese, arredi e sculture*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2011, pp. 49-63, in part. 55 nota 11.

Il bagaglio di esperienze accumulate da Merlini nei primi anni trascorsi nella città pontificia sarà fondamentale per l'evoluzione del suo percorso artistico, come dimostrano le stesse opere da lui realizzate in seguito. Durante il periodo romano lo scultore maturò uno stile eclettico, dettato dalla fusione di caratteri tradizionali dell'arte fiorentina, derivati dalla formazione prima con il padre e lo zio e poi con Foggini, e di stilemi tratti dalla scuola romana, in particolar modo dal filone accademico dell'arte barocca, diffuso nell'Urbe da Alessandro Algardi (1595-1654), maestro di Ercole Ferrata (1610-1686)¹⁵. L'impostazione classicista è evidente nel *Monumento funebre di Francesca Calderini Riccardi*, eseguito a Roma, nel 1700, per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini¹⁶ (fig. 1). Alcuni caratteri illustrativi, come i putti seduti in bilico sulla sommità di tempietti, sono ripresi dal linguaggio orafico fiorentino, in particolare dal repertorio del padre Marc'Antonio e dello zio Giovan Battista Merlini¹⁷, e rievocano allo stesso tempo la scultura rinascimentale, rifacendosi ai prototipi quattro-cinquecenteschi di Andrea Verrocchio e Niccolò Tribolo. Rimandano al linguaggio figurativo paterno, oltre che a memorie donatelliane, anche i motivi ornamentali presenti sulla tesa del bacile in argento, raffigurante la *Traslazione del corpo di santo Stefano*, eseguito a Roma nel 1700 assieme a Gottifredo Bourhardt, su disegno di Lazzaro Baldi¹⁸ (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi).

È già stato accennato che Merlini tornò a Roma nel 1715, rimanendovi fino alla morte; durante tale periodo, l'artista si dedicò quasi esclusivamente all'argenteria, ambito in cui si distinse per raffinatezza e perizia tecnica, realizzando opere di piccole dimensioni in metallo e arredi sacri per importanti committenti. Nel 1725 eseguì per l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) il gruppo con *Tobiolo e l'arcangelo Raffaele* (Roma, Fondazione Gerini), inviato a Firenze nello stesso anno e facente parte della serie di dodici bronzetti di soggetto sacro realizzata, tra il 1722 e il 1725, dai principali artisti toscani del tempo¹⁹.

Le fonti testimoniano che Lorenzo ottenne la patente di «maestro argentiere» a Roma il 18 giugno 1719 e che, dal 1722 al 1739, visse con la famiglia e tenne bottega in una casa di proprietà Ximenes in via delle Convertite, davanti al monastero delle Convertite al Corso²⁰.

¹⁵ Sull'argomento si veda M.G. BERNARDINI, *La scultura barocca*, in *Roma/Seicento: verso il barocco*, catalogo della mostra di Pechino, a cura di D. Porro, G. Leone, Roma 2014, pp. 41-57.

¹⁶ Cfr. SPERINDEI, *Il marchese ... cit.*

¹⁷ Si fa riferimento, in tal senso, al tabernacolo della Santissima Annunziata. Cfr. MONTANARI, *Il ciborio monumentale ... cit.*

¹⁸ Sull'opera e su Gottifredo Bourhardt si veda K. D'ALBURQUERQUE, *Aggiunta alla serie di Piatti di San Giovanni: il ruolo di Ciro Ferri e Pietro Lucatelli*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di "Horti Hesperidum", IV, 2014, 1, pp. 121-146. Su Lazzaro Baldi si veda E. FUMAGALLI, *Pietro da Cortona/Pietro Berrettini*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano 1989, II, p. 622.

¹⁹ Cfr. S. CASCIU, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 316-317 cat. 174.

²⁰ C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni. Parte I: Roma*, Roma 1959, p. 142. Gli Ximenes erano una ricchissima famiglia di origine portoghese trasferita a Firenze nel 1590, i cui discendenti possedevano numerose case d'affitto a Roma, quasi tutte piccole «cassette», fra cui quattro in via del Corso. Cfr. P. GRASSI, *Il Palazzetto Ximenes a Capo le Case in Roma*, in *Studi sul Settecento romano: Roma le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1998, pp. 275-281, in part. 276.

Il suo bollo di argentiere, rilevato dalla placchetta conservata nell'Archivio Storico di Sant'E-ligio, presenta la lettera L sormontata da un giglio in campo circolare²¹. Tale marchio è stato riscontrato su un *calice* e una *conchiglia battesimale* in argento custoditi nella chiesa di San Marcello al Corso, realizzati indicativamente tra il 1719 e il 1740²². Con molta probabilità i due oggetti liturgici facevano parte degli apparati commissionati dall'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello al Corso in occasione dell'anno santo del 1725, poiché entrambi hanno il punzone camerale riferibile al biennio 1725-1727. Presentano il bollo dell'argentiere anche due *rimmonim*, databili tra il 1719 e il 1727, conservati al Museo della Sinagoga della Comunità Ebraica di Roma²³.

Merlini visse e lavorò nella sua abitazione sul Corso fino al 1739; dai documenti pubblicati da Costantino Bulgari emerge, infatti, che nell'ottobre dell'anno successivo la casa dello scultore andò in rovina e questi, con la sua famiglia, fu costretto a sgomberare²⁴. Non sono specificate le cause della decadenza dell'abitazione ma, poiché è attestato che gli Ximenes, proprietari dell'immobile, utilizzavano in modo accorto i fondi in loro possesso così da farli fruttare al meglio, è probabile che la palazzina al Corso fosse stata ristrutturata in previsione delle esigenze dei futuri affittuari²⁵. Inoltre Bulgari attesta che, in seguito a tale evento, Lorenzo lasciò Roma, anche se il suo nome, nel 1740, risultava ancora compreso nell'elenco dei maestri argentieri della città²⁶. Dubito che l'artista avesse avuto motivi per lasciare l'Urbe a questo punto della sua carriera: plausibilmente compì soltanto un cambio di residenza e di sede lavorativa.

Le fonti documentarie e l'autobiografia stessa di Merlini, redatta all'età di settantatré anni, non riportano notizie successive. Non è specificata, inoltre, la data di morte; è possibile che questa risalga a poco prima del 24 novembre 1745, quando il figlio terzogenito dello scultore, Giuseppe (1708-1760), successore del padre alla guida della bottega, fu ammesso alle prove per conseguire la patente di maestro orefice, ottenendola il 20 gennaio 1746²⁷. Lo spoglio, presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, dei registri degli *Stati d'Anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte – cui la zona dove l'artista abitò fino al 1739 afferiva – e di quelli contenenti le date di morte dei parrocchiani dal 1742 al 1745 non ha dato purtroppo i risultati sperati. Sicuramente lo scultore morì prima del 1750, poiché le fonti testimoniano che, fra il 1750 e il 1760, Giuseppe Merlini abitò con i fratelli e la madre Caterina, ormai vedova, in una grande casa situata nei pressi dell'oratorio del Caravita, nella parrocchia di San Lo-

²¹ BULGARI, *Argentieri* ... cit., p. 142, bollo nr. 719; A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, p. 298.

²² Sui due oggetti si veda A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, p. 80 cat. 141-142.

²³ Usati nel culto ebraico, i *rimmonim* sono ornamenti d'argento inseriti sui puntali dei bastoni di legno con manici sui quali è arrotolata la pergamena con scritta a mano la Torà (i primi cinque libri della Bibbia). Cfr. D. DI CASTRO, *I tesori del Museo Ebraico di Roma. Guida alla visita e alle collezioni*, Roma 2010, p. 135.

²⁴ BULGARI, *Argentieri* ... cit., pp. 141-142.

²⁵ ASF, Assegne dei Beni, 1744, b. 43, a. 667, Filippo Ximenes. Cfr. GRASSI, *Il Palazzetto* ... cit., pp. 278-279.

²⁶ BULGARI, *Argentieri* ... cit., p. 142.

²⁷ Ivi, pp. 141-142; BULGARI CALISSONI, *Maestri* ... cit., p. 298.

renzo in Lucina, con bottega annessa al pianterreno. Qui Giuseppe svolse l'attività di argentiere, utilizzando il bollo del padre Lorenzo, almeno fino al 25 giugno 1760, quando rinunciò alla patente²⁸. Essendo attestato che costui ereditò il laboratorio paterno, è molto probabile, a mio avviso, che Lorenzo Merlini abbia condotto in questa stessa sede la fase terminale della sua carriera artistica.

Le ultime opere note dello scultore risalgono al 1739 e non sappiamo se, alla sua morte, egli avesse lasciato eventuali lavori in sospeso o se avesse avuto allievi che hanno proseguito la sua opera. In ogni caso, è plausibile che, già da qualche tempo, Giuseppe affiancasse il padre nei lavori della bottega e che quindi, una volta ottenuta la patente di argentiere, avesse portato a termine gli incarichi incompiuti. Inoltre, i brani di minor qualità tecnica segnalati dalla critica in alcune opere realizzate da Lorenzo durante il secondo periodo romano confermerebbero il coinvolgimento di più mani nelle iniziative artistiche da lui intraprese. Infatti, nel *Monu-*



Fig. 2. Lorenzo Merlini, *Monumento funebre di Aurora Berti*, Roma, chiesa di San Pantaleo.

mento funebre di Aurora Berti (1720 circa, fig. 2), eseguito sulla controfacciata della chiesa di San Pantaleo a Roma²⁹, i due putti piangenti che reggono il cartiglio sottostante il busto-ritratto dell'effigiata sono qualitativamente molto inferiori rispetto agli angeli realizzati dallo stesso artista nel *Monumento Riccardi*, tanto che Antonia Nava Cellini, nel 1983, li ha attribuiti appunto ad aiuti. Come la stessa studiosa afferma, il *Monumento funebre di Aurora Berti*, pur rifacendosi al linguaggio berniniano, mostra comunque caratteri formali di medio-cra qualità, dovuti probabilmente a un largo intervento della bottega, e a un ritardo di stile rispetto alla data in cui la tomba fu eseguita. Tra i collaboratori di Merlini, è forse possibile

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. NAVA CELLINI, *Nota per alcune sculture romane di Lorenzo Merlini*, in *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, a cura di F. Wagner, Salzburg 1983, pp. 229-234, in part. 233-234.

che ci sia stato anche il figlio secondogenito, Marc'Antonio, poiché definito nei documenti d'archivio «futuro argentiere»³⁰.

Per avere una visione completa del *corpus* di opere di Lorenzo Merlini, sarebbe opportuno compiere una ricerca sui lavori menzionati dall'artista nell'autobiografia, purtroppo al momento perduti o non ancora identificati: tale indagine, in parte affrontata in questa sede, permetterebbe d'inquadrare pienamente Merlini nel contesto storico in cui visse e di analizzare *in toto* il suo operato.

Nella sua testimonianza Lorenzo dichiara: «La prima opera che feci sopra di me fu il Cristo di Pietra color di carnagione alto circa un braccio fiorentino, del quale ne feci disegno, Modello, e lo lavorai della suddetta pietra in Galleria, e questo seguì doppo [*sic*] la Morte di nostro Padre per comando di S.A.R. Cosimo III»³¹. Sappiamo che l'artista s'immatricolò all'Accademia delle Arti del Disegno nel 1694³², all'età di ventotto anni; può darsi che, grazie alla sua provenienza da una nota famiglia di orefici, nel 1688, anno della morte del padre Marc'Antonio, gli sia stato concesso di scolpire autonomamente un *Cristo di pietra*³³, di cui non sono pervenute altre notizie. Ai primi anni novanta del Seicento risalgono anche alcuni progetti architettonici, realizzati da Merlini per il Gran Principe Ferdinando (1663-1713), figlio primogenito di Cosimo III ed erede al trono: «[...] diverse piante di Chiese, e Monasteri, e Altari, Palazzi e Giardini, quali furono dall'A.S. fatti legare in due Libri in Carta Reale»³⁴. Dall'analisi dell'Inventario della raccolta del Gran Principe³⁵, redatto tra il 1713 e il 1715, i cui disegni sono oggi in parte conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi³⁶, non sono emersi fogli attribuiti a Lorenzo Merlini; in ogni caso, poiché è attestato che nei primi anni del Settecento Ferdinando di Cosimo III de' Medici impiegò in varie occasioni Giovan Battista Foggini, soprattutto nella progettazione di edifici e nel rinnovamento della loro decorazione interna, è probabile che Lorenzo avesse lavorato all'ombra del maestro anche in quest'impresa³⁷. Forse tali studi sono stati realizzati da Merlini durante il suo periodo di formazione con Foggini, quando collaborò con lui in varie commissioni. Dall'autobiografia dello scultore sappiamo inoltre che, quando giunse a Roma nel novembre 1694, per molti mesi si guadagnò da vivere «[...] facendo ritratti di Principesse, e Dame di Cere di colori na-

³⁰ ASVR, parrocchia dei Santi Celso e Giuliano, *Stati d'Anime*, 1701, f. 78v.

³¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. L'unità di misura di un braccio fiorentino corrisponde nel sistema metrico decimale a 0,584 metri.

³² L. ZANGHERI, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000, p. 215.

³³ M. VISONÀ, *Cappella Feroni nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 221-248, in part. 245.

³⁴ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. Sul mecenatismo del Gran Principe si veda *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.

³⁵ Archivio di Stato di Firenze, GM1222. Cfr. M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009 (Inventario generale delle stampe, 2), pp. 261-262; A. BARONI VANNUCCI, *I libri di stampe dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011 (Inventario generale delle stampe, 3), p. 114.

³⁶ BARONI VANNUCCI, *I libri ... cit.*, p. 77.

³⁷ *Il Gran Principe ... cit.*, p. 241. Per i disegni di architetture di Giovan Battista Foggini si rimanda a L. MONACI, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, Firenze 1977.

turali da collocarsi in scatolette o di Zigrino, o di Argento secondo le ordinazioni mi venivano date»³⁸. Tali opere dovevano essere dei piccoli capolavori, di cui purtroppo non ci è giunto neanche un esemplare.

L'unico progetto architettonico realizzato da Lorenzo durante il suo soggiorno romano è «[...] un Palazzo dai fondamenti nel Castello della Colonna per Villa dell'Ill.mo Sig.re March.e Prospero Sparapane»³⁹. Non sono chiare le parole usate dall'artista nelle sue memorie e non si hanno altre notizie dell'opera, né del suo committente; la presenza di una Cappella Sparapane è attestata nella chiesa di San Francesco a Tuscania⁴⁰ ed è probabile, quindi, che il marchese Prospero Sparapane appartenesse a una nobile famiglia dell'area viterbese e che il progetto di Merlini fosse destinato alla costruzione di un palazzo in tale zona. «Nel medesimo tempo feci varie Opere piccole per particolari, d'Architettura, di Marmo, Bronzo, et Argento che per brevità tralascio»⁴¹: così l'artista termina la descrizione del suo primo periodo di attività lavorativa a Roma nelle sue memorie. Non si conoscono altre informazioni sui lavori citati dallo scultore. Soltanto Klaus Lankheit, nel 1962, menziona la perdita della «vasca d'argento» per l'Ordine di Santo Stefano a Pisa⁴², opera che viene descritta con precisione dallo studioso: essa aveva un diametro di quasi 90 cm, pesava più di 5 kg ed era riccamente decorata con motivi figurativi e ornamentali. Tale lavoro testimonia il legame mantenuto da Lorenzo con il granducato di Toscana e, probabilmente, con la bottega fiorentina del fratello Cosimo. Le fonti documentano, infatti, che nel 1695 Lorenzo Merlini fu ammesso in Galleria, nella bottega dell'argentiere⁴³, ormai affermato a Firenze, ed è possibile, dunque, che l'artista abbia collaborato con Cosimo nell'esecuzione di alcune opere attribuite appunto a quella bottega.

Tornato a Firenze, nel 1702, Merlini si dedicò alla pratica architettonica, realizzando progetti per vari committenti privati⁴⁴; fra questi, non si hanno notizie riguardo a «L'aggiunta al Palazzo delli Sig.ri Dati»⁴⁵, quasi sicuramente perché il palazzo, collocato nel quartiere di Santo Spirito, passò ad altri proprietari nel 1767, dopo la morte dell'ultimo discendente Francesco, quando la famiglia Dati si estinse⁴⁶.

Alla seconda metà del primo decennio del Settecento risale, inoltre, la ristrutturazione di Palazzo da Bagnano (oggi Spini Feroni), commissionata a Lorenzo dall'erede della famiglia

³⁸ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ F. RICCI, L. SANTELLA, *La Cappella Sparapane nella chiesa di San Francesco a Tuscania*, "Informazioni. Pubblicazione periodica semestrale del ccbc della Provincia di Viterbo", n.s., II, 1993, 8, pp. 50-70.

⁴¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴² LANKHEIT, *Florentinische ... cit.*, pp. 182-186.

⁴³ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 780, c. 1056. Cfr. NARDINOCCHI, *I Merlini ... cit.*, p. 11.

⁴⁴ Per gli Orlandini progettò Villa Poggio Torselli, a San Casciano Val di Pesa, mentre per gli Acciaioli ristrutturò il Castello di Montegufoni. Sugli argomenti si veda A. PESTELLI, *Il Castello di Montegufoni. Dalle origini ai giorni nostri*, Montagnana 2002; G. LUZZETTI, D. MARCHI, *Storia e restauro di Villa Poggio Torselli*, in *Due restauri*, a cura di P. Pietrogrande, Firenze 2003, pp. 60-75.

⁴⁵ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴⁶ B. CASINI, *I "Libri d'oro" della nobiltà fiorentina e fiesolana*, presentazione di F. Cardini, Firenze 1993, p. 33.

originariamente proprietaria del palazzo, Simone da Bagnano⁴⁷. Oltre al progetto della facciata su via Tornabuoni, che fu ridisegnata secondo il gusto dell'epoca, Merlini eseguì importanti lavori di ammodernamento anche all'interno del palazzo, stravolgendo completamente la disposizione delle stanze dell'appartamento al piano nobile: compì un'operazione davvero all'avanguardia per l'epoca, cioè la traslazione in blocco della cappella secentesca, affrescata da Bernardino Poccetti, nell'ala opposta dell'edificio, a sud, verso l'Arno. Nell'ambito di tali lavori, dall'autobiografia dell'artista sappiamo che egli scolpì «[...] un Cristo morto di greta [sic] cotta, maggiore del naturale collocato sotto l'altare [...]»⁴⁸ della cappella. Il *Cristo* di terracotta faceva parte dell'apparato decorativo inserito dall'architetto nell'ambiente 'traslato' al primo piano: è plausibile che la scultura fosse mobile, poiché al contrario avrebbe causato un ingombro eccessivo durante le celebrazioni liturgiche⁴⁹. Purtroppo l'opera risulta dispersa, con probabilità distrutta nel corso dei rimaneggiamenti ottocenteschi del palazzo.

Nel 1712 Merlini partecipò ai lavori di allestimento per decorare la chiesa di San Lorenzo a Firenze in vista della cerimonia in onore della canonizzazione di Pio V, che ebbe luogo dal 5 al 7 settembre dello stesso anno. Lo scultore eseguì una statua in stucco, raffigurante la *Verginità pietosa* (non citata nell'autobiografia), che fu collocata nel coro della chiesa. Gli apparati effimeri rimasero *in situ* fino all'11 settembre e furono poi distrutti⁵⁰.

Quando Lorenzo tornò a Roma, nel 1715, realizzò una «Medaglia da Cugno»⁵¹ con il ritratto del cardinale Ottoboni, suo fedele committente, preceduta da un modello preparatorio in terracotta. L'opera, attestata nelle memorie dell'artista, non ci è pervenuta. Dai documenti d'archivio risulta, inoltre, che nel 1719, anno in cui ottenne la patente di argentiere, Merlini eseguì un *paliotto d'altare* per la Cappella di San Giovanni da San Fecondo, nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, oggi perduto⁵².

Durante il secondo periodo di attività nella città pontificia, Lorenzo realizzò poi vari arredi sacri per alti dignitari religiosi, come attesta la sua autobiografia: «[...] nell'istesso tempo feci per Ordine dell'E.mo Sig.re Card.le Niccolò Spinola un Acqua Santa d'Oro, con tutti li Metalli di un seguito di Carrozze Nobili per detto E.mo, e feci ancora per il medesimo un gran Sortù da Tavola ricco di Cartelle, e grotteschi di Rame dorato con riporti d'argento»⁵³. Niccolò Gaetano Spinola (1659-1735) era membro della famiglia Spinola di Genova e fu

⁴⁷ Per l'intervento si veda R. SPINELLI, *Le decorazioni settecentesche*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano 1995, pp. 125-213; ID., *Il "palazzo di piazza" e le sue decorazioni: da Geri Spini ai Feroni (1607-1834)*, in *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Milano 2015, pp. 54-127.

⁴⁸ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴⁹ SPINELLI, *Le decorazioni* ... cit., p. 143. I documenti relativi ai pagamenti dei lavori attestano, inoltre, che nel luglio del 1714 Merlini realizzò per la cappella affrescata dal Poccetti «tre bassorilievi di terra» e un altro «Cristo», di cui si sono perse le tracce. Cfr. ID., *Il "palazzo di piazza"* ... cit., p. 89.

⁵⁰ LANKHEIT, *Florentinische* ... cit., pp. 183-185; B. RIEDER GROHS, *Florentinische Feste des Spätbarock. Ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzter Medici 1670-1743*, Frankfurt 1978, pp. 111-113, 208-210, 301.

⁵¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. Il significato di «moneta da cugno» è 'moneta da coniare'. Cfr. C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze 1950-1957, II (1951), p. 1186.

⁵² PEDROCCHI, *Argenti* ... cit., p. 204.

⁵³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

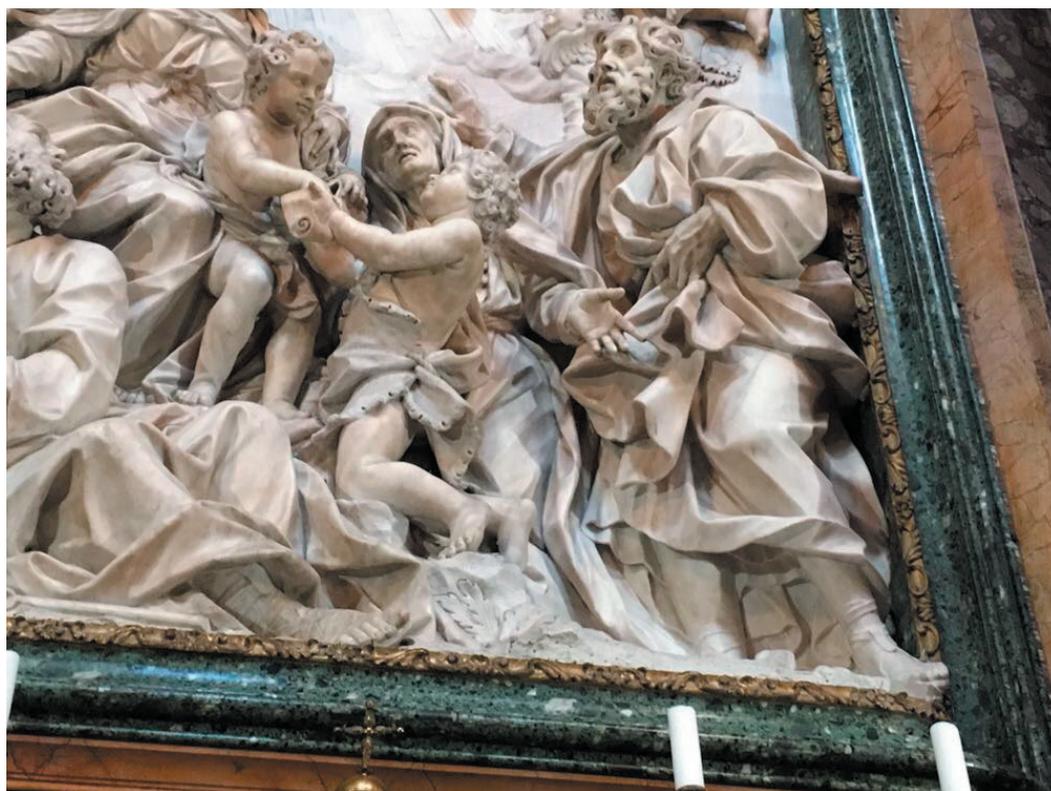


Fig. 3. Lorenzo Merlini, *Cornice*, Roma, chiesa di Sant'Agnese in Agone, pala d'altare.

eletto cardinale nel 1715 da papa Clemente XI: le numerose opere d'arte da lui commissionate a Merlini non sono state al momento identificate. Prosegue Lorenzo: «Per Ordine dell'E. mo sig.re Card.le Antonio Felice Zondadori feci l'Altare della sua Cappella di Casa cioè li Corniciami e li Candegliari [*sic*] di Rame dorato, quattro statue alte tre palmi di Argento et il Cristo pure di Argento con croce di Lapis Lazaro [*sic*] legata con Cornice di Rame dorato». Anche le statue e gli oggetti di oreficeria eseguiti per il cardinale Antonio Felice Zondadari (1665-1737), trasferito a Roma nel 1712 ma originario di una nobile famiglia senese, non sono stati ancora individuati. Opere simili, anch'esse perdute, furono realizzate dall'artista per un altro notevole ecclesiastico: «Feci doppo [*sic*] questo lavoro due gran Viticci di cartellami grottescati di rame dorati, con varii [*sic*] riporti di grotteschi festoni e Cherubini volanti sopra detti Viticci tutti di Argento per ordine del Padre Silotti Rettore e Maestro de' Novizi in S. Andrea a Monte Cavallo della Compagnia di Gesù»⁵⁴. La disamina di vari testi riguardanti la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale non ha portato alla luce un'opera di questo tipo, ma, quasi sicuramente, essa si trovava in sacrestia. Merlini eseguì, inoltre, «[...] per Ordine dell'Ecc.mo Sig.re Principe D. Camillo Panfili tutti li metalli dorati consistenti in varii [*sic*] Ornamenti [...]»⁵⁵ destinati all'altare di Sant'Agnese in Piazza Navona. È attestato che, nel

⁵⁴ *Ibidem*. Sant'Andrea a Monte Cavallo è l'antica denominazione della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Cfr. M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982, pp. 232-233. Tommaso Silotti, gesuita, insegnò tra il 1704 e il 1708 al Collegio Romano e fu rettore del Pontificio Seminario Romano Maggiore dal 1717 al 1720.

⁵⁵ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

1724, nell'ambito dei lavori di costruzione del nuovo altar maggiore della chiesa, intrapresi da Giovanni Battista Pamphilj tra il 1720 e il 1725, fu stipulato un contratto con Lorenzo per la realizzazione della *cornice* (fig. 3) intorno alla pala d'altare marmorea di Domenico Guidi (1625-1701), raffigurante la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta, san Giovanni e san Zaccaria*⁵⁶. Nei documenti non è specificato il materiale in cui l'artista realizzò detta cornice ma, poiché la pala d'altare di Guidi presenta una cornicina metallica, non ancora attribuita, è possibile che questa sia stata eseguita da Merlini. In ogni caso, sia la cornice, sia i vari arredi sacri realizzati dall'artista per i Pamphilj, non identificati, furono terminati quasi con certezza entro il 1725, quando fu inaugurato il nuovo altare di Sant'Agnese in Agone, in occasione dell'anno santo.

Ultima iniziativa artistica nota della carriera di Lorenzo Merlini, intrapresa nel 1739, fu la produzione di una serie di opere per il re di Portogallo Giovanni V (1689-1750; sul trono dal 1707), destinate alla Cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona⁵⁷. L'incarico s'inserì nella serie d'opere artistiche promosse dal sovrano con lo scopo d'imitare l'Urbe e per le quali egli si rivolse, dunque, in gran parte ad artisti romani⁵⁸.

Al programma decorativo della Cappella di San Giovanni Battista parteciparono diversi scultori e argentieri, più o meno conosciuti, che inviarono i propri lavori a Lisbona. Questo spettacolare complesso, formato da opere di vari argentieri attivi nell'ambiente romano, per la maggior parte tuttora conservate *in loco*, costituisce un insieme davvero eccezionale per la varietà e la qualità artistica che presenta⁵⁹. La scelta di Merlini fra gli artisti che parteciparono all'impresa fu favorita, con probabilità, dal cardinale Neri Maria Corsini (1685-1770), fiorentino, che dal 1739 divenne protettore del Regno di Portogallo⁶⁰. Nell'autobiografia di Lorenzo sono descritte le opere da lui eseguite per l'occasione, nessuna al momento identificata: «sei Angeli di Argento» con gli strumenti della Passione e «suppellettili sacri d'argento e metalli dorati» da collocare sull'altare della cappella come ornamento⁶¹. Tali lavori sono da ricondurre, probabilmente, al gruppo di argenti scomparso, seppur in origine appartenente

⁵⁶ Archivio Doria Pamphilj, 94, nr. 17, int. 3. Cfr. G. SIMONETTA, L. GIGLI, G. MARCHETTI, *Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Bellezza, proporzione e armonia nelle fabbriche Pamphilj*, Roma 2003, p. 131 nota 15. Su Domenico Guidi si veda C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

⁵⁷ Sull'argomento si veda *La Cappella di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona. Committenza, costruzione, collezioni*, a cura di T.L.M. Vale, London 2017.

⁵⁸ J. GARMS, *La cappella di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1995, pp. 113-136, in part. 113.

⁵⁹ Per un esame approfondito della collezione di argenti della cappella di Lisbona si rimanda a T.L.M. VALE, *Il carattere unico della collezione di argenteria della Cappella di San Giovanni Battista*, in *La Cappella di San Giovanni Battista ... cit.*, pp. 98-117. All'interno del testo non è citato Lorenzo Merlini tra gli argentieri che parteciparono alla commissione.

⁶⁰ T.L.M. VALE, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere, artisti e committenti*, Roma 2010, p. 134. Su Neri Maria Corsini e il suo ruolo all'interno del pontificato di Clemente XII (1652-1740; eletto al trono pontificio nel 1730) si veda E. KIEVEN, *Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi di Roma (2005), a cura di E. Kieven, S.P.V. Rodinò, Roma 2013, pp. 9-11.

⁶¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

alla collezione della Cappella Regia di San Rocco⁶². Inoltre, sempre per il re di Portogallo, Merlini realizzò «una Statua d'Argento alta palmi due romani rappresentante San Nicola di Bari in piedi in atto di dare la Beneditione posata sopra una Base di bronzo dorato con riporti di argento» e «varie piccole opere di metalli dorati et argento», fra cui «candeglieri da altare e lampade»⁶³. Tutti i lavori commissionati da Giovanni V ad artisti romani furono descritti, attribuiti ciascuno al proprio artefice e riprodotti graficamente all'interno del *Libro degli abbozzi de disegni delle commissionne che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, redatto nel 1745 in due volumi⁶⁴: poiché le copie di entrambi i manoscritti sono tutt'oggi conservate nella Biblioteca da Ajuda di Lisbona, sarebbe interessante individuare le opere di Lorenzo Merlini e, confrontando i disegni con i lavori di argenteria originali, verificarne l'attuale collocazione. Tale ricerca, non solo apporterebbe novità all'indagine sull'artista, permettendo di avere maggiori elementi per analizzare la sua attività romana di argentiere, ancora poco conosciuta, ma aiuterebbe a far comprendere appieno quelle capacità creative che lo fecero affermare nel contesto culturale fiorentino, romano e internazionale.

⁶² VALE, *Il carattere unico* ... cit., pp. 100, 115.

⁶³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁶⁴ S. VASCO ROCCA, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995, pp. 132-133, 135 nota 2.