

Corso di Dottorato in
Storia e trasmissione delle eredità culturali
XXXVIII ciclo
Scuola di Dottorato in Scienze Umane e Sociali

La dinastia orafa dei Merlini.
Forme simboliche e strutture stilistiche
fra Manierismo e Barocco

S.S.D.
ARTE-01/B (ex L-ART/02)

Candidato
Marco Coppe

Supervisore
Prof.
Riccardo Lattuada

Coordinatrice
Prof.ssa
Nadia Barrella

Il Supervisore

Richardo Lattuada

Il Coordinatore del Dottorato

Roberto Baulle

Il Dottorando

Mauro Siff

INDICE

<i>Premessa</i>	p. 5
1. PER UN'INTRODUZIONE ALL'ORGANIZZAZIONE DELLE ARTI A BOLOGNA TRA XV E XVI SECOLO	
1.1 Le corporazioni: nascita, ruolo e organizzazione	p. 8
1.2 Il Foro dei Mercanti	p. 13
2. LE PRIME GENERAZIONI BOLOGNESI	
2.1 Per una ricostruzione genealogica	p. 15
2.2 Il problema delle letture critiche parziali: due eccezioni	p. 25
2.3 La situazione dell'oreficeria a Bologna nel XVI secolo	p. 25
2.4 La protesta degli orafi del 1610 e un'inedita testimonianza di Francesco Merlini	p. 27
2.5 La bontà dell'oro: tra metrologia e proteste anonime	p. 29
3. I MERLINI A FIRENZE	
3.1 La transizione verso Firenze e il ruolo di Paolo Merlini	p. 31
3.2 Cosimo III Merlini: lo stato dell'arte	p. 32
3.3 La bottega di Cosimo III Merlini: una precoce descrizione inedita e una tarda, edita	p. 33
3.4 Brevi notizie di beni e investimenti	p. 36
4 COSIMO III MERLINI: CONTESTO, STILE, OPERE	
4.1 L'arte orafa nelle Firenze medicea: un'introduzione critica	p. 37
4.2 Qualche nota sull'organizzazione legislativa dell'arte orafa fino al 1512	p. 38
4.3 Cenni sulla struttura gerarchica delle botteghe orafe tra il Quattrocento e il Cinquecento	p. 39
4.4 Firenze medicea tra mecenatismo e Controriforma (metà XVI – inizi XVII secolo)	p. 39
4.5 La produzione orafa nella Firenze secentesca: tra botteghe di corte e manifatture cittadine	p. 42
5. PER UN'INTRODUZIONE ALLA DEVOZIONE MEDICEA LAURETANA	
5.1 I Medici a Loreto	p. 45
5.2 "Due viticci ad uso per Loreto" (1614)	p. 48
5.2.1 Gli "Inventari della Santa Casa" (1620-1789)	p. 51
5.2.2 Una restituzione grafica dell'opera	p. 53
5.2.3 Una notizia circa la processione e la consegna dell'opera alla Santa Casa	p. 62
5.2.4 L'unica menzione archivistica di un Merlini a Loreto	p. 62

6. LE OPERE

6.1 Le croci-reliquiario	p. 66
6.2 Per la basilica di san Lorenzo	p. 74
6.3 L'intervento alla Santissima Annunziata	p. 77
6.4 All'Impruneta: un'aggiunta al catalogo delle opere del maestro oltre alla grata bronzea	p. 84
6.5 Il 1637, anno prolifico: un calice per Firenze, uno per Luco e una pisside per l'Impruneta	p. 89

7. PER UN CATALOGO DELLE OPERE PERDUTE

7.1 Un'interpretazione documentaria delle opere perdute	p. 94
7.2 Tracce documentarie fino alla seconda decade del Seicento	p. 94
7.3 Il problema dello stile: il rapporto con Jacopo Ligozzi	p. 96
7.4 Il 'paliotto d'oro'	p. 102
7.4.1 Una nuova notizia archivistica sull'opera	p. 104
7.5 La terza decade del Seicento	p. 109
7.5.1 «L'ostensorio più ricco e vago che sia in Firenze» e una <i>Visitazione dei Magi</i>	p. 110
7.5.2 Due opere per Camaldoli, una edita (1631) e una inedita (1629)	p. 112
7.6 Altre opere perdute (1624-1641)	p. 115
7.6.1 Il "dono Niccolini"	p. 122

8. COSIMO MERLINI INCISORE

8.1 (S)fortuna critica	p. 131
8.2 Per un'introduzione all'editoria e alla tipografia nella Firenze tra XVI e XVII secolo	p. 136
8.3 Temi iconografici nell'editoria fiorentina della prima metà del Seicento	p. 138
8.4 Qualche nota sul disegno fiorentino e i suoi protagonisti tra Manierismo e Barocco	p. 139
8.5 Le opere di Cosimo III Merlini incisore	p. 141

8. CONCLUSIONI

p. 161

9. CATALOGO DELLE OPERE

9.1 Oreficeria	p. 163
9.2 Opera incisoria	p. 196

10. APPENDICE DOCUMENTARIA

p. 225

11. BIBLIOGRAFIA

p. 315

12. RISORSE DIGITALI

p. 335

Premessa

Il presente lavoro è finalizzato all'analisi degli ambiti sociali, culturali e artistici in cui operò la dinastia orafa dei Merlini, i cui membri furono attivi tra Bologna e l'Italia centrale tra il XV e il XVIII secolo. La famiglia, infatti, era impiegata nell'arte orafa già a partire dal Quattrocento – ma presente nella documentazione già nel Trecento – e se ne persero le tracce a pochi anni dall'exploit scultoreo di Lorenzo Merlini, la cui morte a Roma è documentata intorno alla metà del Settecento.

Per ragioni connesse alle tempistiche e agli obiettivi della ricerca, si è scelto di circoscrivere il campo d'indagine al periodo compreso tra gli esordi quattrocenteschi della bottega bolognese e la piena maturità fiorentina di Cosimo Merlini detto “il Vecchio” (1580–1641). L'epiteto distintivo “il Vecchio”, attestato per la prima volta in uno dei cataloghi del Tesoro di Santa Maria all'Impruneta¹, fu verosimilmente introdotto per distinguere l'artista dall'omonimo nipote, anch'egli orafo, noto come “il Giovane”.

Una seconda identificazione dell'artista in Cosimo I Merlini è stata avanzata nel 1993 nel volume *Argenti fiorentini*², in cui si riconosce come il primo rappresentante della famiglia attivo a Firenze. Nel presente studio si è tuttavia ritenuto più opportuno seguire le indicazioni genealogiche formulate da Bulgari³, identificandolo in Cosimo III Merlini.

Pur riconoscendo la coerenza interna e la validità delle due ipotesi precedenti, esse sono state considerate come proposte interpretative circoscritte ai rispettivi ambiti di riferimento. In questa sede, si è invece preferito adottare un approccio volto a integrare i dati biografici e stilistici dell'artista entro un sistema cronologico e sociale più ampio, capace di restituire una visione complessiva e organica dell'attività della dinastia orafa.

In primo luogo, il lavoro di Costantino Bulgari sugli orafi emiliani nel suo *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*⁴ ha costituito un punto di riferimento per delineare un profilo storico-biografico dell'intera famiglia. Su tale base è stato intrapreso un esteso lavoro d'archivio presso la Biblioteca dell'Archiginnasio e l'Archivio di Stato di Bologna, che ha permesso approfondire le informazioni già note, restituendo per la prima volta un albero genealogico completo e un quadro biografico più solido.

¹ Antonio Paolucci, Bruno Pacciani, Rosanna Caterina Proto Pisani, *Il Tesoro di Santa Maria all'Impruneta*, Firenze, Becocci editore, 1987. La proposta di tale epiteto è forse da assegnare al Paolucci che già nel 1975 si era occupato del Merlini proponendo un primo catalogo delle opere del maestro (*Per Cosimo Merlini il vecchio, orafo Granducale*, «Antichità viva», XIV.1975, 6, pp. 24–30).

² Dora Liscia Bemporad a cura di, *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, I, Firenze, S.P.E.S., 1993, pp. 425–426.

³ Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuati e dei punzoni di stato*, IV, Roma, del Turco, 1974, pp. 222–224.

⁴ *Ibidem*.

La vicenda dei Merlini, infatti, si colloca al crocevia fra due città molto diverse, una papale e l'altra granducale: in un contesto come quello bolognese, dove le Corporazioni delle Arti esercitavano un controllo rigoroso sulla produzione e sui meccanismi di accesso alla professione, la famiglia Merlini seppe porre le basi per una tradizione di artisti che avrebbe attraversato più generazioni. Il trasferimento a Firenze di Paolo e del menzionato Cosimo III Merlini non rispose a un'unica motivazione, ma fu il risultato di un intreccio complesso di circostanze economiche, artistiche e relazionali, approfondite nel capitolo 3.

Le fonti documentarie mostrano come la famiglia seppe inserirsi in breve tempo nei circuiti della corte, rispondendo a commissioni con opere che non erano solo devozionale, ma che veicolavano profondi significati politici e auto-celebrativi.

L'orientamento della ricerca è stato rivolto all'individuazione di opere autografe e alla loro contestualizzazione storica e critica anche al di fuori del contesto fiorentino: la prima commissione lauretana, in questo senso, risulta emblematica. Sono state analizzate, poi, tutte quelle notizie di opere note solo per via esclusivamente documentaria: tale attività, ed in particolare quella di Cosimo III, è stata riversata nel capitolo 7, interamente dedicato alla ricostruzione di un catalogo delle opere perdute. Ciò è stato possibile grazie ad una lunga campagna di scavo archivistico condotta tra Firenze, Bologna e Loreto, già parzialmente intrapresa da Rossella Tarchi e Claudio Turrini per l'ambito fiorentino⁵. Questa sezione della tesi, dunque, deve essere considerata come un *corpus*, sicuramente ancora incompleto, di opere perdute, all'interno del quale viene proposta una traduzione visiva di quanto si può leggere entro frammenti descrittivi o semplici ricevute di pagamento. In qualche caso i dati a disposizione sono stati sufficienti per tale inquadramento; in altri, la loro sinteticità non lo ha reso possibile.

Più nello specifico, presso l'Archivio di Stato di Firenze, il fondo che conserva maggiori testimonianze è la Guardaroba Medicea, con particolare attenzione alla finestra tra i nn. 322 e 570. Le informazioni sull'immatricolazione, invece, sono reperibili nel fondo Arti, Arte della Seta, Por Santa Maria 15. Inoltre, attraverso il fondo Notarile moderno e le Decime Granducali, è possibile ricostruire i possedimenti dell'artista entro il primo quarto del XVII secolo. Questo lavoro ha permesso di restituire altre opere non conosciute alla critica e di includerle nel catalogo dell'artista.

Nel prosieguo dell'elaborato sono state analizzate, in modo sistematico, tutte le opere note dell'artista, fornendone un aggiornamento bibliografico complessivo. Un approfondimento specifico è stato dedicato a un nucleo di arredi commissionati dall'abate Pietro Niccolini, di cui

⁵ Rossella Tarchi, Claudia Turrini, *Nuovi contributi sull'attività dell'orafo Cosimo Merlini tra committenza granducale ed ecclesiastica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVII, 3, 1987, pp. 757–770.

si è cercato di ricostruire la genesi, i caratteri formali e le collocazioni attuali.

Particolare attenzione è stata inoltre riservata alla fortuna stilistica di una singolare invenzione tipologica che, contrariamente a quanto finora sostenuto dalla critica, conobbe una notevole diffusione per quasi un secolo tra Prato, Roma e Firenze. Si fa riferimento, in particolare, all'impiego di elementi simbolici – quali grappoli d'uva, spighe di grano e pampini di vite – che sostituiscono la struttura portante di varie suppellettili, fondendo in modo originale decorazione, allegoria e composizione. La sovrapposizione tra simbolo e struttura – tra forme simboliche e strutture stilistiche – costituisce l'aspetto chiave che ha orientato l'interpretazione iconografica e iconologica proposta in questa sede.

Una sezione della ricerca è stata interamente dedicata all'attività incisoria dell'artista, pressoché ignota alla critica. La ricognizione ha consentito di restituire un corpus di undici incisioni, di cui sette sconosciute alla critica, contribuendo così a gettare luce su un ambito dell'attività del maestro di notevole interesse. L'analisi di tali opere ha permesso di approfondire i rapporti dell'artista con gli ordini religiosi fiorentini e, parallelamente, di formulare nuove attribuzioni grazie a confronti stilistici: tra queste, si segnalano in particolare, quella di un ostensorio conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze e di una cartagloria del Museo del Tesoro dell'Abbazia di Vallombrosa.

Ulteriori proposte attributive, come quella relativa a una coppia di vasi del Tesoro della Basilica dell'Impruneta, sono state avanzate su base stilistica, attraverso il confronto diretto con opere documentate dell'artista.

Conclude l'elaborato un catalogo delle opere, suddiviso in oreficerie e opere incisorie, corredato dai materiali, dalle tecniche esecutorie, da un aggiornamento bibliografico e dai riferimenti archivistici.

1. PER UN'INTRODUZIONE ALL'ORGANIZZAZIONE DELLE ARTI A BOLOGNA TRA XV E XVI SECOLO

1.1 *Le corporazioni: nascita, ruolo e organizzazione*

La totalità dei settori produttivi e commerciali bolognesi era organizzato in “Corporazioni” dette anche “Compagnie o Società d’Arti e Mestieri”⁶. I loro compiti erano principalmente la tutela della qualità dei prodotti e delle tecniche, la formazione di manodopera qualificata, la ricerca di un equilibrio tra la produzione e la domanda e l’eliminazione di ogni forma di concorrenza⁷.

Le Corporazioni, esistite a Bologna dal Medioevo e fino al 1797, quando furono soppresse dall’articolo 384 della Costituzione⁸, si configuravano come le uniche referenti rispetto al governo misto per quanto riguardava l’ambito economico. Il loro ruolo, dunque, era quello di mediazione tra il potere del Legato pontificio e quello del Senato cittadino; in particolare, trattavano con il Gonfaloniere di Giustizia (ovvero il capo del Senato) e il rappresentante dei grandi proprietari terrieri, i veri detentori delle redini dell’economia cittadina⁹. Questo quadro si delineò a partire dal marzo 1440 quando la gestione della Tesoreria della Camera del Comune¹⁰ fu concessa in appalto perpetuo a una società di privati appartenenti alla nobiltà terriera in cambio di un mutuo con interesse o provvigione di 12.000 lire d’argento¹¹. Da quel momento l’economia era nelle mani delle grandi famiglie bolognesi che, essendo esenti dai tributi, potevano riscuotere e spendere denaro pubblico. Tale novità segnò l’inizio di un progressivo declino dell’antico potere delle Società d’Arti che, nella difficoltà di mediare tra le due forze politiche del governo misto, avevano destinato la loro direzione ai mercanti sottraendola agli artigiani¹².

I mercanti e gli artigiani mal tolleravano che i nobili controllassero il settore economico tanto che, quando nel 1506 papa Giulio II entrò a Bologna, li trovò in piazza a manifestare questo loro risentimento antinobiliare, come delineato nel capitolo 2, paragrafo 3. Il pontefice, creando un nuovo Senato, si preoccupò di inserirvi alcuni mercanti per acquetare i malumori, ma la gestione

⁶ Lia Gheza Fabbri, *L’organizzazione del lavoro. Corporazioni e gruppi professionali in età moderna* in Adriano Prosperi (a cura di), *Storia di Bologna, Bologna nell’Età Moderna (secoli XVI–XVIII)*, Bologna, Bononia University Press, vol. 3.1, 2008, p. 647.

⁷ Lia Gheza Fabbri, *Presenza e ruolo delle Società d’Arti e Mestieri in una città di antico regime (Bologna secc. XVI–XVIII)* in Paola Massa, Angelo Moioli (a cura di), *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 142.

⁸ Lia Gheza Fabbri, *L’organizzazione del lavoro in una economia urbana. Le Società d’Arti a Bologna nei secoli XVI e XVIII*, Bologna, Clueb, 1988, p. 26.

⁹ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 647.

¹⁰ Ovvero la gestione delle entrate pubbliche e dell’esecuzione dei pagamenti.

¹¹ Fabbri, 1988, p. 13. Per maggiori notizie sul marzo 1440 si veda: Gianfranco Orlandelli, *Note di storia economica sulla Signoria dei Bentivoglio*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., III, 1953, pp. 207–398. Per maggiori notizie sulla lira bolognese si veda: Giovan Battista Salvoni, *Il valore della lira bolognese dalla sua origine alla metà del secolo XVII*, Ristampa anastatica, Torino, Bottega d’Erasmus, 1961.

¹² *Ivi*, p. 10.

privatistica della Tesoreria di Camera non mutò poiché ormai la questione era troppo delicata e la prassi ormai radicata¹³. I senatori si dividevano le entrate dei Dazi e delle porte e, dalla metà del XVI secolo, quando furono istituite le Assunterie, raccoglievano dalle Corporazioni capitali e servizi utili al governo della città¹⁴. Queste ultime, infatti, dovevano devolvere al Reggimento una parte di tutte le loro entrate ovvero le *intrature*, cioè le tasse di immatricolazione; le *obbedienze* annuali degli iscritti; le multe e le locazioni delle botteghe. Come proprietari di palazzi, strade e piazze dovevano provvedere al decoro urbano mantenendo i loro beni immobili. Per le opere pubbliche dovevano fornire materiali, uomini e servizi a prezzi ridotti o gratuitamente¹⁵. La situazione divenne ufficiale nel 1601 grazie a un decreto che sottoponeva le Arti alle Assunterie ordinarie¹⁶.

Come testimoniato dai *Libri Matricularum* del 1294¹⁷, nel Medioevo il numero delle Arti ammontava a ventitré. Questo numero aumentò nel corso dei secoli per arrivare a trentatré unità intorno alla metà XVIII secolo¹⁸. Tale aumento fu dovuto all'aggregazione di realtà appartenenti a settori tessili, come i setaioli, i cimatori, i bombasari e quelli legati al corredo guerriero-cavalleresco, ovvero le "Tre Arti", composte da Sellari, Guainari, Spadari. Tale Compagnia, almeno fino al 1569 era denominata "delle Quattro Arti" poiché, oltre ai tre gruppi già nominati, comprendeva anche i Pittori che a loro volta includevano scultori, architetti, indoratori, venditori di maschere e carte da gioco¹⁹.

Un indizio per capire l'importanza di una Compagnia rispetto ad un'altra era la partecipazione o meno al Foro dei Mercanti, istituto preposto a regolare e giudicare in materia economica. Esso era composto da dodici Compagnie che solo parzialmente coincidevano con l'ordine dei *Libri Matricularum*: Cambiatori, Arte della Seta, Mercanti, Beccai, Arte della Lana, Drappieri Strazzaroli, Speciali, Merciai, Orefici, Calegari, Bombasari e Fabbri²⁰.

Ogni Arte aveva un proprio Statuto che racchiudeva il complesso di norme che ne regolavano il funzionamento. Doveva rispettare le regole del Foro dei Mercanti ed essere accolto da Senato e Legato²¹. La definizione dei luoghi destinati alle attività delle singole Compagnie ha determinato

¹³ *Ivi*, pp. 13–15.

¹⁴ Per maggiori notizie sulle Assunterie si veda Angela de Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel Settecento* in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel settecento*, atti del Primo Colloquio (Bologna, 2–3 febbraio 1980), Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1980, pp. 9–54.

¹⁵ Fabbri 2004, p. 142.

¹⁶ Fabbri 1988, p. 37.

¹⁷ Antonio Ivan Pini, I "Libri Matricularum Societatum bononiensium" e il loro riordinamento archivistico, «Quaderni dell'Archivio di Stato di Bologna», vol. XV, Bologna, 1967.

¹⁸ Luigi dal Pane, *Economia e società a Bologna nell'Età del Risorgimento*, Bologna, Zanichelli, 1969, pp. 189–190.

¹⁹ Fabbri vol. 3.1, 2008, p. 697.

²⁰ Fabbri 1988, p. 27.

²¹ Fabbri, 2004, p. 146.

la nascita di toponimi delle singole strade, in alcuni casi tuttora esistenti come Via Calzolerie o Via degli Orefici. I motivi erano molteplici: da un lato le Società d'Arti potevano controllare meglio i propri iscritti, dall'altro gli acquirenti sapevano dove recarsi a seconda della tipologia di merce che ricercavano; inoltre, in questo modo, tali attività potevano essere meglio controllate dagli organi di competenza²². Gli Statuti delle Arti comprendevano anche norme legate alla religiosità. Ogni arte, infatti, aveva un santo patrono per il quale, durante la sua solennità, alla presenza di tutti gli iscritti, si diceva messa nella chiesa o nella cappella a lui dedicata, che spesso era di proprietà della stessa Arte. Seguivano momenti conviviali con distribuzione di pane, focacce e candele. Le ricorrenze religiose o i funerali divenivano momenti pubblici che consentivano alle Società d'Arti di mostrarsi sfilando in processione vestendo i loro costumi e portando il gonfalone con la loro insegna che rappresentava solitamente gli strumenti del loro lavoro. Gli stemmi delle Corporazioni erano scolpiti in arenaria all'esterno del palazzo della Mercanzia, ovvero il palazzo del Foro dei Mercanti, e per questo oggi risultano in cattivo stato di conservazione. Sono tuttavia visibili in quanto nel 1921 il pittore Mario Dagnini li affrescò nel Salone Consiliare del primo piano, un tempo sede del Tribunale²³.

Il centro si sviluppava da Piazza Maggiore, dove vi era la sede del Comune e la chiesa di San Petronio, con in mezzo il palazzo dei Notai, fino a Piazza Ravegnana dove sorgono le Due Torri vicino alle quali si erge il palazzo della Mercanzia, sede del Foro dei Mercanti. In quest'area erano situate anche le varie Arti commerciali, mentre le produzioni che necessitavano la forza dell'acqua erano collocate in periferia vicino ai canali²⁴.

Molte attività che all'apparenza non rientravano nel monopolio dell'Arte erano, in realtà, comprese al suo interno, come, per esempio, l'oreficeria, che ricadeva sotto la tutela della Corporazione dei Fabbri. Gli Statuti erano integrati da bandi emanati sia dal Senato cittadino che dal Legato: i due poteri, in questo modo, interferivano con l'autonomia delle Arti, sempre più sottoposta alle loro esigenze e volontà. Queste interferenze riguardavano spesso l'abbassamento dei prezzi dei generi di largo consumo o divieti di traffico in zone sospette di contagio epidemico²⁵.

Negli Statuti era descritta puntigliosamente anche la loro gerarchia interna. Prima delle riforme del XVI secolo, il *Corporale* era l'organo preposto a dirigere e gestire il patrimonio e corrispondeva all'assemblea degli iscritti «che decideva con maggioranze diverse secondo l'importanza dei temi, con l'uscita dei mastri personalmente coinvolti nella votazione e

²² *Ibidem*.

²³ Sergio Cecchieri, Athos Vianelli, *La Mercanzia*, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Bologna, Bologna 1982.

²⁴ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 684.

²⁵ Fabbri 1988, p. 33.

soprattutto con la partecipazione di un solo membro per casata, norma spesso disattesa, che intendeva contrastare la creazione di gruppi familiari troppo forti»²⁶.

Nel 1540 il Reggimento decise di revisionare gli Statuti sia per ottenere maggior controllo sulle Corporazioni sia per evitare discriminazioni nell'entrata dei maestri; così, da quella data, la funzione decisionale passò dai Corporali ai Consigli ereditari, lasciando ai primi solo l'attività consultiva. Nei Consigli i maestri erano scelti direttamente dal Senato che così dominava direttamente le Arti e, tramite le *Assunterie*, richiedeva denaro, prestazione di servizi e manodopera²⁷. I *Corporali* sceglievano periodicamente tra di loro il *Massaro del Collegio* che «curava gli interessi della Corporazione in un organismo minore del Governo bolognese»²⁸. Tutti i massari dei collegi delle varie Arti, assieme ai Tribuni della Plebe – uno per ciascuna delle quattro porte di Bologna – formavano il *Magistrato dei Collegi*, un organo di controllo sulla produzione e vendita dei prodotti. Gli uomini della Compagnia avevano varie cariche. La più alta era quella di *Massaro* ovvero di rappresentante della stessa Arte. I suoi compiti consistevano nel convocare il Consiglio, acquistare e dividere le materie prime fra gli iscritti, controllare i prodotti finiti e presiedere all'attività giurisdizionale. Si comprende facilmente la sua necessità di essere coadiuvato da almeno due Ufficiali detti anche *ministrali* o *compagni*²⁹. La base della Corporazione era formata dagli immatricolati. Questi si collocavano a diversi livelli economico-sociali: vi erano mercanti di successo che convertendo le loro ricchezze in terreni speravano di poter accedere alla nobiltà e altri che continuavano la loro attività pur avendo raggiunto un notevole benessere economico³⁰; vi erano al contempo anche esponenti di ridotte o misere possibilità economiche che le Arti provvedevano a loro con degli aiuti. Da sempre le Corporazioni garantivano una degna sepoltura e a messe di suffragio per i loro iscritti, e dal Cinquecento alcune contemplavano doti per le figlie dei maestri di qualsiasi estrazione sociale e devolvevano somme di denaro in beneficenza ai cosiddetti *obbedienti*, ovvero apprendisti che si dedicavano all'attività pur non essendo immatricolati. La Compagnia degli Orefici, in particolare, aveva regolamentato una forma di mutuo soccorso per i suoi iscritti. Nello statuto del 1572 si legge, infatti, che quando un maestro si ammalava il Massaro faceva eleggere degli *assunti* che si occupavano di tenere informato il Corporale ed al Consiglio del suo stato di salute e delle necessità dell'iscritto e della sua famiglia³¹.

²⁶ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 675.

²⁷ *Ivi*, p. 676.

²⁸ *Ivi*, p. 679.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Alfeo Giacomelli, *La dinamica della realtà bolognese nel XVIII secolo* in AA.VV., *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna, ISB, 1980, pp. 68–69.

³¹ ASB, *Statuti d'Arti diverse*, 2, Orefici, (1572–1687), (Statuto pubblicato a Bologna da Giovanni Rossi nel 1573, cap. XVIII).

Tornando alla gerarchia interna alle Società d'Arti, all'ultimo gradino della piramide, vi erano, dunque, gli *obbedienti* di livello paragonabile agli apprendisti. La loro presenza rientra nella disposizione delle Corporazioni bolognesi nei confronti dei soggetti più poveri. Le Arti, come già evidenziato, ricoprivano un ruolo di controllo sociale all'interno della città. Questa funzione si coglie a pieno in relazione alle iniziative legislative volte a contenere il vagabondaggio. Nel Cinquecento l'ozio era infatti pubblicamente bandito in quanto pericoloso per l'ordine pubblico: gli oziosi, ovvero coloro che si trovavano senza lavoro, erano ritenuti inclini al vagabondaggio, alla mendicizia e alla criminalità³². Per far fronte a questi rischi e mantenere il controllo sull'ordine pubblico, gli oziosi venivano quindi imprigionati nell'Opera dei Mendicanti e condannati al lavoro forzato nel contado o nelle case di lavoro³³. In questo quadro le Compagnie offrivano agli oziosi una più sicura e dignitosa alternativa alla reclusione e al lavoro coatto, con il vantaggio di poter attingere ad un bacino di manodopera garantito. Le Compagnie includevano dunque gli oziosi che rischiavano la reclusione inquadrandoli nei loro ranghi come *obbedienti*³⁴.

Gli *obbedienti* rappresentavano la manovalanza meno specializzata e più a buon mercato ma preziosa per il suo numero e la sua disponibilità sempre crescente, al punto che i lavoratori venivano talvolta venduti all'asta, passando da una Società d'Arti all'altra. Attraverso questo meccanismo, le Compagnie erano detentrici del controllo sulla manodopera³⁵. Gli *obbedienti*, tuttavia, potevano anche ottenere la locazione di una bottega ed immatricolarsi, riproducendo le dinamiche lavorative del passaggio dall'apprendistato al lavoro autonomo³⁶.

Le Arti si avvalevano poi di figure più comuni, diffuse anche in altri contesti comunali fin dal medioevo. Il notaio partecipava alle sedute redigendone i verbali, firmava i rogiti delle locazioni delle botteghe o della compravendita di immobili ed era presente alle immatricolazioni segnandole nei *Libri Matricularum*; il sindaco che si occupava dell'amministrazione; talvolta vi era anche un *depositario* con funzione di cassiere e un nunzio che si occupava della corrispondenza tra i Massari e i maestri per la diffusione delle convocazioni o degli appuntamenti. Ogni Compagnia, infine, disponeva di personale preposto a compiti specifici dell'arte, come la bollatura delle bilance per gli orafi³⁷. Per entrare in una Compagnia vi erano diversi requisiti da soddisfare e prove da superare. L'istituto fondamentale dal quale le Corporazioni traevano la ragione stessa della loro importanza era l'*obbedienza*, cioè l'atto di

³² Stuart Joseph Woolf, *Porca miseria. Poveri e assistenza nell'età moderna*, Bari, Laterza, 1988, p. 11.

³³ Per maggiori notizie sull'Opera dei Mendicanti si veda Giovanni Calori, *Un'iniziativa sociale nella Bologna del '500. L'Opera dei Mendicanti*, Bologna, Azzoguidi, 1972.

³⁴ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 669.

³⁵ *Ivi*, pp. 670–671.

³⁶ Fabbri 2004, p. 151.

³⁷ *Ivi*, pp. 148–152.

subalternità richiesto tutti coloro che svolgevano un'attività appartenente a un dato settore. Oltre al pagamento di una tassa periodica, *l'obbedienza* comprendeva soprattutto una dichiarazione di sottomissione dell'iscritto al controllo del lavoro e delle produzioni esercitato dall'Arte³⁸. Per aderire, e dunque diventare *uomini di compagnia*, era richiesto in primo luogo di appartenere al genere maschile, di non essere ambulanti e di essere cristiani: le donne, così come gli ebrei, erano ammessi solo come *obbedienti*.

Per quanto riguarda gli orafi, tra i requisiti era necessario poter dimostrare di aver lavorato in una bottega per un numero di anni che variava dai tre ai cinque come *obbediente*; di avere la paternità legittima o legittimata, la cittadinanza bolognese e un'età compresa tra i quattordici e i diciotto anni³⁹. L'ammissione era poi legata al superamento della prova pratica in cui l'aspirante doveva dimostrare le sue abilità e, una volta presentata ufficialmente richiesta d'immatricolazione, doveva aspettare il voto della dirigenza. Una volta ottenuto, doveva pagare la prima tassa, quella di entrata, detta *intratura* e, dopo aver giurato sugli Statuti della città e dell'Arte, era a tutti gli effetti un membro della Compagnia⁴⁰. Per chi iniziava a lavorare per un'Arte, la formazione avveniva generalmente presso le botteghe dei maestri. Dal 1616 sorsero inoltre le cosiddette *scuole pie* che offrivano ai meno abbienti e agli artigiani un'istruzione elementare e gli strumenti per la conduzione di un'attività autonoma⁴¹.

1.2 Il Foro dei Mercanti

Come detto, il Foro dei Mercanti era composto dalle dodici compagnie con attività più strettamente legata al commercio, ovvero Cambiatori, Arte della Seta, Mercanti, Beccai, Arte della Lana, Drappieri Strazzaroli, Speciali, Merciai, Orefici, Calegari, Bombasari e Fabbri. Sinonimo di Foro era Mercanzia, nome col quale è tuttora conosciuto il palazzo, loro sede, vicino alle Due Torri⁴².

I suoi compiti erano di legiferare in tecnica bancaria e mercantile, visionare e approvare gli Statuti delle Corporazioni, controllare i pesi e le misure, seguire la formazione dei mercanti e dei cambiatori e fungere da tribunale per le controversie economiche⁴³. Quest'ultima attività era particolarmente sentita e difesa: era stata riconosciuta già dalla metà del XIV secolo e riconfermata da papa Giulio II. Rappresentava, infatti, la garanzia del monopolio giurisdizionale in ambito commerciale e in quanto tale non poteva essere influenzato da altri poteri, come il

³⁸ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 666.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Fabbri 2004, p. 151.

⁴¹ Dal Pane 1969, p. 451.

⁴² Per maggiori notizie sul palazzo della Mercanzia si veda Cecchieri, Vianelli 1982.

⁴³ Fabbri 1988, pp. 45, 53.

Senato o il Legato pontificio⁴⁴.

In quanto ente autonomo e laico, la Mercanzia interdiceva ai membri del Senato la partecipazione a qualsiasi carica all'interno delle magistrature del Foro. Il Foro era presieduto da un giudice bolognese da più generazioni, di almeno trent'anni e per minimo tre lettore di diritto nello Studio, formato sulle pratiche mercantili. Questo lavorava assieme a un gruppo di maestri afferenti alle dodici Arti, eletti a rotazione da massari e ufficiali. Il ruolo del giudice era ambito anche dalla nobiltà⁴⁵ e il suo operato veniva vagliato da tre mercanti di buona fama⁴⁶.

Se la giustizia civile sugli importi maggiori era gestita direttamente dal Foro, quella sugli importi minori era delegata alle singole Corporazioni.

Tra XVI e XVII secolo il Foro era chiamato prevalentemente a giudicare l'infrazione dei monopoli corporativi da parte di filatoi creati fuori città o da fornaci che importavano ed esportavano materie prime destinate alla città. I processi avvenivano nel Tribunale del Torrione⁴⁷. Nonostante la perdita del suo potere, il Foro continuò ad essere il fulcro dei rapporti economici bolognesi.

⁴⁴ Negli *Statuti de la Honoranda Universitate de li Mercanti de la citade del Bologna compilati de l'anno MDIX (approvati il 20 dicembre 1511)*, Bologna, Benedetto I Faelli, 1511, alle cc. 71 v., 72 si legge: «Se alchuna inibithione o altro mandato emanassero per autorità apostolica o per Legati o per Governatori o altri ufficiali apostolici o seculari (...) che per alcuno modo havessero a impazare le giurisdizione del dicto Iudice [della Mercanzia] o prohibire ch'el non se potesse procedere in dicte cause che prendessero in dicta Corte (...) siano tenuti e debiano che ogni modo dicti Legato e altri predicti revocare incontinenti quella inhibitione o mandato».

⁴⁵ Cecchieri, Vianelli 1982, p. 117.

⁴⁶ Fabbri 1988, p. 56.

⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

2. LE PRIME GENERAZIONI BOLOGNESI

2.1 *Per una ricostruzione genealogica*

È all'interno di questo contesto storico e sociale che va considerata la famiglia dei Merlini. Le schede biografiche dedicate da Costantino Bulgari agli orafi emiliani nel suo *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*⁴⁸ hanno costituito un punto di riferimento per delinearne un profilo storico-biografico⁴⁹. A partire da tale base, è stato intrapreso un esteso lavoro d'archivio presso la Biblioteca dell'Archiginnasio e l'Archivio di Stato di Bologna, che ha permesso di verificare, precisare e ampliare le informazioni già note, restituendo per la prima volta un albero genealogico completo e un quadro biografico più solido. In questo senso, l'apporto di Bulgari si rivela ancora oggi fondamentale come premessa, ma trova ulteriore sviluppo e consolidamento nelle acquisizioni documentarie maturate nel corso di questa indagine. Il periodo più problematico per una proposta di ricostruzione genealogica risulta il XIV secolo: non è stato possibile, infatti, diradare qualche dubbio circa le origini trecentesche della famiglia. Come segnalato dal Bulgari⁵⁰, non è improbabile che questa discenda da un certo Bartolomeo di Evangelista da Merlino orefice, che nel 1381 risultava iscritto nel Collegio degli «Uffici da Utile» del Comune di Bologna. Nel medesimo manoscritto, alla carta n. 25 compare, tuttavia, anche un altro Merlini orefice, Rinaldo, ricordato già attivo nel 1334⁵¹ (Fig. 1).

⁴⁸ Bulgari 1974, pp. 222–224.

⁴⁹ All'Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna sono conservati gli appunti manoscritti di Costantino Bulgari la cui collazione ha successivamente dato vita al volume appena citato. Il fondo che le conserva non è inventariato e titola *Fondo argenti, orafi e gemmari d'Italia*.

⁵⁰ Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (d'ora in poi BCAB), B603, c. 83, cit. in Bulgari 1974, p. 223.

⁵¹ *Ivi*, c. 25.

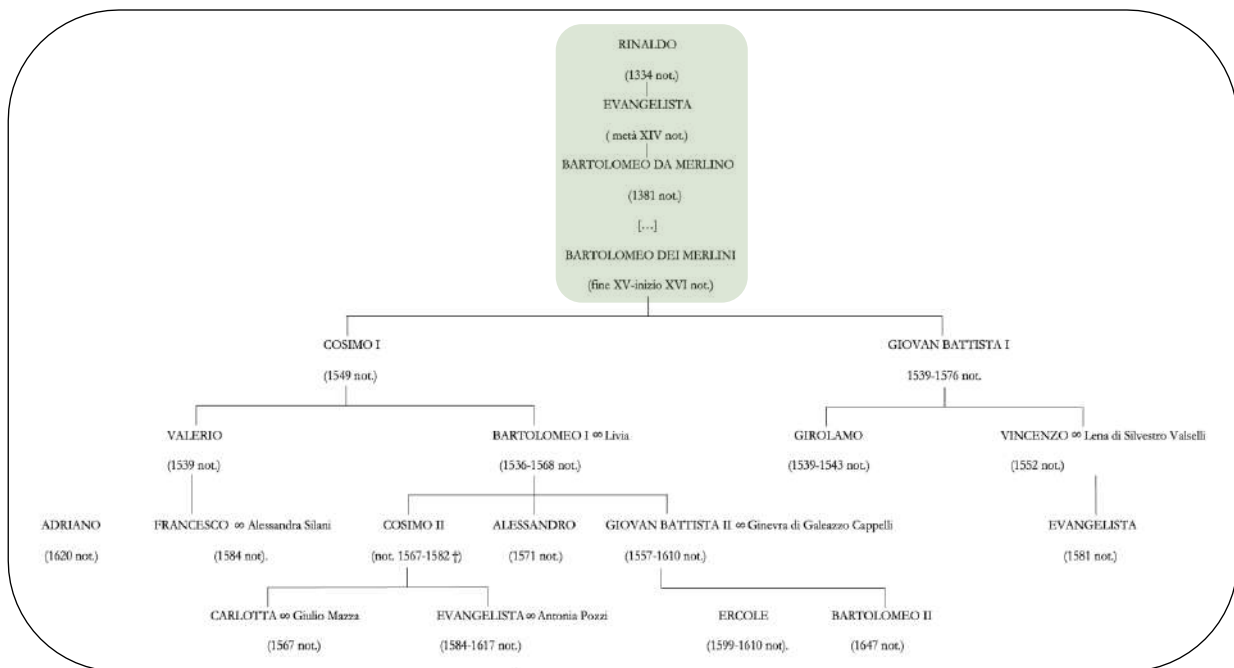


Fig. 1

Se è certo che Bartolomeo dovette essere figlio di Evangelista, la frammentarietà delle fonti non consente di stabilire con certezza i legami di parentela con Rinaldo e la reale estensione cronologica della loro permanenza in città: né presso l'Archivio di Stato di Bologna né presso l'Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio sono emerse, infatti, testimonianze riferibili ai Merlini nel corso del Quattrocento. Ciò farebbe supporre che la famiglia nel corso del secolo si fosse trasferita temporaneamente altrove, rientrando a Bologna solo tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, quando, presumibilmente, nacque Bartolomeo dei Merlini, padre di Cosimo I e di Giovan Battista I.⁵²

Bartolomeo, peraltro, viene citato solo a proposito dei figli che in un elenco di orafi imborsati per l'estrazione del massaro dell'arte del 26 settembre 1549 (*Lista omni homini societatis aurifica Bononiensis*) sono detti entrambi «di Bartolomeo Merlini»⁵³ (Fig.2).

⁵² La proposta di collocazione della sua nascita quest'altezza cronologica deriva dal fatto che i figli fossero attivi tra secondo e terzo quarto del XVI secolo.

⁵³ Archivio di Stato di Bologna, *Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici* (d'ora in poi ASB, Orefici), filza n. 23, I, n.n.

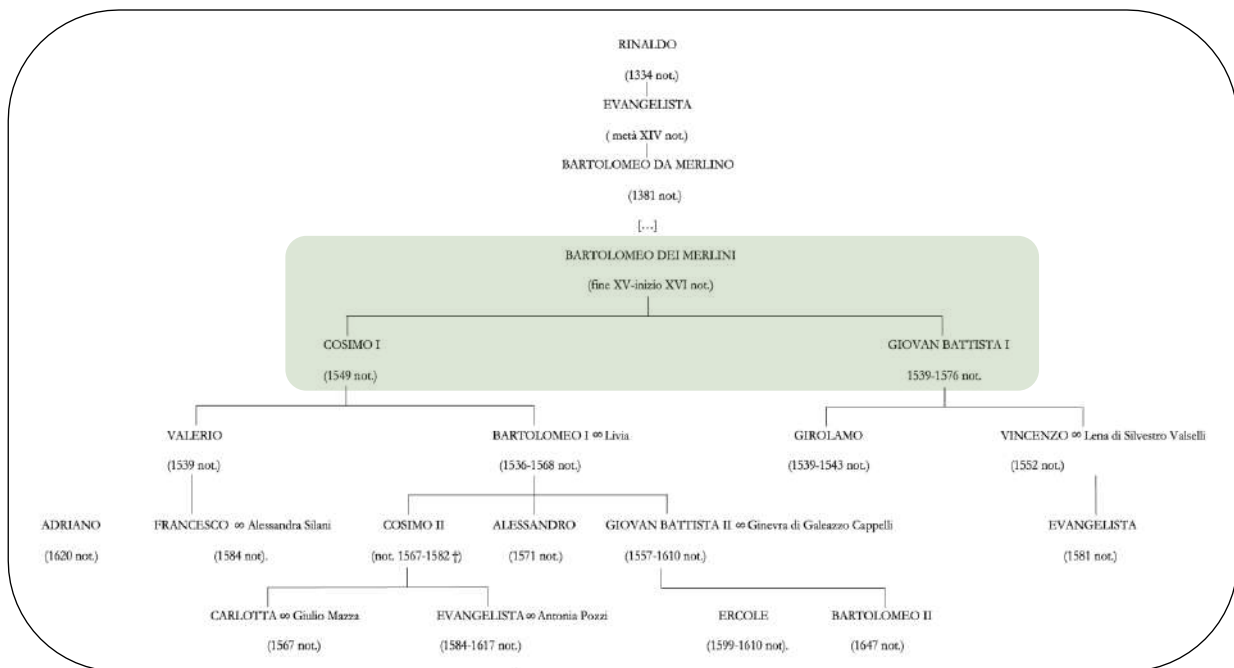


Fig. 2

Se di quest'ultimo non conosciamo altri elementi, possiamo aggiungere qualche dato sia su Giovan Battista I che su Cosimo I, che risultano entrambi padri di due figli ciascuno⁵⁴. Del primo, il Bulgari, pur non potendo essere certo dell'identificazione, scrisse che «un Maestro Giovan Battista Merlino, orefice bolognese nel 1576 era presente a un atto rogato in Cesena e che è improbabile che questo sia da identificare con il nipote, Giovan Battista II, che in quell'anno aveva solo 19 anni»⁵⁵. Pur non essendo stato possibile rintracciare il documento presso l'Archivio storico comunale di Cesena⁵⁶, l'ipotesi avanzata dal Bulgari può essere ragionevolmente accolta. Essa appare infatti plausibile sia per motivi cronologici, sia in virtù dell'assenza, in altri fondi coevi, di ulteriori omonimi riconducibili alla famiglia Merlino.

⁵⁴ Il Bulgari, per la verità, menziona quattro figli, di cui due femmine e due maschi, citando come fonte BCAB B855, B856 e B857. Ciò è strano in quanto questi tre filze, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in S. Pietro come risultano dai libri dell'Archivio Battesimale, dal 1459 al 1809. Compilazione del conte Baldassarre Carrati*, si riferiscono ai soli maschi. Delle figlie femmine non è stata trovata traccia documentaria né qui né altrove.

⁵⁵ Bulgari 1974, p. 224.

⁵⁶ Il Bulgari non menziona mai il numero di carta ma solamente la filza.

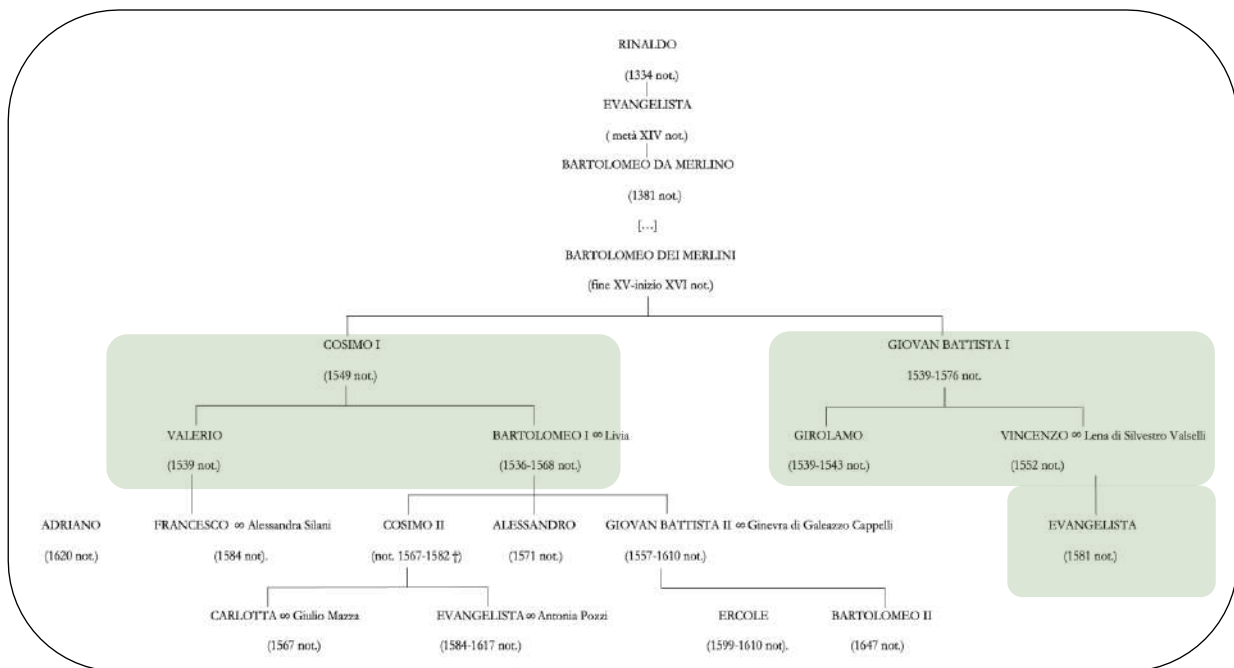


Fig. 3

È certo, in ogni caso, che di Giovan Battista I venne registrata la nascita due figli, Girolamo, nel 1539⁵⁷ e Vincenzo, nel 1552⁵⁸. Quest'ultimo, nel 1578 sposò Lena di Silvestro Valselli⁵⁹ e dall'unione nacque nel 1582 Evangelista⁶⁰, ultimo membro di questo ramo della famiglia.

Cosimo I, invece, fu il padre di Bartolomeo I, di cui abbiamo notizie tra il 1536, anno del suo battesimo⁶¹ e il 1568, anno in cui ricoprì la carica di massaro delle Arti per gli orefici nel secondo trimestre⁶²; e di Valerio, nato nel 1539⁶³. Di quest'ultimo è noto solamente che ebbe un figlio, Francesco, che il 16 agosto 1584 sposò Alessandra Silani⁶⁴.

Lo sviluppo genealogico continuò dunque con il solo Bartolomeo I che da una non meglio identificata Livia⁶⁵ ebbe tre figli: Cosimo II, Alessandro e Giovan Battista II. A questa altezza cronologica le citazioni documentario sono più frequenti e, di conseguenza, è possibile proporre notizie biografiche più dettagliate (Fig. 3).

⁵⁷ BCAB, B855, c. 154.

⁵⁸ BCAB, B857, c. 54.

⁵⁹ BCAB, B902, c. 6.

⁶⁰ BCAB, B860, c. 48.

⁶¹ BCAB, B857, c. 129.

⁶² BCAB, B2380, c. 103.

⁶³ BCAB, B855, c. 147.

⁶⁴ BCAB, B902, c. 227.

⁶⁵ BCAB, B859, c. 53.

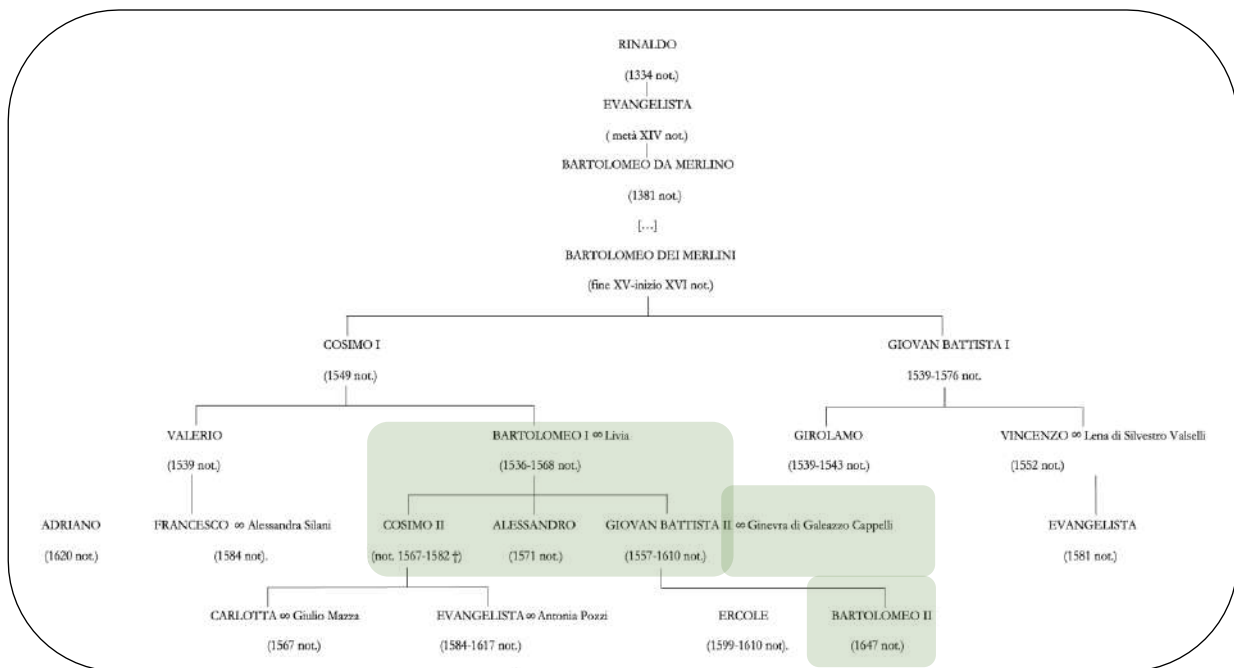


Fig. 4

Sebbene di Alessandro si conosca solamente l'anno di nascita, il 1571⁶⁶, del fratello Giovan Battista II è noto che nacque a Bologna il 6 ottobre 1557⁶⁷ e che si sposò nella parrocchia di San Damiano con Ginevra di Galeazzo Cappelli il 26 ottobre 1580⁶⁸. Eletto massaro delle Arti per gli orefici nel terzo trimestre del 1592, il 6 febbraio 1610⁶⁹, insieme ad altri colleghi orafi, firmò una protesta contro una riforma degli statuti, che sarà analizzata nel paragrafo 2.4 della presente ricerca⁷⁰. Dall'unione con Ginevra Cappelli nacque Bartolomeo II il quale compare in un elenco di maestri della Compagnia degli orefici datato 22 giugno 1647 con l'annotazione "assente" riferita alla riunione del giorno in oggetto⁷¹. Quest'ultimo, anch'esso dedito all'arte, non ebbe figli (Fig. 4).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ BCAB, B857, c. 158.

⁶⁸ BCAB, B902, c. 269.

⁶⁹ BCAB, B510, c. 373.

⁷⁰ ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, n.n.

⁷¹ ASB, *Orefici*, filza n. 23, II, n.n.

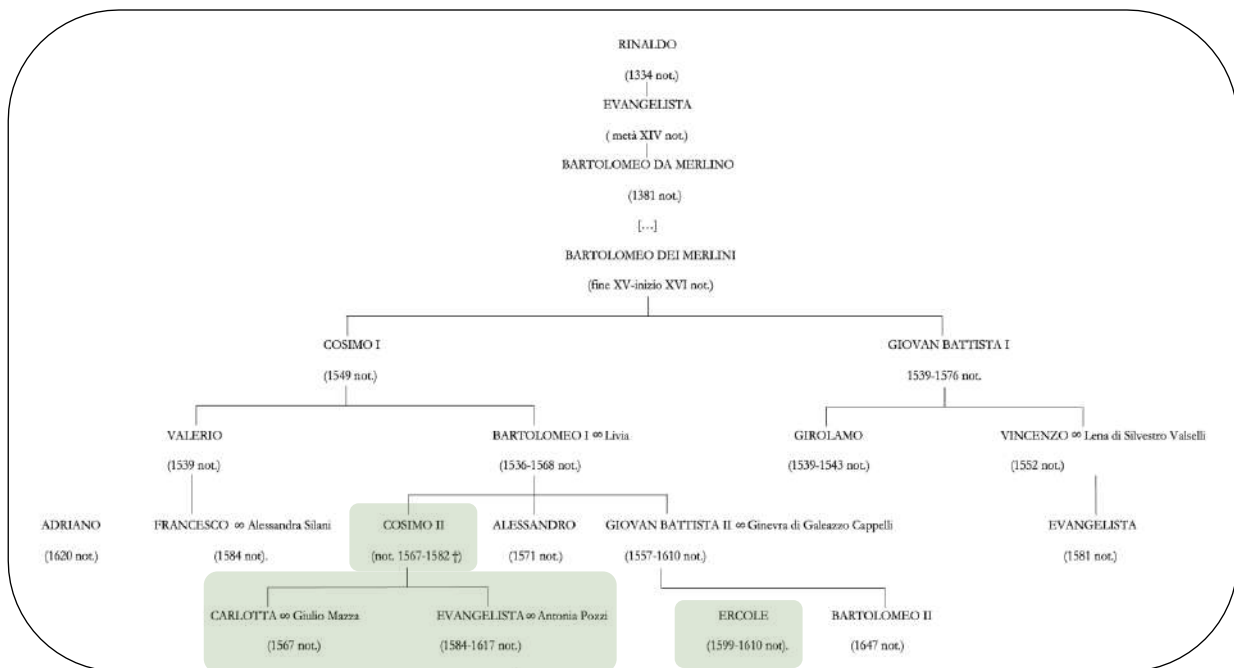


Fig. 5

Del fratello Cosimo II è stato possibile restituire più informazioni. Fu massaro delle Arti per gli orefici nel terzo trimestre del 1567⁷² e il 5 dicembre 1572 fu tra coloro che approvarono i nuovi statuti dell'arte⁷³. Nel primo trimestre del 1581 diventò nuovamente massaro⁷⁴ mentre al 1582 risale il suo testamento che ci informa anche del luogo della morte, Medesano, quartiere del centro storico bolognese⁷⁵. È del tutto condivisibile l'ipotesi di identificazione suggerita dal Bulgari di Ercole Merlini come figlio di Cosimo II – o di suo fratello Giovan Battista II: egli risulta essere l'unico Ercole nominato negli elenchi della Compagnia degli orefici nel 1599⁷⁶ e nel 1560⁷⁷, anni che permetterebbero di identificarlo come figlio o nipote, rispettivamente di Cosimo II o di Giovan Battista II. È certo, tuttavia, che Cosimo II ebbe almeno altri due figli, di cui una femmina: Carlotta, che il 19 gennaio 1567, nella parrocchia di Santa Maria Maggiore, sposò Giulio Mazza, mastro di legname⁷⁸; e Evangelista, di cui sappiamo che teneva bottega in San Mamolo al Mercato di Piazza di Mezzo in società con Marco Tullio Pensaferrri e Francesco Sans⁷⁹. Egli fu massaro della Arti per gli orefici due volte: nel secondo trimestre del 1597⁸⁰ e nel

⁷² BCAB, B2380, n.n.

⁷³ BCAB, B3354, n.n.

⁷⁴ BCAB, B510, c. 326.

⁷⁵ BCAB, B594, c. 257.

⁷⁶ ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, n.n.

⁷⁷ ASB, *Orefici*, filza n. 23, II, n.n.

⁷⁸ BCAB, B904, c. 3.

⁷⁹ ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, n.n.

⁸⁰ BCAB, B510, c. 391.

quarto trimestre del 1610⁸¹. Il 6 febbraio dello stesso anno, compare tra i firmatari delle citata protesta contro la riforma degli statuti di cui fu promotore anche il fratello, Giovan Battista II⁸². Il 29 dicembre del 1616 doveva essere ancora vivo in quanto compare negli elenchi della Compagnia degli orefici⁸³. Morì a cavallo tra il 1616 e il 1617; l'anno di compilazione dell'inventario dei «beni del maestro Evangelista Merlini»⁸⁴, il 1617, lo ricorda sposato con Antonia Pozzi o dal Pozzo⁸⁵ (Fig. 5).

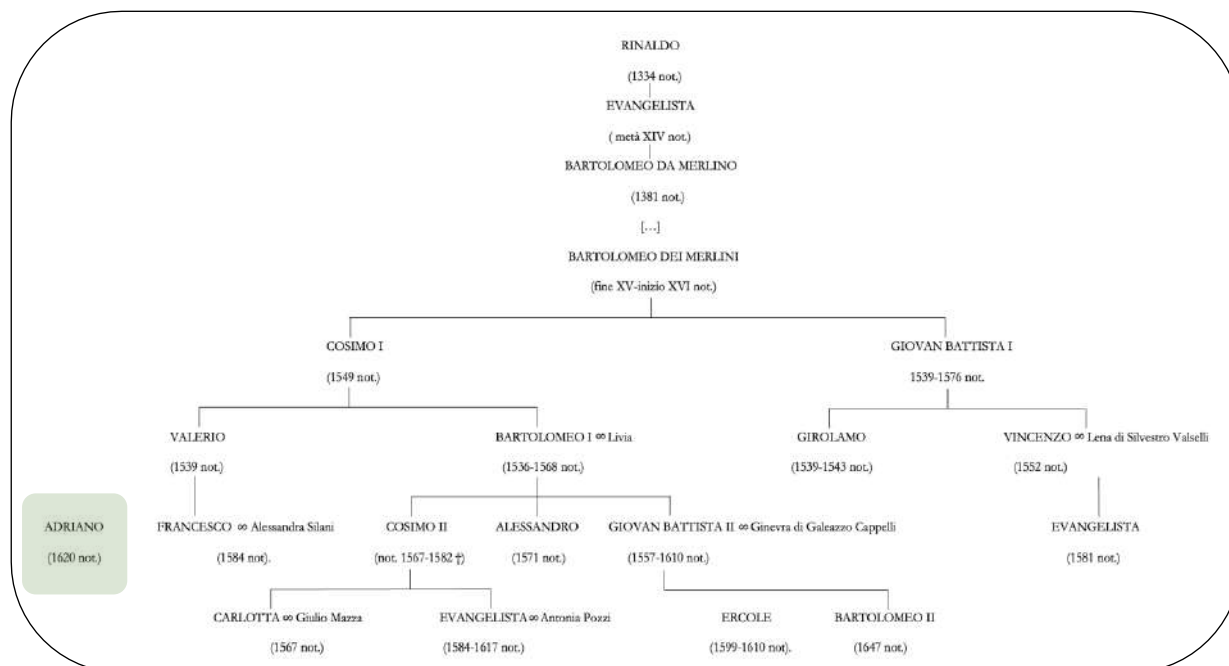


Fig. 6

È nella sua generazione, o forse a quella del padre, che va incluso un membro che non compare nella documentazione citata fino a questo punto. Il suo nome è Adriano Merlini: viene ricordato attivo nel 1620 da Marcello Oretti⁸⁶, erudito e collezionista bolognese vissuto tra il 1714 e il 1787, i cui manoscritti sono una fonte imprescindibile di notizie sugli artisti e sul patrimonio artistico della città e del territorio bolognese⁸⁷. Di lui, pur non fornendo rimandi alle fonti, scrisse: «Dalla arte che professava e dal cognome suo è molto argomento chiaro di supporlo della Famiglia di que' virtuosi Uomini Cosmo ed Alessandro, che in Fiorenza acquistavansi tanto credito e stima per le opere che abbiamo poi anzi citate. Del valore di Adriano nulla possiamo

⁸¹ BCAB, B511, c. 173. Non trova conferma documentaria il riferimento del Bulgari al primo trimestre del 1610 (1974, p. 223).

⁸² ASB, *Orefici*, filza n. 23, II, n.n.

⁸³ ASB, *Orefici*, filza n. 23, II, n.n.

⁸⁴ BCAB, B608, c. 15.

⁸⁵ BCAB, B859, cc. 175, 203 (Pozzi); B860, c. 151 (dal Pozzo).

⁸⁶ BCAB, B129, p. 485 (numerazione moderna a matita).

⁸⁷ La digitalizzazione dei suoi manoscritti è consultabile al seguente link:

<https://www.archiginnasio.it/exhibition/manoscritti-marcello-oretti/manoscritti-oretti-online>

riferire per le sue notizie che non abbiamo e resteremo con la curiosità di saperle riferendosi allora darle o no lode proporzionata al suo merito: cessò di vivere costui il giorno 26 febbraio 1641 e fu sotterrato nella Chiesa Parrocchiale di S. Lorenza di sua Patria come appunto sappiamo dal Necrologio di detta chiesa»⁸⁸.

L'Oretti, dunque, si pose lo stesso problema genealogico avanzato poc'anzi: l'assenza di tracce documentarie che permettano un suo coerente inserimento all'interno della genealogia dei Merlini. Con tutte le riserve del caso è tuttavia lecito ipotizzare che egli appartenesse alla famiglia, portando lo stesso cognome e praticando la medesima arte (Fig. 6). Ciò che risulta di difficile comprensione, invece, è il passaggio in cui vengono citati Cosmo [Cosimo] e Alessandro «che in Fiorenza acquistavansi tanto credito e stima per le opere che abbiamo poi anzi citate»⁸⁹. Se «Cosmo» al quale l'Oretti dedica un foglio di dimensioni minori aggiunto come carta sciolta e la carta 484r-v è da indentificare con Cosimo III o Cosimo Merlini il Vecchio – capostipite simbolico della dinastia e massimo interprete dell'arte orafa nella Firenze della prima metà del secolo – la citazione di Alessandro appare più problematica: quest'ultimo, infatti, non viene citato dal Bulgari e l'unica notizia che è stato possibile reperire è l'anno di nascita, il 1571⁹⁰. Come già accennato, il corpus manoscritto dell'Oretti è una fonte fondamentale per le ricerche sugli artisti bolognesi. Ciononostante, almeno per la famiglia Merlini, alcune sue impressioni generali risultano più incisive rispetto alle singole notizie che fornisce su ciascun membro. Ad esempio, talvolta commette errori nell'identificazione dei singoli membri, confondendo Cosimo III Merlini (detto “il Vecchio”) con il nipote Cosimo Merlini (detto “il Giovane”); attribuisce, infatti, al primo, una coppia di candelieri realizzati plausibilmente dal nipote per la basilica fiorentina di Santo Spirito⁹¹. Al contempo appaiono di profondo interesse le osservazioni offerte nella chiusa del citato foglio sciolto che riportiamo integralmente:

«Cosimo Merlini autore che ha lavorato il Dossale o sia paliotto d'oro e pietre dure e gioie fatto fare per voto del Gran Duca Cosimo II che serbati nella guardarobba che si espone nella Reale Cappella di Firenze nel giovedì Santo. È nominato nella pagina 75 del primo volume del Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze, stampa di detta Città nel 1779 da' Gaetano Gambiagi,

⁸⁸ BCAB, B129, c. 485r.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ In BCAB, B129 n.n., si legge: «In S. Spirito di Fiorenza due candelabri d'argento costavano scudi 2900; fatti fare da Matteo Frescobaldi e citati dal P. Richa, Notizie delle chiese di Fiorenza tomo nono parte prima folio 32». Il riferimento è a una coppia di grandi lampade in argento poste su piedistalli marmorei le cui vicende sono state parzialmente ricostruite da Elena Capretti (*Il complesso di Santo Spirito*, Firenze Becocci/Scala, 1991, p. 30), e Elisabetta Nardinocchi (*Arredi e paramenti liturgici*, in Cristina Acidini Luchinat, *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, Firenze, Giunti 1996, p. 377): entrambe le studioso propongono una cauta attribuzione a Cosimo Merlini il Giovane.

opera di Giuseppe Bencivenni già Pelli, il quale autore per malignità non nomina Cosimo Merlini perché non era Fiorentino».

Per «malignità», dunque. In effetti, il Richa, che l'Oretti cita alla carta 484r, fa menzione del nome di Cosimo Merlini – pur dovendosi riferire al figlio – come autore della coppia di lampade⁹²; mentre il Bencivenni, descrivendo con una certa ammirazione il paliotto citato dall'Oretti non si esprime sull'autore:

In lavoro di basso, e tondo rilievo sono state fatte cose vaghissime per ornare stipi, cassette, esprimendo con tutta verità fregi, rabeschi, nastri, cartelle, fogliami, fiori, frutta, uccelli, insetti, e quanto altro è venuto il capriccio di fare, ma nulla di più raro, ed eccellente vedessi, a senso mio, in questo genere del Dossale d'oro fregiato di pietre dure, e di gioie, che fu lavorato per un voto del G. D. Cosimo II. nel 1619, e che serbasi nella guardaroba, stando esposto nel giovedì santo nella real cappella.⁹³

Ora, vorremmo rassicurare l'Oretti sul fatto che Cosimo Merlini, anche quando a Firenze divenne orafo granducale, non rinunciò mai all'epiteto di “Bononiensis”.

Queste forme più o meno velate di dichiarazioni di appartenenza ad una patria o ad una corte, insite nella società dell'epoca, contribuirono, in ogni caso, alla creazione di imprese magnifiche che segnarono epoche e stili. Lo stesso atteggiamento risulta altresì controproducente quando viene assimilato da chi, oggi, deve proporre ricostruzioni storico-biografiche su di una certa epoca.

La venuta a Firenze di Cosimo III Merlini, figlio di Evangelista e fratello di Paolo e di Francesco (Fig. 7), infatti, non è stato un elemento che ha appassionato la critica, che ha dato più rilievo alla magnificenza delle opere realizzate in città. Sebbene tale centralità sia indiscutibile, l'impostazione di molti studi, prevalentemente circoscritti al contesto fiorentino, ha limitato la considerazione di fattori più ampi che influenzarono profondamente epoche e stili: interessi economici, consequenziali migrazioni e rinnovi generazionali.

⁹² Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, IX, Firenze, Pietro Gaetano Viviani, 1761, p. 32.

⁹³ Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio Istorico della Real galleria di Firenze*, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1779, II, p. 75.

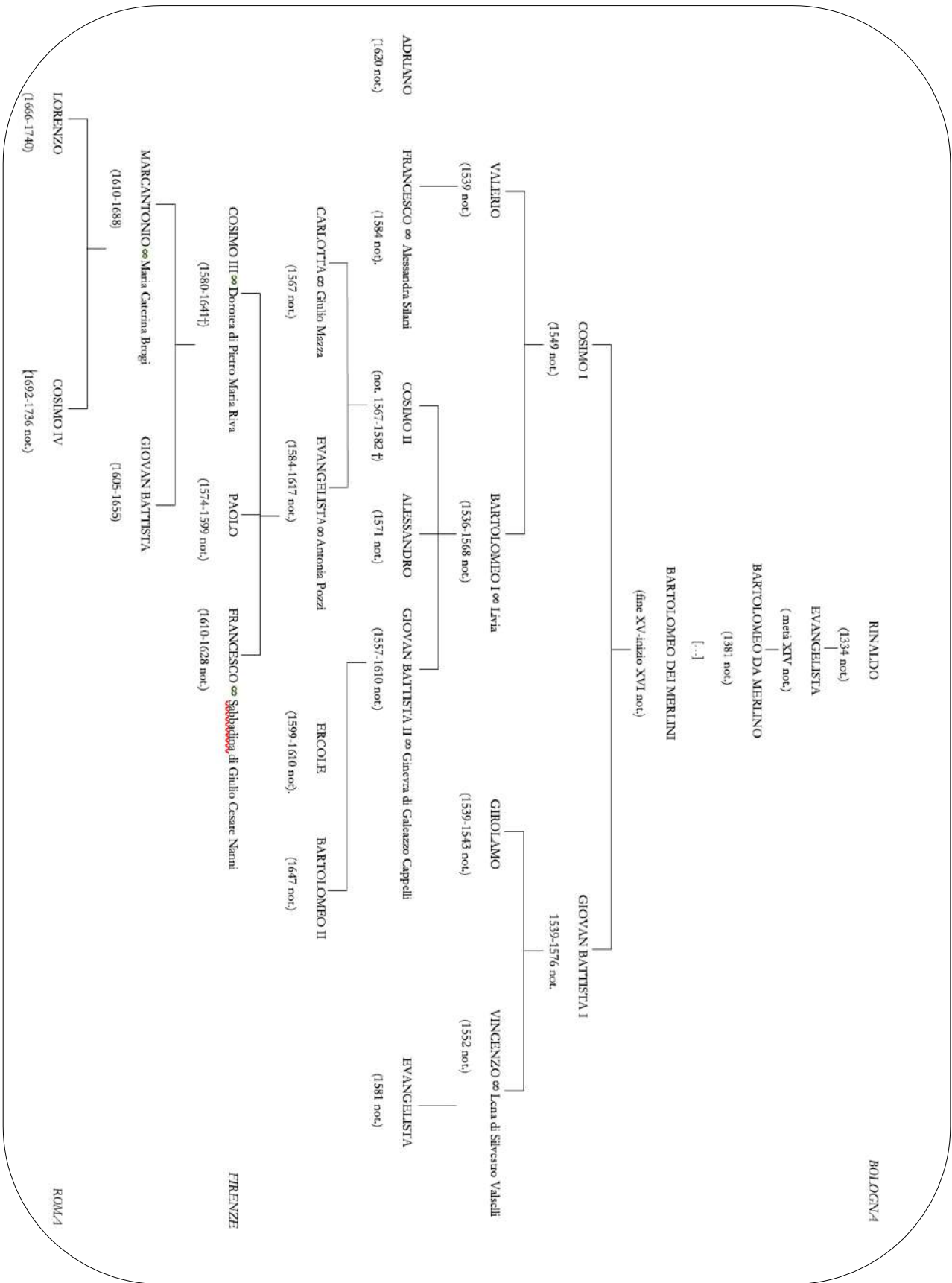


Fig. 7

2.2 Il problema delle letture critiche parziali: due eccezioni

Su quest'ultimo aspetto, ossia il rinnovo generazionale, che rappresenta solo la terza fase del processo, ricordiamo due articoli fondamentali di due studiose: Cornelia Willemijn Fock e Kirsten Aschengrenn Piacenti. Come ricorda la Fock⁹⁴, i laboratori di corte vennero fondati nel 1572 da Francesco I de' Medici e trasferiti agli Uffizi nel 1586 agli Uffizi. La loro riorganizzazione, operata nel 1588 dal nobile romano Emilio Cavalieri, favorì lo sviluppo di diverse specializzazioni non italiane a fianco di orafi e argentieri, come quelle degli intagliatori e incisori di pietre dure, dei gioiellieri e degli smaltatori. Esisteva dunque un nucleo di maestranze non fiorentine che operavano a corte: tra questi si annoverano Hans Domes, fiammingo, Leonard Zarles, orafo originario di Francoforte, autore del fastoso *Collare Ferdinando*; Odoardo Vallet, di origini francese, noto per aver terminato, realizzandone la montatura, un bellissimo vaso in cristallo di rocca oggi conservato al Museo degli Argenti di Firenze⁹⁵. E ancora, Jonas Falck, di origini svedesi, e Jacques Bylivelt, che nel 1588 affiancò Emilio de' Cavalieri, soprintendente della Galleria, durante il processo di riorganizzazione della stessa. Questi artisti, come sottolineò qualche anno prima la Piacenti, «travelled from court to court bringing with them the traditions of their original training but also open to the impulses of their new homes»⁹⁶.

Al loro fianco, naturalmente, si registrava la presenza di significative presenze fiorentine o toscane, fra cui Egidio Leggi, Lorenzo Galestrucci, Jacopo Mariani, Andrea Tarchiani, Orazio Vanni, Gaspare Mola⁹⁷.

Se questo contesto di fertile rinnovamento culturale che vedeva la presenza a Firenze di artisti europei dovette certamente giovare al giovane Cosimo III Merlini, i motivi della suo espatrio non sono da ricercare esclusivamente all'interno dei confini granducali ma altrove, nella sua città d'origine mai dimenticata: Bologna.

2.3 La situazione dell'oreficeria a Bologna nel XVI secolo

La venuta a Firenze di Cosimo III Merlini, talvolta addirittura liquidata in virtù di una non meglio identificata «chiamata del Granduca»⁹⁸ è, come detto, questione complessa e frutto di diversi fattori. Se il felice clima socio-politico e artistico che caratterizzava la Firenze di fine

⁹⁴ Cornelia Willemijn Fock, *Goldsmith at the court of Cosimo II de' Medici*, «The Burlington Magazine», 114, 1972, pp. 11–17.

⁹⁵ Sull'opera si veda Kirsten Aschengrenn Piacenti, *Two jewellers at the Grand Ducal court of Florence around 1618*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12.1965–66, 1/2, pp. 107–124.

⁹⁶ *Ivi*, p. 107.

⁹⁷ Sono questi, infatti, i nomi degli artisti che più spesso si incontrano nei documenti della Guardaroba Medicea nella prima metà del Seicento.

⁹⁸ Elisabetta Nardinocchi, per esempio, nell'articolo *I Merlini: una dinastia di orafi*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 9, 1989, pp. 10–12, a p. 10, senza citare una precisa fonte, dichiara che «[...] Cosimo e Paolo si erano trasferiti a Firenze, il primo chiamato a servizio dalla corte medicea [...]».

Cinquecento e inizio Seicento fece da incubatore per una nuova generazione di artisti, la situazione a Bologna appariva tutt'altro che serena.

Come già accennato in precedenza, a partire dalla fine del XVI secolo, la crisi progressiva dell'istituto corporativo bolognese e la rarefazione delle opportunità cittadine fu sicuramente una delle irrimediabili cause della crisi socio-culturale ed economica della città⁹⁹. Se l'inizio del secolo fu un tempo molto difficile per la città, vessata da rivalità sotterranee sfociate nella Congiura dei Marescotti contro i Bentivoglio, l'intervento di Papa Giulio II determinò una ricostruzione dell'apparato politico-sociale in un momento in cui la popolazione era afflitta dal disordine e dalla fame, acuita da una tremenda carestia che sferzò i primi colpi a partire dal 1501¹⁰⁰. La cosiddetta magistratura dei Sedici Riformatori all'interno della quale vi erano due schieramenti composti da venti senatori ciascuno, uno nemico e l'altro amico dei Bentivoglio¹⁰¹, venne sostituita, per volere del papa, da tre di quei mercanti che nel 1506 capeggiarono una feroce sommossa antinobiliare. La nuova sicurezza del governo locale unita e l'ascesa al soglio senatorio della nobiltà terriera ostile ai Bentivoglio, furono gli elementi della ricostituzione dell'apparato politico e sociale che divenne poi un vero e proprio sistema¹⁰².

Già a partire dai primi decenni del secolo, tuttavia, tale breve rinascita venne offuscata dalle devastazioni delle truppe di Carlo V, dalle successive carestie e da una pestilenza che fece migliaia di vittime. Bologna seppe nuovamente uscire da questa situazione, vivendo tra gli anni '30 e il terzo quarto del secolo, qualche decennio di espansione demografica ed economica¹⁰³. In questo contesto, tuttavia, le Società d'Arti e Mestieri, cardini del governo del lavoro per età medievale e moderna, avevano progressivamente irrigidito finalità e procedure. Al controllo dell'apprendistato e degli standard qualitativi si affiancarono un fitto reticolo normativo e fiscale che, specie dalla metà del XVI secolo, rese più onerosa l'attività dei maestri e accrebbe la distanza tra élite corporative e base produttiva.¹⁰⁴

Il Foro dei Mercanti, tribunale e spazio regolativo dei traffici, testimonia la centralità del commercio nella definizione dell'ordine economico cittadino; tuttavia, tra fine Cinquecento e primo Seicento, le ripetute crisi demografiche e di sussistenza, i bandi per il controllo dei prezzi

⁹⁹ Sul tema si veda Fabbri 2008, vol. 3.1, pp. 647–729.

¹⁰⁰ Si veda, in particolare, Cherubino Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti, 1654, pp. 320–338.

¹⁰¹ Sul tema si veda Lanfranco Berti, *Giovanni II Bentivoglio. Il potere politico a Bologna nel secolo decimoquinto*, Bologna, Ponte Nuovo, 1976.

¹⁰² Fabbri, vol. 3.1, 2008, p. 648.

¹⁰³ Athos Bellettini, *La popolazione di Bologna dal secolo XV all'Unificazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1961, pp. 21–25.

¹⁰⁴ Fabbri 2008, vol. 3.1, p. 674.

e l'inasprimento dei dazi segnarono una crescente difficoltà nel sostenere l'apparato corporativo¹⁰⁵.

La combinazione di contrazione demografica e indebitamento dei soggetti più deboli alimentò un clima poco favorevole all'innovazione e alla sperimentazione tecnica dentro le botteghe. Per converso, la letteratura più recente sul ruolo delle corporazioni nel lungo periodo sottolinea che, in contesti istituzionali favorevoli, esse potevano anche promuovere innovazioni di processo e di prodotto, tramite standardizzazione del lavoro, trasferimento di saperi e disciplina della qualità¹⁰⁶. Ma tali effetti virtuosi richiedevano apertura delle regole, libertà d'ingresso e un ambiente di mercato dinamico: condizioni che a Bologna, fra tardo Cinquecento e primo Seicento, risultano deboli o intermittenti.

Firenze, per contro, presentava una struttura della domanda e della committenza assai diversa. La stabilità del principato mediceo e l'uso politico delle arti come capitale simbolico sostenevano un mercato vivace per maestranze specializzate – dagli orafi agli scultori, dai pittori agli architetti – e favorivano l'assorbimento di artigiani 'forestieri'. La bottega fiorentina funzionava, infatti, come una sorta di spazio di selezione e di avanzamento professionale, dove l'apprendistato si congiungeva a reti di committenza granducale e cittadina.

2.4 *La protesta degli orafi del 1610 e un'inedita testimonianza di Francesco Merlini*

A Bologna, come appena accennato, nel quadro delle arti gli orafi erano oppressi da vincoli e oneri: obblighi di immatricolazione, presentazione dei lavori ai rettori della Compagnia, partecipazione a lavori pubblici e rispetto di tariffe e controlli stabiliti dal Regimento e dagli Ufficiali delle Arti. Fonti normative tardo-cinquecentesche ricordano anche rischi e responsabilità specifiche del mestiere¹⁰⁷, insieme al peso di una rigida tassazione che dovette scoraggiare l'apertura di nuove botteghe e la mobilità sociale degli artisti. All'interno di questo difficile quadro sociale e normativo, si inserisce la notizia di una protesta contro una ventilata riforma degli statuti degli orafi firmata nel 1610 da almeno quattro membri della famiglia dei Merlini, Cosimo III e due dei suoi tre figli, Evangelista e Francesco, insieme ad Ercole Merlini¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Sull'istituzione si veda Lia Gheza Fabbri, *I moderni statuti del Foro dei Mercanti (Bologna secc. XVI–XVII)*, in *Studi in memoria di Mario Abrate*, Torino 1986, pp. 477–492.

¹⁰⁶ Si veda, sul tema, Giorgio Gottardi, *Ruolo delle corporazioni artigiane nella promozione dell'innovazione tecnologica*, in Paola Massa e Angelo Moioli, a cura di, *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 275–285.

¹⁰⁷ In ASB, *Orefici (1572–1687)*, per quanto riguarda il lavoro orafico, si parla di «esercizio molto importante, sottile e pericoloso», n.n.

¹⁰⁸ ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, n.n.

La notizia, pubblicata dal Bulgari nel 1974¹⁰⁹, non è mai stata analizzata nei dettagli né tanto meno proposta come una manifestazione plastica di un certo malcontento sfociato nello spostamento di Cosimo III Merlini a Firenze. Per questo, la questione merita di essere affrontata per esteso. Il fondo che contiene sue notizie è conservato all'Archivio di Stato Bologna ed è inventariato come *Arti, Notizie attinenti all'Arte de' Orefici*¹¹⁰. Contiene 52 carte sciolte che purtroppo oltre a non essere né ordinate né numerate, non presentano datazione; ciò, come si può immaginare, rende ancor più difficile una sua analisi organica.

Circoscritto al recto e al verso di un singolo foglio, tale fondo è diviso in due sezioni intervallate da un blocco con i nomi dei venticinque firmatari, orafi iscritti all'arte e attivi a Bologna fra la fine del XVI secolo e l'inizi del secolo successivo¹¹¹. L'oggetto della questione riguarda il numero degli uomini facenti parte del Consiglio della Compagnia degli orafi: nella sostanza, veniva sollevato il problema di una ridotta consistenza numerica che comportava l'attribuzione di funzioni burocratico-amministrative, oltre a quelle strettamente artistiche, a un numero limitato di associati.

Più nello specifico, il riferimento è ad attività di «...negotii pertinenti a detta compagnia...» e all'«...alienare di detta compagnia o d'aggregare alcuno in essa...». Dalla lettura del testo se ne ricava che per queste attività l'istituto aveva già una precisa organizzazione che la nuova riforma avrebbe depotenziato: per tutte le questioni che ruotavano intorno alla compagnia – i «negotij» – erano previsti «huomini ventidui»; mentre per l'espulsione o l'accettazione di nuovi membri, il numero doveva essere «d'uomini trentadui». Un velato tono minaccioso, frutto forse della consapevole forza commerciale dell'Arte, sembra percorrere tutto il testo: nella prima sezione, ad esempio, la nuova proposta viene definita «mai più tentata et pericolosa» mentre, nel prosieguo, viene suggerito di «conservarci nell'istessa pace et quiete che qui è stata fra di noi» perché «molti scandoli da innovationi potrebero nascere». Il recupero, all'interno del documento, della formula «lasciare camminare tale arte» che compare nel rigido «Bando sopra i lavori d'argento» del 1603¹¹² rende tale documento una straordinaria testimonianza del clima di tensione dell'epoca. La chiosa, infatti, escluso il formale galateo retorico, recita: «... Nelli quali

¹⁰⁹ Bulgari 1974, pp. 223–224.

¹¹⁰ ASB, *Orefici*, filza 23, tomo II.

¹¹¹ Questi erano: Hieronimo Soloni Masaro de l'Arte, Carlo de li Angeli Ministrante de l'Arte, Horacio Soloni Ministrante de l'Arte, Ottavio Tedeschi consigliere, Paolo Stella consigliere, Innocenzo Schicelli consigliere, Giovanni dagli Agnelli consigliere, Giulio Cesare Rivali consigliere, Evangelista Merlini, Francesco Merlini, Camillo Mospurini, Giovanni Carno Stella, Paulo Bargelese, Cosimo Merlini, Marcho Nurchio Gandolfo, Giovanni Maria Mellini, Paolo delli Agnelli, Gregorio Vischardi, Ercole Merlini, Bartolomeo Corsino, Sabatino Borgelesio, Giosuè di Fabri, Alessio Vernici, Jacomo Corsini, Giovan Battista Fraberi.

¹¹² ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, *Bando sopra i lavori d'argento, di gioielleria, & altri lavori minuti da osservarsi dagli Orefici di Bologna. Pubblicato in Bologna alli 23 Dicembre 1603*, n.n.

numeri et Consiglio antico le supplichiamo di nuovo a mantenerci perché [...] faranno quello ch'è di giustizia ...».

Non sorprende che questa protesta sia stata avanzata proprio all'inizio del secolo: gli orafi bolognesi, a quest'altezza cronologica, erano soggetti, come detto, a un quadro normativo particolarmente vessatorio. Dovevano infatti attenersi, da un lato, al bando del 1603 che regolava la qualità delle opere in oro e argento, e, dall'altro, al provvedimento «sopra le bilanze et pesi della città di Bologna», emanato il 5 gennaio 1600, che imponeva, nel primo mese dell'anno, una verifica sistematica della precisione delle bilanze utilizzate nelle botteghe¹¹³.

La centralità del tema della qualità dei metalli, cardine del bando del 1603 e dei successivi, emerge con particolare chiarezza grazie alla testimonianza inedita di un membro della famiglia Merlini, Francesco, fratello di Cosimo III e di Paolo, Massaro delle Arti per gli orefici nel primo trimestre del 1622¹¹⁴ e nel secondo trimestre del 1628¹¹⁵. In un foglio sciolto, conservato nello stesso fondo che tramanda l'originale della protesta, Francesco – che si qualifica come «tocatore pubblico», ovvero saggiatore – descrive la modalità di controllo come «perigliosa e faticosa», tanto da costringerlo a sospendere temporaneamente le attività della propria bottega. Nel prosieguo del documento, per compensare la perdita economica derivante da tali interruzioni, egli propone che al saggiatore fosse concessa la possibilità di trattenere per sé il materiale appena esaminato, qualora l'argento saggiato risultasse di qualità inferiore rispetto agli standard fissati dal bando vigente. Una lapidaria nota in fondo al foglio che recita «si veda quanto dispone il Capitolo o Bando ultimamente pubblicato» non lascia spazio ad interpretazioni circa il rigetto della proposta.

2.5 La bontà dell'oro: tra metrologia e proteste anonime

Un ultimo elemento a completamento del suddetto quadro normativo è relativo, nello specifico, alla bontà dell'oro. Prima di addentrarci nella questione, è necessario introdurre qualche propedeutica nota di metrologia. Innanzitutto, Bologna, facendo parte dello Stato della Chiesa dal 1507, adottava gli stessi criteri della città di Roma. Per le misure di capacità di «oro, l'argento e le gioie»¹¹⁶ adottava dunque libbre mercantili divise in once, ottavi, carati e grani, nel seguente rapporto: una libbra mercantile (2,7646 kg) equivaleva a 12 once; un'oncia a 8 ottavi; un ottavo a 10 carati; un carato a 4 grani. Di conseguenza un'oncia equivaleva a 0,230 kg o 230 grammi;

¹¹³ ASB, *Orefici*, filza n. 23, *Bando sopra le bilanze, et pesi della Città, & Contà di Bologna. Publicato in Bologna alli 5 di Genaro 1600*, n.n.

¹¹⁴ BCAB B511, c. 173. E non nel 1611 come riporta il Bulgari (1974, p. 224).

¹¹⁵ *Ivi*, c. 218.

¹¹⁶ Angelo Martini, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Ermanno Loescher, 1883, p. 92.

un ottavo a 0,0288 kg o 28,8 grammi; un carato a 0,0028 kg o 2,8 grammi; un grano a 0,00071 kg o 0,71 grammi. Il titolo dell'oro e dell'argento si esprimeva, invece, in Millesimi.

Questa schematizzazione metrologica, per quanto possa apparire ridondante, costituisce la chiave per comprendere a fondo le ragioni di quella che sembra configurarsi come una seconda protesta, non menzionata dal Bulgari, forse in ragione della sua complessità tecnica. In un estratto di un documento appartenente alla stessa filza appena analizzata¹¹⁷ – privo di data e di sottoscrizione e presumibilmente redatto da un Massaro in forma di bozza – viene infatti affrontata la questione di una rimessa costante per ogni oncia d'oro lavorata, qualora la bontà del metallo fosse fissata a 20 carati anziché a 21 $\frac{3}{4}$, come richiesto dagli orafi. Quel differenziale di 1 e $\frac{3}{4}$ di carato rappresentava, nella sostanza, il valore materiale perduto ad ogni lavorazione. Il testo recita:

«Et primieramente non dissente la Compagnia dal dover in avvenire far li loro lavoro d'oro in bontà di 20 carati, poiché anni havevano supplicato per farlo alla bontà anticamente prefissa da loro statuti di carati 21 e $\frac{3}{4}$; ma quanto al prezzo che per detta ultima ordinazione viene bassato, rappresenta essere assolutamente minore del giusto e perciò pregiudiziale a loro».

A sostegno di tale posizione viene allegato un articolato calcolo – “che serve per prova” – che considera, inoltre, il calo naturale di materia durante la fusione dimostrando che la perdita ammontasse a 1 lira, 1 soldo e 2 denari per oncia. Sommando a ciò il costo dell'argento aggiunto per allegare l'oro, il danno superava di molto la lira per oncia, mentre, secondo gli orafi, sarebbe stato legittimo attendersi un emolumento commisurato non solo alla mera fattura, ma anche al capitale impiegato e al tempo necessario per portare a termine il lavoro, spesso trattenuto a lungo senza produrre frutti. La protesta insiste quindi sulla necessità di mantenere la bontà a 21 e $\frac{3}{4}$ carati, così da salvaguardare la sostenibilità economica della produzione orafa. Nel prosieguo del testo, infine, si trova un riferimento esplicito a Firenze, dove gli orafi avevano «la commodità di barattare gli ori di qualsivoglia lega in oro della bontà che gli bisogna». Un paragone che mette in risalto lo svantaggio della condizione bolognese rispetto a quella fiorentina. Il documento si chiude, secondo la consuetudine, «con umile confidenza nella somma e giustissima prudenzia delle Signorie Vostre Illustrissime»: l'espressione di deferenza, alla luce delle lagnanze accumulate, sembra più il suggello ironico di una protesta inascoltata che una reale dichiarazione di fiducia.

¹¹⁷ ASB, *Orefici*, filza n. 23, I, n.n.

3. I MERLINI A FIRENZE

3.1 *La transizione verso Firenze e il ruolo di Paolo Merlini*

La protesta degli orafi del 1610, analizzata nel paragrafo 2.4, costituisce una cartina al tornasole per comprendere la complessità delle cause alla base della stagnazione sociale, artistica ed economica della Bologna del tempo. Come accennato, essa fu sottoscritta da quattro dei cinque membri della famiglia Merlini attivi nel campo dell'oreficeria: Evangelista e due dei suoi tre figli, Cosimo III e Francesco, oltre a Ercole. Colpisce, però, l'assenza del terzo fratello, Paolo. È lecito supporre che, se fosse stato in città, non avrebbe avuto ragioni per non apporre la propria firma, essendo favorevoli alla protesta gli altri fratelli e il padre. È possibile, pertanto, che Paolo in quell'anno non fosse a Bologna. Fino a questo momento, la sua presenza a Firenze era datata *ante* 4 luglio 1622, data a cui risale un documento che lo menziona. Quell'anno, infatti, il fratello Cosimo III presentò richiesta di immatricolazione all'Arte della Seta di Firenze proponendo come garante proprio Paolo¹¹⁸:

Cosimo di Evangelista Merlini orafo sul Ponte, volendo venire alla matricola della detta arte per el membro dell'orefice co[me] per tutti li altri membri maggiori di detta arte, co[me] nel beneficio del servi[tio] di anni più di 5 anni come per fede in filza pagò al cam[arlingo] di detta arte lire sette, resta debitore di lire 43, et più pagò lire 2 per lo spedale et per lui promesse Piero Pagholo Merlini suo fratello orafo al Ponte

Nel 1622, dunque, Paolo era un orafo immatricolato operante su Ponte Vecchio e poteva garantire per l'immatricolazione del fratello Cosimo. La mancanza della sua firma nella protesta del 1610 potrebbe quindi suggerire che Paolo non si trovasse a Bologna perché già trasferitosi stabilmente a Firenze, con una significativa retrodatazione del suo arrivo in città. La sua presenza, tuttavia, non avrebbe lasciato significative tracce archivistiche per almeno una decina d'anni.

Dalla consultazione dei libri delle matricole degli orafi fiorentini, il suo nome non risulta, però, neppure tra coloro che vennero registrati tra il 1599 e il 1616¹¹⁹. Tenendo presente la data di nascita – il 1574¹²⁰ – sarebbe infatti più plausibile un ingresso nell'arte alla fine dell'ultima decade del secolo, con un'immatricolazione intorno avvenuta intorno al 1599. Tuttavia, come riportato nel libro delle matricole alla c. 957r, il libro segnato H relativo agli anni dal 1582 al 1599 risulta mancante.

¹¹⁸ ASF, *Arte della seta, Por Santa Maria*, 15, c. 54r.

¹¹⁹ ASF, *Arte della seta, Por Santa Maria*, 546.

¹²⁰ BCAB, B859, c. 140.

Malgrado l'assenza di un riscontro documentario, l'ipotesi di un precoce trasferimento di Paolo a Firenze, intorno alla fine degli anni Novanta del Cinquecento, risulta comunque convalidata dalla notizia dell'atto d'immatricolazione di Cosimo che, indirettamente, prevedeva che il garante fosse almeno un orafo immatricolato all'Arte, e di conseguenza, attivo da qualche tempo in città. In ogni caso, Paolo fu il primo dei Merlini a stabilirsi a Firenze, città dove accolse nella sua bottega su Ponte Vecchio il fratello Cosimo III. In questo senso, il suo ruolo all'interno della famiglia, limitato fino ad ora ad attività di intermediazione per i pagamenti con la Guardaroba¹²¹, appare più significativo di quanto generalmente riconosciuto¹²²: egli, infatti, può essere considerato la figura di raccordo tra Bologna e l'intera esperienza fiorentina della famiglia, e colui che rese possibile l'inserimento nelle reti artistiche e professionali della città non solo del fratello, ma anche, indirettamente, dei figli e dei nipoti.

3.2 *Cosimo III Merlini: lo stato dell'arte*

È in questo quadro sociale, culturale e politico che va collocata la figura di Cosimo III Merlini, artista che in breve tempo si impose come protagonista del panorama orafo fiorentino, ricevendo capitali commissioni da parte della corte. Ciononostante, come spesso accade nello studio dell'oreficeria e dei singoli orafi, la bibliografia a disposizione risulta limitata e dispersa in articoli, brevi saggi e schede di catalogo. Il presente lavoro si è proposto di ricondurre tali contributi a una dimensione più ampia, in cui discipline come la storia sociale dell'arte e la storia economica offrono strumenti interpretativi privilegiati.

Prima di addentrarci nella questione, si propone una breve analisi della fortuna critica sull'artista. La prima studiosa che delineò la figura di Cosimo III Merlini fu Cristina Aschengreen Piacenti: nel suo saggio del 1965 sugli orafi operanti a corte nella prima metà del Seicento, si concentrò su due arredi conservati al Museo degli Argenti di Firenze (ora Museo del Tesoro dei Granduchi) ed ebbe modo di introdurre la figura dell'artista in rapporto al panorama orafo di corte tra XVI e XVII secolo¹²³. Seguì Willemijn Fock, che nel 1972, analizzando la grande croce reliquiario del Museo dell'Opera del Duomo e l'urna reliquiario dei Santi Marco papa, Amato abate e Concordia martire – le cui ossa erano state rinvenute durante i lavori dell'altare maggiore della basilica di San Lorenzo – dimostrò come l'orafo fosse, nel primo quarto del XVII secolo, figura di spicco nel panorama artistico fiorentino¹²⁴. Antonio Paolucci, in un saggio del 1975, contestualizzò criticamente la figura dell'artista, delineando in quegli anni un primo catalogo di opere

¹²¹ Tarchi, Turrini 1987, p. 744.

¹²² Nel volume sulla storia dell'oreficeria fiorentina (Liscia Bemporad 1993, I), viene citato una sola volta da Elisabetta Nardinocchi a p. 127.

¹²³ Aschengreen Piacenti 1965, pp. 115–121.

¹²⁴ Fock 1972, pp. 11–17.

autografe¹²⁵. Seguì l'imprescindibile contributo di Rossella Tarchi e Claudio Turrini del 1987 in cui i due studiosi ricostruirono l'attività del Merlini attraverso documentazione per la gran parte inedita, restituendo, per la prima volta, un orizzonte più ampio che andasse oltre il corpus di opere superstiti e aggiungendo importanti elementi per una comprensione più ampia del suo operato¹²⁶. Seguirono due brevi saggi di Elisabetta Nardinocchi che misero a sistema le preziose informazioni su Cosimo III Merlini e sulle generazioni successive¹²⁷ proposte in forma didascalica del Bulgari.¹²⁸ Recentemente è emersa un'opera inedita dell'artista nel convento dei Padri minori Cappuccini di Firenze, il cui studio ha permesso di gettare ulteriore luce sulla fase finale della sua vita e di ripensare alla fortuna stilistica delle sue opere tarde¹²⁹.

3.3 *La bottega di Cosimo III Merlini: una precoce descrizione inedita e una tarda, edita*

Come già accennato, Cornelia Willemijn Fock nel 1972 pubblicò la prima menzione della presenza di Cosimo III Merlini a Firenze¹³⁰. La studiosa trovò in due distinti manoscritti la formula che lo accreditava come «orafo sul corridore» già il 19 novembre 1614¹³¹. La carta 283r, oltre a questa notizia di notevole interesse, contiene un elenco inedito degli strumenti riconducibili alla sua bottega che trascriviamo di seguito. L'occasione era data da lavori di cui era stato incaricato dai Granduchi: nel documento si legge, infatti, che egli doveva dare «lappie robe per usi di bottega per condurre lavori per loro Altezze Serenissime».

Si riporta di seguito la trascrizione integrale:

Dua canale di ferro, martelli da grosserie n. 10, un castelletto con sei filiere, tanaglie da fucina paia 2, cesoie da ferro grande paia uno, una incudine in bi arme ciascuna, tanaglie da filere, seste diritte paia 2, salivatoi di rame n. 1, tutte pesano le suddette robe libbre 145, lucierne dal manico, lucierne una il piede, orciuoli da olio, palette da caldano [aggiunto in margine: «reso il manico essendo la palette consumata»], una morsetta a mano, tanagliolo, madre vite, mole da fucina, tanaglie da coreggiuoli, canali da fondere, un ferro per il viticcio, 3 paia di tanagliuole, un paio di cesoiette, vasetto di rame, morsa a vite.

¹²⁵ Paolucci 1975, pp. 24–30.

¹²⁶ Tarchi, Turrini 1987, pp. 757–770.

¹²⁷ Elisabetta Nardinocchi, *I merlini: una dinastia di orafi*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 9, 1989, pp. 10–12. Nardinocchi 1993, pp. 107, 114–119, 121, 127, 131–135.

¹²⁸ Bulgari 1974, p. 223.

¹²⁹ Sull'opera si veda Marco Coppe, *Un calice inedito di Cosimo Merlini*, «OADI. Rivista per l'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», 20, 2019, pp. 77–86; e dello stesso autore *Scheda n. 14*, in *Oreficeria sacra. Catalogo generale. Museo dei Cappuccini di Firenze "Atanasio Andreini"*, Firenze, Arnaud, 2020, pp. 45–46.

¹³⁰ Fock 1972, nota n. 18, p. 12; ASF, Guardaroba Medicea (d'ora in poi GM) 322, c. 175.

¹³¹ ASF, GM 322, c. 175; ASF, GM 366, c. 283.

Questo inventario degli strumenti appartenuti alla bottega di Cosimo III Merlini offre un'interessante testimonianza sulla dotazione tecnica di un laboratorio orafa fiorentino di primo Seicento. L'elenco comprende sia utensili comuni alla lavorazione dei metalli, come martelli e tenaglie, sia strumenti più specifici per la pratica orafa, quali ad esempio il "castelletto con sei filiere". Gli strumenti stessi rivelano, infatti, la duplice natura di questa attività che prevede una lavorazione tecnico-meccanica pesante parallela all'invenzione artistica. Per quanto riguarda il primo aspetto, la presenza di martelli da grosserie, di un'incudine e di varie tipologie di tenaglie (da fucina, da filiere, da coreggiuoli, da viticcio) testimonia plasticamente il ruolo della componente metallurgica pesante nella lavorazione orafa. Accanto agli strumenti strettamente tecnici compaiono, poi, oggetti connessi alla gestione dei forni per il riscaldamento o la fusione dei metalli come i "canali da fondere" e le "palette da caldano". Nell'orbita dell'invenzione artistica è da includere la menzione del "castelletto con sei filiere", indispensabile per la trafilatura e la produzione di fili metallici, attraverso i quali venivano solitamente realizzate le filigrane "a giorno" o "a notte", profilate a seconda dell'esigenza in perle, rocchetti, imbuti o viti. Di rilievo anche la morsa a vite e la madre vite, dispositivi di serraggio e filettatura, essenziali nelle pratiche di sbalzo delle lamine metalliche. Strumenti di precisione come le "seste diritte" e le "cesoiette" richiamano, invece, l'esigenza di misurazioni puntuali e di tagli minuti. Le "lucierne" non sono invece strettamente correlate alla pratica orafa ma erano certamente fondamentali strumenti per l'illuminazione artificiale di ambienti di lavoro scarsamente illuminati come le botteghe orafe del tempo. L'indicazione del peso complessivo degli strumenti (145 libbre, circa 49 kg) consente inoltre di percepire la consistenza materiale di un corredo professionale, fornendo un parametro concreto sul valore economico e pratico degli utensili.

Interessante è, infine, la nota a margine relativa alla "paletta da caldano", la cui sostituzione del manico a causa dell'usura ne rivela un uso intensivo e prolungato, restituendo un interessante dettaglio di vita quotidiana in bottega¹³².

L'altro documento, pubblicato nel 1980¹³³, offre uno spaccato dell'intera bottega nel 1637 ed è redatto dallo stesso Cosimo Merlini. Di seguito la trascrizione integrale.

¹³² Pur non trattando nello specifico degli strumenti di lavoro all'interno delle botteghe orafe, si veda Cinzia Paglione, Francesca Tasso, *Dizionario delle arti minori*, Milano, Jaca Book, 2020. A proposito del volume citato, l'approfondimento delle tecniche e la definizione dei relativi significati normalizzati appaiono il lodevole frutto di uno sforzo di organicità e sistemazione che dà piena dignità alla materia anche a fronte dell'uso pedissequo della tradizionale definizione di "arti minori" che lo stesso volume dovrebbe sconsigliare.

¹³³ Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, Paola Barocchi, Giovanni Gaeta Bertelà a cura di, *Collezionismo mediceo e storia artistica. Il cardinale Carlo Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere*, II, Firenze, S.P.E.S., II, tomo II, 1980, pp. 479-480.

Nella bottega di Cosimo Merlini, bolognese, oreficie. Un tavolino d'albero dipinto di verde, lungo braccia due incirca, numero 1; uno armadio d'albero dipinto di verde, lungo braccia due incirca, numero 1; uno armadio simile, senza fondo dietro, numero 1; dua paia di capre che sopra dua di esse una tavola e sopra l'altra dua pezzi di tavole numero 2; ottanta libbre di stampe di bronzo da fondere libbre 80; un banco da lavorare di braccia tre e $\frac{1}{2}$ incasato numero 1; uno argano da tirare il filo con sua tanaglione numero 1; dua canali di ferro da fondere ch'è uno piccolo rotto numero 2; un paio di cesoie grandi da tagliar l'argento numero 1; quattro bicornie di ferro mezzanette e piccole numero 4; cinque pielli di ferro di più grandezze numero 5; sei filieri di acciaio di più grandezze numero 6; dieci martelli da grosseria merzani e piccoli di più sorte numero 10; tre morse da ferro che dua da banco una grande e una mezzana e una piccola da mano numero 3; dua paia di tanaglie da fucina numero 2; un castelletto da filiere di ferro numero 1; dua madre vite di acciaio piccole numero 2; cinque paia di tanagliuole da mano piccole numero 5; dua paia di cesoiette piccole da tagliar argento numero 2; una staggia di ferro di braccia due numero 1; dua pezzi di ferro per focone da fondere numero 2; un paio di staffe di ferro da formare numero 1; un paio di molle di ferro piccole numero 1; una ancudine di ferro piccola rotta numero 1; una squadra di ferro di braccia $1\frac{1}{4}$ numero 1; dua mantici da fucina uno grande e uno mezzano numero 2; uno strettoio di legno con vite di ferro numero 1; una scala a piuoli con dieci scaglioni numero 1; quattro sgabelli d'albero senza spalliera numero 4; un caldaio di rame con campanelle di ferro pesò libbre undici onze sei numero 1 libbre 11 onze 6; tre caldaretti di rame di più grandezze pesarono libbre trentacinque numero 3 libbre 35; una mezzina di rame pesò libbre otto numero 1 libbre 8.

Questo secondo inventario, assai più ampio e articolato, si presenta come una descrizione completa dell'officina orafa di Cosimo Merlini, offrendo non soltanto un elenco di strumenti specialistici, ma anche un quadro dell'organizzazione logistica e materiale della bottega. Oltre ai consueti attrezzi – filiere, tanagliuole, cesoiette, madre vite, martelli da grosseria – compaiono infatti gli arredi della bottega: tavolini, armadi, sgabelli, banchi da lavoro.

La presenza di mantici oltreché canali da fondere, staffe e pezzi di ferro “da focone” attesta la centralità della fusione e della lavorazione ad alta temperatura, mentre strumenti di precisione come la squadra e la staggia documentano la necessità di misurazioni puntuali e controllate.

I due testi non si contraddicono ma, anzi, si completano: il primo esalta le competenze specifiche e le tecniche proprie dell'arte orafa, l'altro restituisce la concretezza dello spazio di lavoro e l'articolazione delle sue funzioni. La loro lettura congiunta permette dunque di cogliere tanto il livello operativo–specialistico quanto quello organizzativo e materiale della bottega di Cosimo Merlini, offrendo una testimonianza preziosa e insolitamente ricca del funzionamento di un'officina orafa fiorentina nel primo Seicento.

Per concludere, queste liste rispecchiano in generale il sistema produttivo orafa del tempo, capace di coniugare attività di fusione, lavorazione e finitura. Sia per opere di piccole dimensioni, come

suppellettili e oggetti d'uso; ma anche, come sarà esposto nel paragrafo 4.1, nel caso di grandi e complessi arredi di estrema difficoltà tecnica.

3.4 *Brevi notizie di beni e investimenti*

Rimanendo in tema di beni, Rossella Tarchi e Claudio Turrini riportano un'interessante notizia circa gli immobili posseduti dal Merlini¹³⁴. Al 1619, infatti, risale l'acquisto da Francesco del fu Filippo di Benedetto di case e terreni lavorativi in località Morgiano, nei pressi dell'Impruneta, a fronte di una spesa di 1900 fiorini di libbre 7¹³⁵; all'anno successivo data l'acquisto di altri due terreni in località Canneto e Fonte Nuova¹³⁶.

Questi acquisti, pur configurandosi all'apparenza come investimenti isolati, sembrano inserirsi in una più ampia strategia di consolidamento economico, nella quale l'attività dell'orafo si affianca a quella di imprenditore e possidente terriero. Tale dimensione imprenditoriale costituisce una singolarità nel panorama degli orafi attivi a Firenze: non sono noti infatti altri casi di artisti e maestro di bottega capaci di tradurre il profitto del lavoro in forme di rendita che contribuissero alla stabilità economica della propria famiglia e delle generazioni successive, nonché ad un certo prestigio sociale. Ne risulta il profilo di un artefice consapevole del proprio ruolo e lungimirante circa le proprie possibilità, capace di estendere il successo della bottega oltre i confini dello spazio operativo, secondo un modello che integra la perizia tecnica con la razionalità economica.

¹³⁴ Entrambe le notizie sono state proposte per la prima volta alla fine dell'Ottocento da Guido Carocci, *Il comune del Galluzzo: guida illustrazione storico-artistica*, Firenze, Corrigendi, 1892, II, p. 164.

¹³⁵ ASF, Notarile moderno, n. 11052 (notaio Cosimo Mercati), cc. 17r–20v, cit. in Tarchi Turrini 1987, nota n. 28, p. 740

¹³⁶ ASF, Notarile moderno, n. 11052 (notaio Cosimo Mercati), cc. 144v–145r, cit. in Tarchi Turrini 1987, nota n. 29, p. 740

4. COSIMO III MERLINI: CONTESTO, STILE, OPERE

4.1 *L'arte orafa nelle Firenze medicea: un'introduzione critica*

Nessun discorso critico sull'oreficeria a Firenze può prescindere dalle seguenti pubblicazioni: si ricorda, in primis, *Argenti Fiorentini*, pubblicato tra il 1992 e il 1993 sotto la guida di Dora Liscia Bemporad.¹³⁷ Si tratta di un pionieristico manuale di storia dell'oreficeria in tre volumi così composto: il primo volume tratta della storia dell'oreficeria organizzata in sei capitoli dal 1487 al 1871 ed è corredato da studi sui profili biografici degli orafi e sulla marchiatura degli argenti. Il secondo e il terzo volume presentano più di 700 opere datate e una ricca appendice sulle leggi e i bandi che governavano l'arte.

Il secondo riferimento obbligato è all'opera di Umberto Dorini che, nel 1934, pubblicò tutti gli statuti e i bandi dal 1335 al 1514 del fondo Arte di Por Santa Maria conservati all'Archivio di Stato di Firenze¹³⁸. Su questo volume si fondò lo sterminato lavoro di ricerca sull'organizzazione economica e amministrativa dell'Arte di Por Santa Maria messo a sistema in *Argenti Fiorentini*. Un ultimo ma non meno fondamentale riferimento è ad un catalogo di una mostra intitolata *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, curata da Maria Grazia Ciardi Duprè, insieme a Massimo Bernabò, Patrizia Castelli, Alessandro Guidotti, Dora Liscia Bemporad e Roberto Lunardi¹³⁹. Il tema di fondo verte sulla decostruzione di un approccio all'arte secondo cui esistono arti in minori o applicate (come l'oreficeria, la numismatica, l'arte ceramica) e arti maggiori (pittura e scultura). La mostra dimostra come ci sia stato un periodo in cui queste discriminazioni non esistevano dove l'arte era intesa come un vettore di significati che si manifestava semplicemente con modalità e materiali diversi.

Appare moderna come nessun'altra la frase conclusiva dell'introduzione al volume¹⁴⁰:

Noi crediamo che ogni momento storico debba sempre essere visto nella globalità dei suoi aspetti, fra i quali le arti [dette] minori, che ci offrono oggetti al cui contatto viviamo quotidianamente abbiano diritto a quella considerazione che nell'idealismo tuttora dominante è stata loro negata

¹³⁷ Dora Liscia Bemporad a cura di, *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, III voll., Firenze, S.P.E.S., 1992–1993.

¹³⁸ Umberto Dorini, *Statuti dell'Arte di Por Santa Maria del tempo della Repubblica*, Firenze, Olschki, 1934.

¹³⁹ *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè (Firenze, 1977), Firenze, S.P.E.S., 1977.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 8.

4.2 *Qualche nota sull'organizzazione legislativa dell'arte orafa fino al 1512*¹⁴¹

Gli orafi fiorentini facevano capo all'Arte di Por Santa Maria fin dal 1322¹⁴². Questa, attraverso l'emanazione di statuti, governava l'amministrazione della pratica orafa. Il quadro normativo fiorentino, attraverso legge e correttivi, mirava a garantire uniformità qualitativa e controllo costante sulla produzione. Generalmente gli Statuti possono essere esaminati in due sezioni distinte: da una parte le norme generali che riguardano indistintamente tutti gli iscritti all'Arte di Por Santa Maria; dall'altra, tutte quelle che riguardano specificamente gli orafi¹⁴³. A garanzia del controllo sulla produzione, le riforme promulgate a partire da quella del 1335¹⁴⁴, affrontano il tema della punzonatura: gli oggetti venivano analizzati da un deputato dell'Arte detto "saggiatore" eletto tra gli orafi immatricolati all'inizio di ogni anno con la funzione di marchiatore, saggiatore e conoscitore. Questo si accertava della bontà del metallo che doveva essere di una lega non inferiore a dieci once e mezzo d'argento per ogni libbra; l'oro, invece, non poteva essere a meno di sedici carati. La difficoltà da parte degli orafi nell'ottenimento di un medesimo standard nella lega metallica spinse l'Arte, nel 1412, a stabilire sanzioni progressive, inversamente proporzionali alla quantità di argento presente nella lega. Tale norma viene ribadita nella successiva riforma del 1512, in cui viene deciso che anche il saggiatore apponesse il suo marchio sugli arredi controllati¹⁴⁵. L'ufficiale dell'arte, in carica per solo un anno, andava per le botteghe a prelevare l'argento per il saggio e ne verificava la bontà tramite "cipollatura", un'incisione a zig zag facilmente riconoscibile attraverso la quale veniva prelevata una piccola quantità di materiale. Per rendere più sicure queste ispezioni, evidentemente talvolta fallaci, si istituì un nuovo funzionario, il "cercatore" o "veditore", degli ausiliari dei saggiatori che aiutassero quest'ultimi nella pratica di controllo. Qualsiasi opera uscisse da una bottega orafa era sotto la diretta responsabilità qualitativa del maestro, che era obbligato a custodire il proprio marchio, possibilmente facilmente individuabile. La normativa forse più importante sulla marchiatura è quella del 1486, in cui veniva aggiunto che era proibito vendere o comperare lavori d'argento che non fossero marchiati col marchio dell'Arte¹⁴⁶. A prescindere dall'analisi della singola normativa, ciò che in generale emerge è l'incapacità da parte del legislatore di governare una situazione socio-economica complessa, in cui era complesso tutelare la qualità del prodotti

¹⁴¹ Questo paragrafo è stato redatto a partire dall'imprescindibile capitolo della prof.ssa Dora Liscia Bemporad intitolato *Il tramonto dell'oreficeria rinascimentale. Dalla Signoria al Ducato Mediceo*, in Liscia Bemporad 1993, I, pp. 1–55.

¹⁴² Liscia Bemporad 1993, I, p. 1.

¹⁴³ Gli statuti e le relative riforme dal 1335 al 1514, come già segnalato, sono stati pubblicati da Umberto Dorini nel 1934.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 4.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 14.

¹⁴⁶ Dorini 1934, pp. 667–668.

venduti nonché verificare la bontà della materia prima che giaceva nelle botteghe degli orafi. Come già accennato nel capitolo 2, a partire dal XVI secolo, le regole per gli immatricolati divennero meno rigide e parallelamente era più semplice intraprendere il mestiere dell'orafa ed esercitarlo con continuità.

4.3 *Cenni sulla struttura gerarchica delle botteghe orafe tra il Quattrocento e il Cinquecento*

Dora Liscia Bemporad, a proposito della struttura della bottega orafa fiorentina tra l'inizio del Quattrocento e l'ultimo quarto del secolo, segnala una certa rigidità organizzativa: «a capo della bottega vi era il maestro, il quale doveva essere legittimato per ricoprire tale carica dall'immatricolazione all'Arte [e] fino al 1474 dopo il giuramento doveva versare una somma variabile secondo alcuni criteri ben definiti dagli statuti. Una volta saldato il debito nei confronti della corporazione, avveniva l'iscrizione mediante la quale l'orafa poteva aprire bottega a proprio nome».¹⁴⁷ La studiosa osserva anche che, con l'andare del tempo, queste regole venivano sempre meno seguite e spesso gli orafi, dopo il giuramento, «dilazionavano o addirittura non completavano il pagamento»¹⁴⁸. La severità degli statuti e delle riforme non si rivelò efficace tanto che a partire dal 1514 gli aspiranti orafi potevano iscriversi all'arte anche solamente dopo il giuramento. Questo contesto normativo che accettava una minore rigidità comportò, nel primo quarto del Cinquecento, un incremento del numero degli immatricolati, che aumentarono quantitativamente nel corso del secolo. Parallelamente vi fu anche una mutazione della struttura delle botteghe orafe: dal maestro cominciarono a dipendere garzoni e discepoli: i primi, salariati, prestavano lavoro nelle botteghe ma senza prospettive di crescita professionale; i secondi, invece, compivano un apprendistato con lo scopo di diventare essi stessi maestri. Questi ultimi potevano anche pagare il maestro orafa per imparare il mestiere per poi assumere la direzione di una bottega. Nel secondo Cinquecento, anche i garzoni avevano la possibilità di produrre la documentazione del loro servizio salariato presso una bottega per ottenere l'immatricolazione. A quest'epoca, dunque, il sistema normativo che regolava queste pratiche, in continuità con l'instabile situazione politica, divenne ancor meno rigido e ciò portò ad un aumento del numero di orafi che potevano esercitare il mestiere senza obbligo di immatricolazione¹⁴⁹.

4.4 *Firenze medicea tra mecenatismo e Controriforma (metà XVI – inizi XVII secolo)*

Se i Medici esercitavano da tempo un'influenza determinante sugli assetti economici e culturali cittadini, con l'elezione del diciassettenne Cosimo de' Medici a «capo e primario del governo»

¹⁴⁷ Liscia Bemporad 1993, I, p. 21.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 31.

il nove gennaio 1537 si consumò il passaggio dall’“ambiente” alla corte medicea¹⁵⁰. La costruzione dell’immagine pubblica del principe orientò da subito politiche urbane e culturali: il trasferimento della residenza in Palazzo della Signoria, la rifunzionalizzazione delle sale di rappresentanza, l’acquisto di Palazzo Pitti per il suo uso come reggia e l’edificazione del complesso degli Uffizi — moderno dispositivo amministrativo — rispondono a un programma di capitale “riformata” anche dopo l’annessione di Siena (1555)¹⁵¹. Con Francesco I (reggente dal 1564) si confermò la linea paterna, ma si approfondì la dimensione collezionistica e sperimentale: lo Studiolo — vera *Wunderkammer* — e la precoce attenzione per cristallo di rocca, porcellane e pietre dure (insieme all’Opificio e al primo nucleo della Galleria degli Uffizi) esemplificavano una nuova cultura dell’arte. La Tribuna, secondo gli studi dello Heikamp, diventava così un luogo di straordinaria ricchezza di contenuti simbolici e rendeva pubblica la funzione esemplare delle raccolte, collocando vasi in pietra dura e oggetti preziosi entro uno schema celebrativo del mecenatismo granducale¹⁵². L’avvento di Ferdinando I (1587) innervò il progetto politico nel solco della Controriforma. Alle strategie di “buon governo” che prevedevano il completamento di cantieri e la promozione di santuari mariani nel territorio, corrispose una committenza orientata a suppellettili sacre e a manufatti di rappresentanza, con inevitabili ricadute sulle tipologie e sui repertori dell’oreficeria. Il quadro materiale che oggi possiamo ricostruire è, tuttavia, deformato da una perdita strutturale: la preziosità dell’argento ne ha provocato per secoli rifusioni programmatiche, cambi di gusto e reimpieghi. Di qui la prevalenza, tra le superstiti, di opere di ambito ecclesiastico. Sul versante normativo, il tardo Cinquecento vide una nuova attività riformatrice: dalle Riforme del 1562¹⁵³ che prevedevano regolamentazioni sul titolo minimo di oro e argento e sull’obbligo di marchiatura da parte dell’Arte e del maestro, alla *Provisione* del 1576¹⁵⁴ che ribadiva i titoli già previsti in quella del 1562 sui due quadri di rame con i punzoni degli orafi da consegnare al massaiolo dell’Arte e al marchiatore ordinario; e che, nondimeno, regolamentava le responsabilità del maestro, e quella dei cercatori. Procedendo, poi, fino alla *Riforma* del 1580, che prevedeva la compilazione di un registro da parte del marchiatore e una riorganizzazione degli organi di vigilanza¹⁵⁵. La reiterazione dei provvedimenti segnalava sia l’ambizione di alzare il livello qualitativo della produzione ma, al tempo stesso, rifletteva la difficoltà di ordinare una realtà produttiva complessa

¹⁵⁰ Diletta Corsini, *Argenti del sedicesimo secolo. Fra officina granducale e botteghe di città. 1537–1600*, in Liscia Bemporad 1993, I, p. 58.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Sul tema si veda Detlef Heikamp, *La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento*, «Antichità viva», III, 1964, 3, pp. 11–30.

¹⁵³ Liscia Bemporad 1993, I, p. XX.

¹⁵⁴ Una riproduzione anastatica della *Provisione* del 1576 si trova in Liscia Bemporad, III, pp. 883–889.

¹⁵⁵ Una riproduzione anastatica della *Riforma* del 1580 si trova in Liscia Bemporad, III, pp. 890–900.

ed ampia: si osserva, in questo periodo, una certa rarità di punzoni sugli arredi e, in generale, una tendenza all'elusione delle regole da parte di maestre e botteghe

In questo stesso orizzonte si colloca il bando del 25 settembre 1593, che impone il trasferimento di orafi, gioiellieri e argentieri sul Ponte Vecchio: misura insieme igienico–urbanistica atta a liberare il Corridoio vasariano dall'odore delle macellerie sottostanti e di controllo, concentrando le botteghe in una sola area. Il provvedimento innescò rialzi d'affitto, ristrutturazioni forzate e una più serrata concorrenza tra botteghe, ma anche un sensibile livellamento qualitativo e una rapida circolazione di modelli¹⁵⁶.

Sul piano formale, la seconda metà del XVI secolo si configura in uno spartiacque. Nella tipologia della croce si assiste ad un rinnovo di vari temi iconografici: in continuità con le evidenti implicazioni eucaristiche, compare spesso l'emblema cristologico del Pellicano, che si lacera il petto per nutrire i figli. L'ostensorio abbandona la tradizione "a tempietto" per il tipo "a sole", manifesto visivo del dogma eucaristico, con crescente impiego di testine di cherubino alate. Il calice — inizialmente sobrio per istanze post–tridentine di decoro e funzionalità — dalla fine del secolo accoglie rilievi più complessi realizzati a sbalzo e a cesello, nodi a vaso con protomi angeliche e campi puntinati a bulino. La pisside incrementa capienza e pragmatica leggibilità adottando coperchi a doppia cupola, mentre navicelle e turiboli mostrano, rispettivamente, aperture a moduli profani e persistenze arcaizzanti di lunga durata. L'ornato oscilla fra la tradizione classica, con baccellature, ovoli, embrici e foglie d'acanto, e i lessici nuovi, che talvolta vengono contestati: il dibattito teorico — fino alle censure di Gabriele Paleotti contro le grottesche, descritte come «capricci puri dei pittori e fantasmi vani e loro irragionevoli immaginazioni»¹⁵⁷ — spinge verso una semantica religiosa esplicita, pur senza impedire del tutto l'osmosi con repertori profani veicolati da modelli, arazzi e apparati architettonici. In conclusione, tra mecenatismo ducale, riforma post–tridentina e stretta regolativa delle arti, Firenze elabora — tra gli anni Sessanta e Novanta del Cinquecento — le premesse istituzionali, tipologiche e stilistiche che, all'alba del Seicento, consentiranno la coesistenza di due circuiti produttivi distinti ma comunicanti: quello aulico delle officine granducali ed un registro privato su Ponte Vecchio. Su tali basi si innesta il paragrafo che segue.

¹⁵⁶ Sul tema si veda Elisabetta Nardinocchi, *Il Ponte d'oro*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 1988, 6, pp. 29–32.

¹⁵⁷ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, in Paola Barocchi a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1962, p. 230.

4.5 La produzione orafa nella Firenze seicentesca: tra botteghe di corte e manifatture cittadine

Come osserva Elisabetta Nardinocchi, la produzione orafa nella Firenze del Seicento presenta caratteri stilistici e strutturali distinti tra le botteghe granducali della Galleria e i laboratori autonomi attivi sul Ponte Vecchio, al servizio di confraternite e privati cittadini¹⁵⁸.

I laboratori di corte, fondati da Francesco I de' Medici nel 1572 e trasferiti nel 1586 agli Uffizi, vennero riorganizzati due anni dopo sotto la direzione del nobile romano Emilio de' Cavalieri, il quale incentivò la specializzazione delle maestranze distinguendo, accanto agli orafi e agli argentieri, gli intagliatori, gli incisori di pietre dure, i gioiellieri e gli smaltatori. In questo contesto operarono numerosi maestri stranieri, soprattutto fiamminghi e tedeschi, attratti da una corte che, in linea con le mode europee, privilegiava la fusione tra arte e natura tipica del manierismo nordico¹⁵⁹.

Come già accennato in precedenza, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del secolo successivo si distinsero personalità quali Jacques Bylivelv da Delft, Hans Domes, Odoardo Vallet e Jonas Falck¹⁶⁰, affiancati da valenti orafi toscani come Egidio di Francesco Leggi di Cortona, attivo per la corte dal 1588 al 1605¹⁶¹.

Parallelamente, al di fuori degli Uffizi, Ponte Vecchio divenne il centro riconosciuto dell'attività orafa cittadina. Con il bando del 1593, Ferdinando I de' Medici impose infatti che tutti gli orafi, gioiellieri e argentieri avessero bottega su quel ponte, favorendo la concentrazione e il controllo qualitativo dei materiali preziosi¹⁶². Pur distinte, le due realtà mantennero frequenti rapporti: talvolta le botteghe del Ponte fornivano manufatti alla corte, come nel caso documentato di Giovanni di Francesco Garzi, attivo per i Medici dal 1589 al 1618¹⁶³, e di Michelangelo Targioni¹⁶⁴.

Non mancavano, viceversa, episodi di collaborazione inversa, con orafi di corte impegnati in commissioni private: è questo il caso Cosimo III Merlini il Vecchio o di Bernardo Holzmann¹⁶⁵. Anche se i legami di parentela tra maestranze accentuavano lo scambio fra i due ambiti, le botteghe cittadine conservarono una maggiore aderenza al lessico ornamentale locale, rielaborando modelli cinquecenteschi e quattrocenteschi, mentre la produzione granducale si

¹⁵⁸ Nardinocchi 1993, I, pp. 102–103.

¹⁵⁹ Sui Laboratori Granducali si veda, in particolare Anna Maria Giusti, *Origine e sviluppo della manifattura granducale*, in Anna Maria Giusti a cura di, *Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze*, dei Granduchi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988–29 aprile 1989), Firenze, Giunti, 1988, pp. 10–23.

¹⁶⁰ Per qualche indicazione bibliografica su questi orafi si vedano nel note nn. 2–5 in Nardinocchi 1989, p. 13.

¹⁶¹ Sull'attività e il profilo biografico del maestro si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 420 con relative indicazioni sulle opere realizzate.

¹⁶² Sul tema si veda Nardinocchi 1988, pp. 29–32.

¹⁶³ Cornelia Willemijn Fock, *Francesco I e Ferdinando I mecenati di orefici e intagliatori di pietre dure*, «Le arti del Principato Mediceo», Firenze 1980, pp. 347, nota n. 114.

¹⁶⁴ Sul Targioni si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 440.

¹⁶⁵ Sul maestro si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 418.

distingueva per la ricercatezza dei materiali e delle tecniche, con largo impiego di cristallo di rocca, avorio, madreperla e pietre dure.

Gli inventari delle botteghe dei primi decenni del Seicento attestano una produzione ampia e variegata, comprendente tanto oggetti liturgici come calici, ostensori, reliquiari quanto gioielli e argenterie profane (saliere, piatti, posate, brocche). Come ricorda la Nardinocchi, la distinzione tra ambito sacro e privato non era ancora netta, come dimostrano varie opere pittoriche coeve – dalle *Adorazioni dei Magi* di Sigismondo Coccapani (Fig. 8) al *Convito di Baldassarre* di Giovanni Martinelli (Fig. 9) – dove vasellame sacro e argenterie profane mostrano analogie formali¹⁶⁶.

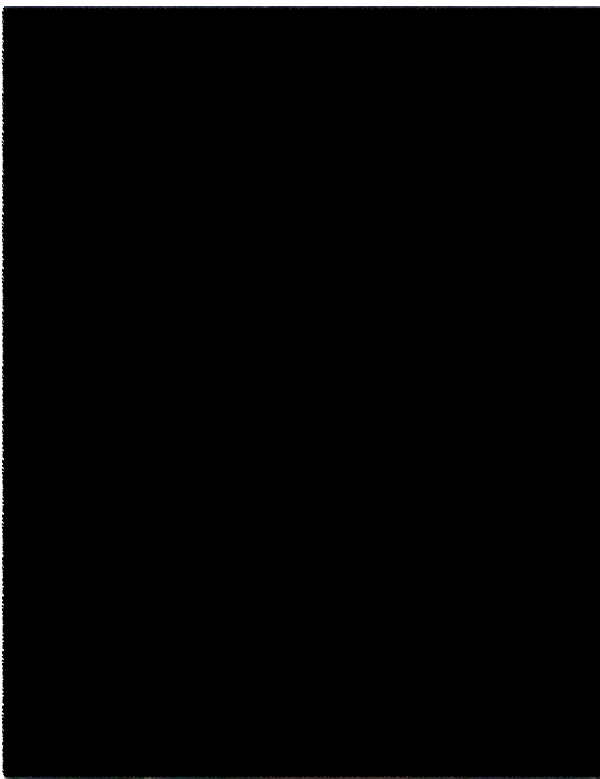


Fig. 8

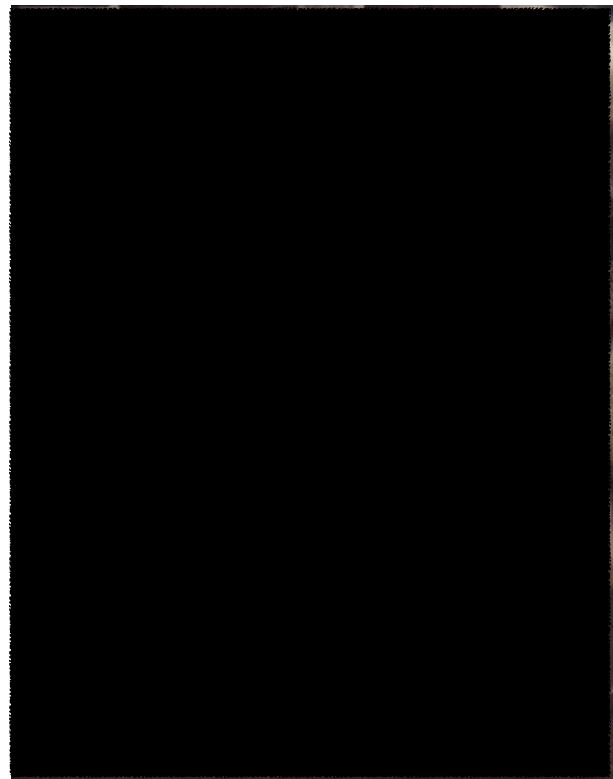


Fig. 9

Tale fluidità d'uso consentiva l'adattamento di oggetti a funzioni diverse, come nel caso di un arredo realizzato dal Merlini, una «lavatoia con orlo rivolto attorno e ricavo da capo da lavare le trecce»¹⁶⁷, che sarà analizzata nel capitolo 7.5: doveva trattarsi di un vaso in argento orlato che condivideva il medesimo aspetto dei secchielli per acqua benedetta, come in questo esemplare fiorentino di primo Seicento (Fig. 10).

Per gran parte della prima metà del Seicento persistettero i modelli tardo-manieristi, tanto nella produzione di corte quanto in quella privata. Un effettivo rinnovamento, eccettuando l'esperienza

¹⁶⁶ Nardinocchi 1989, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

di Cosimo III Merlini che, nonostante qualche raro caso, seguì un andamento del tutto autonomo, si avrà solo dall'ultimo quarto del secolo, sotto l'influsso del barocco romano.

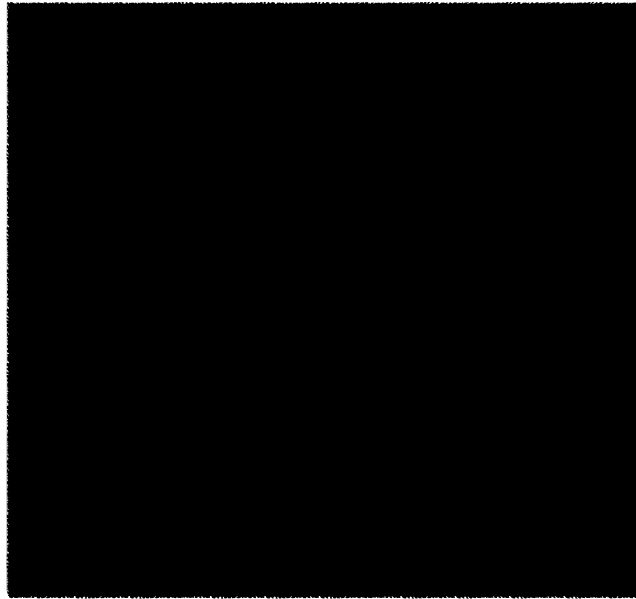


Fig. 10

I Medici, desiderosi di aggiornare gli artisti di corte, inviarono infatti giovani talenti all'Accademia granducale di Roma, tra i quali Massimiliano Soldani Benzi¹⁶⁸ e Giovan Battista Foggini. Quest'ultimo, formatosi presso Ercole Ferrata e Ciro Ferri, divenne nel 1687 primo scultore e poi architetto di corte, nonché direttore della Real Galleria e Cappella (1694), fornendo disegni a orafi come Arrigo Brunich, Bernardo Holzmann e per il nipote di Cosimo Merlini, detto "il Giovane"¹⁶⁹.

Sotto la sua influenza la produzione granducale assunse un linguaggio decorativo più sofisticato, con motivi a conchiglie, ghirlande floreali, foglie d'acanto e figure allegoriche, in strutture mosse caratterizzate da effetti pittorici e illusionistici.

¹⁶⁸ Sul maestro si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 437.

¹⁶⁹ *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652–1725)*, catalogo della mostra a cura di Lucia Monaci (Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi), Firenze, Olschki, 1977, pp. 13–14.

5. PER UN'INTRODUZIONE ALLA DEVOZIONE MEDICEA LAURETANA

5.1 *I Medici a Loreto*

La prima commissione medicea richiesta a Cosimo III Merlini risale al 1614 e non era destinata a Firenze: si tratta di una coppia di candelieri da parete¹⁷⁰ voluti dall'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, consorte di Cosimo II de' Medici, per la Santa Casa di Loreto (Fig.11). Sull'arredo, probabile vittima delle razzie operate a Loreto da Napoleone nel 1797¹⁷¹, esistono varie citazioni documentari – fra le quali qualcuna inedita – che restituiscono molte informazioni circa committenza, fasi del lavoro ed aspetto dell'opera.

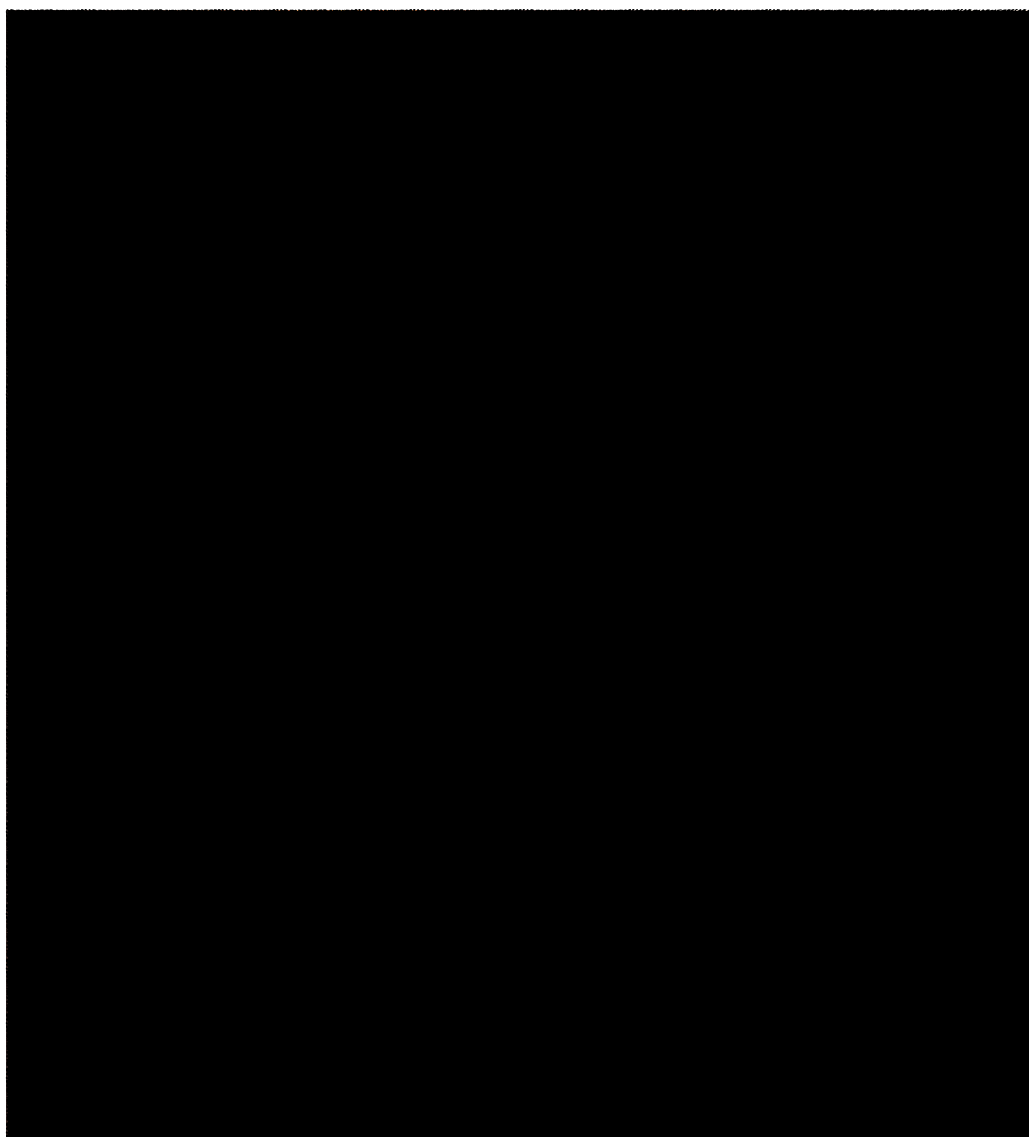


Fig. 11

¹⁷⁰ Così dovrebbero essere chiamati seguendo le fondamentali informazioni di Benedetta Montevercchi e Sandra Vasco Rocca (*Suppellettile ecclesiastica*, Firenze, Centro Di, 1988, p. 241).

¹⁷¹ Non è ad oggi possibile stabilire se una coppia di candelieri rinvenuti da chi scrive e appartenenti alla Pretura territoriale della Basilica della Santa Casa di Loreto siano da identificare con gli originali. La coppia di arredi, infatti, verrà sottoposta ad un saggio di pulitura per verificare la materia con cui furono realizzati.

Tra Cinquecento e Seicento Loreto rappresentava un luogo di primo interesse per la committenza medicea¹⁷². La scelta di un santuario non fiorentino come destinazione del dono, dunque, non deve sorprendere: il legame fra la corte fiorentina e la Santa Casa di Loreto è noto alla critica ed è già stato delineato efficacemente. Uno degli autori che se ne è occupato è Stefano Papetti che in una pubblicazione del 1991, attraverso l'analisi di ex voto e donativi, ha ricostruito la fisionomia della devozione che i Granduchi e le Granduchesse di Toscana manifestarono nei confronti del santuario, all'epoca sotto la giurisdizione del Granducato, tra XVI e XVIII secolo. La committenza di Maria Maddalena d'Austria a favore del santuario lauretano non rappresenta, peraltro, un episodio isolato bensì una delle testimonianze di una lunga tradizione che affonda le proprie radici nella politica religiosa dei Medici già dal primo Cinquecento. Due pontefici appartenenti alla dinastia, Leone X e Clemente VII, promossero un programma organico di esaltazione della Santa Casa, concepito come parte di una più ampia strategia di propaganda religiosa e politica¹⁷³. L'impiego di imprese e stemmi medicei nel rivestimento marmoreo del sacello – opera avviata sotto Giulio II e proseguita da Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico – costituì il segno più tangibile di questo legame, conferendo al santuario un'identità visiva strettamente connessa alla famiglia fiorentina¹⁷⁴.

La presenza medicea a Loreto non si esaurì negli interventi papali cinquecenteschi: essa trovò espressione nei numerosi ex voto e donativi offerti da granduchi e granduchesse di Toscana, documentati sia dalle fonti coeve sia dalla sopravvivenza di alcuni manufatti. Tali offerte, spesso costituite da oggetti preziosi in oro e argento, non avevano soltanto un valore devozionale, ma svolgevano una funzione di autorappresentazione politica e dinastica. Emblematico, in questo senso, è il pellegrinaggio del 1573 di Giovanna d'Austria, che oltre ad offrire alla Madonna due cuori d'oro per rinsaldare il suo matrimonio, donò un crocifisso in argento ed ebano realizzato dal Giambologna, forse il maggior scultore attivo per Francesco I alla fine del Cinquecento¹⁷⁵ (Fig. 12).

¹⁷² Per una visione a tutto tondo della situazione artistica nella Loreto di secondo Cinquecento, si rimanda a due fondamentali pubblicazioni di Francesca Coltrinari: *Artisti e documenti a Loreto (1538–1590)*, Firenze, Edifir, 2016; e *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifir, 2016.

¹⁷³ Per una fonte coeva sugli interventi di Leone X e di Clemente VII si veda Orazio Torsellini, *Historiae Almae Domus Lauretanae*, in Pietro Valerio Martorelli, *Teatro Istorico della Santa Casa Nazarena della Beata Vergine Maria*, I, Roma, Antonio de Rossi, 1732, pp. 354–358. O, più recentemente, Floriano Grimaldi, *La Basilica della Santa Casa di Loreto*, Ancona, 1986, pp. 15–16.

¹⁷⁴ Stefano Papetti, *Devozioni lauretane della famiglia Medici*, Firenze, Arnaud, 1991, p. 7.

¹⁷⁵ L'opera è oggi conservata presso il Museo Pontificio della Santa Casa di Loreto.

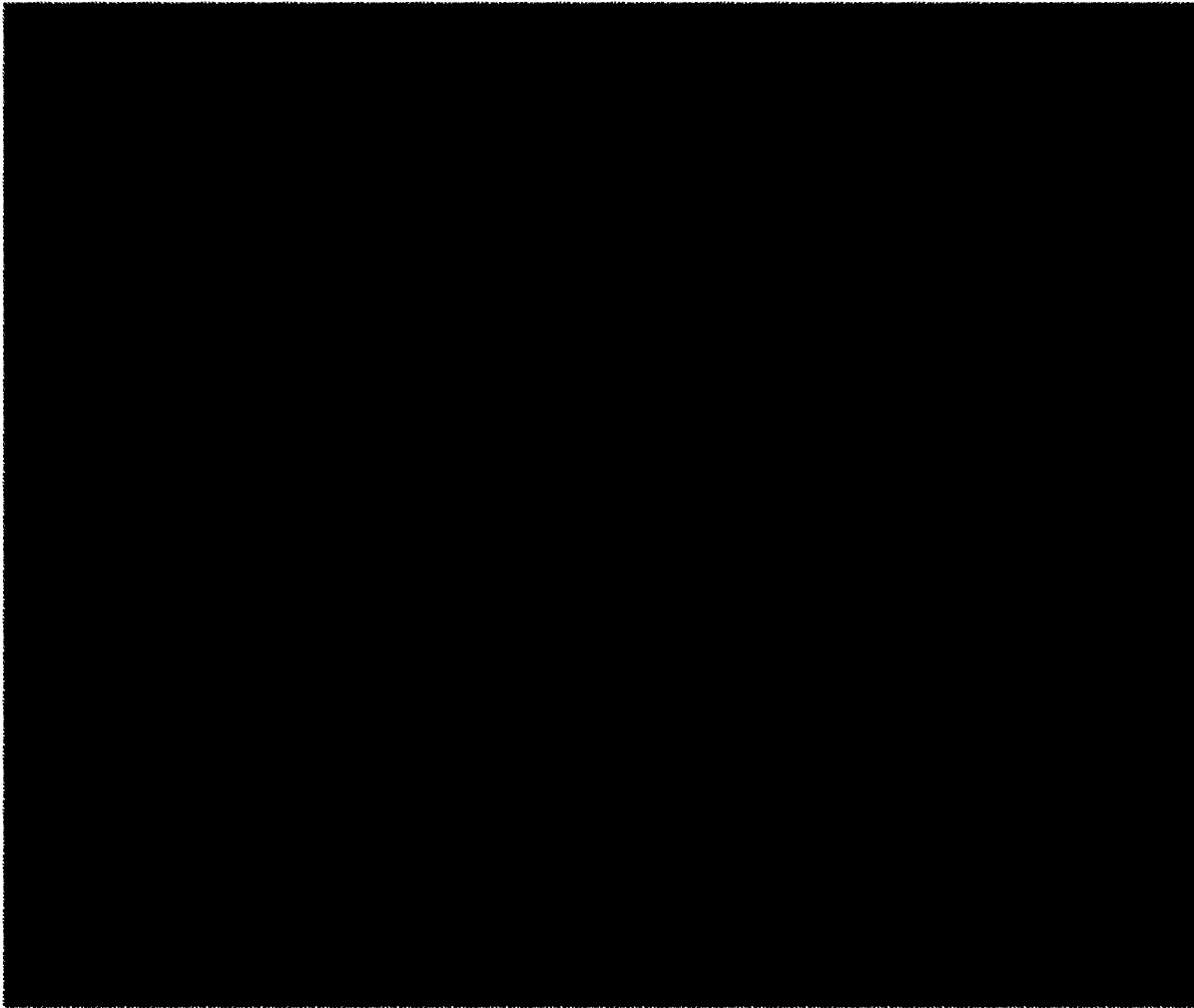


Fig. 12

A questo pellegrinaggio seguirono quelli di Bianca Cappello, sposa in seconde nozze di Francesco I, che inviò «una testa di argento con il petto»; e quello di Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I, nel 1614. Quest'ultima, pochi anni più tardi, inviò un paliotto d'argento destinato all'altare della Cappella in memoria del figlio Cosimo II, scomparso nel 1621. Attraverso questi doni di suppellettili liturgiche e arredi preziosi venne ribadita la centralità della devozione mariana per la corte fiorentina.

Questa tradizione proseguì anche nel Settecento con Violante di Baviera che offrì a Loreto un prezioso alamaro in oro smaltato arricchito da gemme¹⁷⁶ e si spinse sino all'età di Gian Gastone¹⁷⁷, ultimo Granduca di Toscana. I Medici, dunque, almeno per tre secoli utilizzarono il santuario come luogo privilegiato per ribadire la propria identità politica e religiosa: in questo senso, la pratica dei donativi lauretani, lungi dall'essere un episodio occasionale, costituì una

¹⁷⁶ ASSC, Registro dei doni (1686–1779), cc. 214–216.

¹⁷⁷ Sul pellegrinaggio di Gian Gastone si veda Antoine De Porrentruy, *Pèlerinage du Gran Duc de Toscane Cosme III et de son fils Jean Gaston suivi de la lettre d'un anonyme sur la Santa Casa*, Roma, 1907.

costante della devozione medicea e un canale privilegiato attraverso cui la corte di Firenze intendeva riaffermare il proprio prestigio.

5.2 “*Due viticci ad uso per Loreto*” (1614)

È in questo contesto, dunque, che va inserita questa prima commissione granducale a Cosimo III Merlini.

La Guardaroba Medicea si configura come la principale fonte archivistica fiorentina sull’opera: le prime citazioni bibliografiche vennero invece restituite da Cornelia Willemijn Fock nel 1972¹⁷⁸, e da Rossella Tarchi e Claudio Turrini nel 1987 che le aggiornarono e le integrarono¹⁷⁹. Altri addentellati archivistici, analizzati dopo i fiorentini, sono stati scoperti presso l’Archivio della Santa Casa di Loreto e sono ad oggi inediti¹⁸⁰.

La prima traccia dell’opera commissionata da Maria Maddalena d’Austria risale al 30 gennaio 1614 e compare in una filza titolata *Affari diversi* della Guardaroba Medicea n. 332 dove si legge: «Cosimo Merlini. Viticci di ferro ben tirati per fare l’anima da farsi 2 candellieri d’oro per Loreto per la Serenissima Arciduchessa d’Austria»¹⁸¹ (Fig. 13).

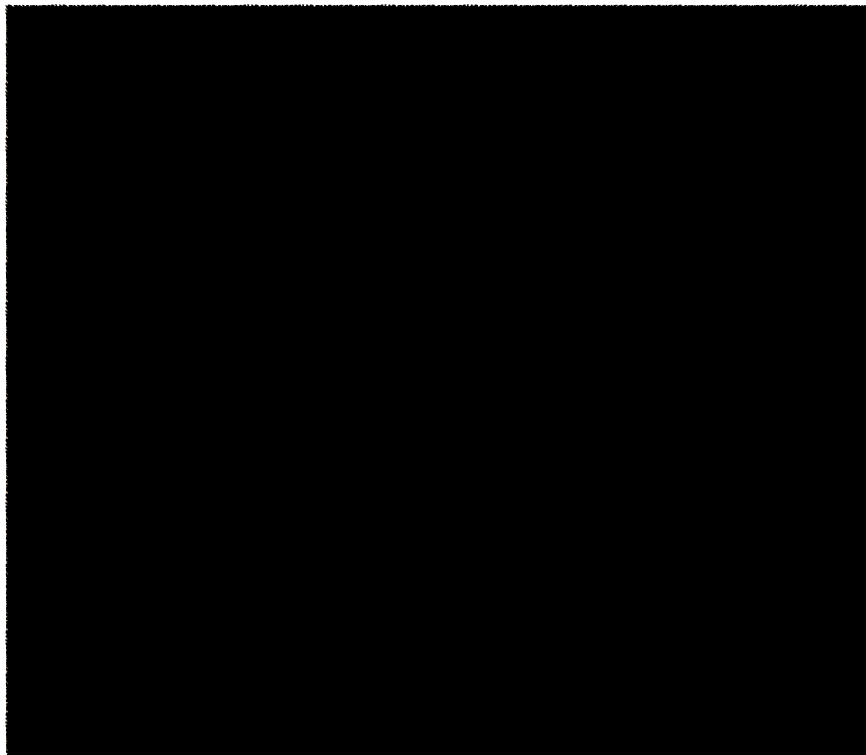


Fig. 13

¹⁷⁸ Fock 1972, nota n. 18 p. 12: il riferimento è a ASF, GM 322, c. 175.

¹⁷⁹ Tarchi, Turrini 1987, pp. 736–737.

¹⁸⁰ Per un’edizione di queste fonti, si vedano le appendici documentarie (6. Loreto, Archivio della Santa Casa)

¹⁸¹ ASF, GM 332, ins. 5, c. 499.

Il ruolo della Granduchessa non si esaurì nella commissione: data la magnificenza e il significato simbolico dell'opera, la stessa Maria Maddalena d'Austria, si preoccupò personalmente della sua collocazione all'interno della Santa Casa di Loreto (Fig. 14). In una lettera destinata al coniuge Cosimo II datata 30 ottobre 1626, raccomandò al Granduca di comunicare a Giulio Parigi che i due arredi dovevano essere collocati nella miglior posizione possibile: «Direte a Giulio Parigi per parte mia che quando egli sarà alla Santa Casa consideri bene il luogo dove si potranno accomodare nelle propria cappella i candellieri d'oro, che noi vogliamo offrire a quella Santissima Immagine, acciò che il dono sia collocato con proporzione et giudizio»¹⁸².



Fig. 14

Fock, come accennato, pubblicò la notizia di una fornitura di bottega ricevuta da Cosimo Merlini il 24 dicembre 1614 consistente in un totale di libbre 20.2.2.23 d'oro per «dua candelieri a uso di viticcio per Loreto»¹⁸³. Si fornisce di seguito la trascrizione integrale che prevedeva una precisa suddivisione del materiale fornito all'orafo:

¹⁸² ASF, Mediceo del Principato, 6071, n.n.

¹⁸³ ASF, GM 322, c. 175.

Libbre 3.0.9.0 d'argento fine di 24 carati in verghe; Libbre 8.0.15.23 d'oro in verghe a carati 19 7/8;
Libbre 3.0.2.0 d'oro fine in verghe datoli per suddetto viticcio a 13 di febbraio al quaderno B 336;
Libbre 3.0.2.0. d'oro fine in verga per suddetti viticci addi 6 di maggio al quaderno B 354; Libbre
5. d'oro fine datoli per le vite della Madonna del Loreto come al quaderno B a 12 di giugno 386.
Per un totale di Libbre 20.2.2.23

Procedendo cronologicamente, un conto della Guardaroba ci informa sul fatto che il Merlini, nei mesi tra il 27 febbraio e il 28 agosto 1614 ricevette sette distinti pagamenti di 25 lire ciascuno «a buon conto di fattura di candelieri d'oro come per cornucopi»¹⁸⁴.

Esistono, poi, due citazioni archivistiche, entrambe risalenti allo stesso anno, che forniscono indicazioni circa la struttura e la foggia dell'opera. Riguardano entrambe pagamenti registrati in favore del legnaiolo Matteo d'Antonio Dazi e forniscono informazioni preziose circa la fase esecutoria preliminare.

La prima recita: «E addi 8 agosto [1615] Lire settanta si fanno buoni a Matteo d'Antonio Dazzi legnaiolo per valuta di 2 viticci di pero vestitone 2 di ferro grandi ben lavorati a dove s'è riportare l'oro per servito di 2 viticci che vanno a Loreto»¹⁸⁵.

Il documento fornisce un dettaglio di particolare interesse sulla prassi esecutiva. L'indicazione, infatti, dimostra che venne predisposta una matrice lignea, rinforzata da strutture metalliche, sulla quale procedere successivamente all'applicazione del rivestimento in oro. Questa soluzione, oltre a consentire un maggiore controllo delle proporzioni e dell'assetto formale, poteva garantire stabilità alla struttura e ridurre al minimo i rischi di deformazioni o cedimenti del metallo prezioso. La notizia, nondimeno, conferma l'esistenza di una prassi articolata che prevedeva una stretta collaborazione fra legnaioli, fabbri e orafi, in un processo produttivo che non si esauriva nella sola fase della lavorazione orafa.

Il secondo documento riguarda un altro pagamento allo stesso Matteo d'Antonio Dazi legnaiolo, nel quale si menzionano «lire cento cinque per valuta di dua candelieri di pero torti a otto faccie». Ancora più significativo è il proseguo, dove si attribuisce direttamente a Cosimo Merlini la responsabilità del modello: i candelieri risultano infatti «fatti secondo el modello e ordine di Cosimo Merlini orefice su in galleria consegnati a lui in sua bottega per ordine di meser Cosimo Latini»¹⁸⁶. Quest'ultimo riferimento risulta di particolare importanza poiché attesta che l'intervento del Merlini non si limitò all'esecuzione materiale ma si estese anche alla fase ideativa del progetto, riconoscendogli dunque un ruolo di ideatore oltre che di esecutore.

¹⁸⁴ ASF, GM 331, c. 34.

¹⁸⁵ ASF, GM 337, c. 196sx.

¹⁸⁶ ASF, GM 332, ins. 6, c. 592r.

Tale informazione consente di collocare l'intervento del Merlini in una dimensione più ampia, che supera i confini dell'abilità tecnica per investire anche l'ambito progettuale. La valorizzazione dell'autorialità dell'orafo sembra dunque essere confermata dalla lettura di questo documento: l'orafo non era solo un tecnico–fonditore, ma un artefice capace di concepire e di tradurre in materia idee rispondenti alle esigenze di committenze di alto profilo.

Proseguendo l'analisi delle fonti archivistiche, le informazioni sulla foggia dell'opera sono reperibili in un *Memoriale di manifattori della Guardaroba* dove si legge che queste dovevano essere «grandi di piastra d'oro, lavorati tutti a fogliami e grottescati di bassi rilievi, con testoline di cherubini di mezzi rilievi tutti cesellati con sua armettina per ciascuno da capo di Medici e Austria smaltate a due arme simile per d'appiè»¹⁸⁷. In un conto di forniture di bottega apprendiamo infine che al Merlini vennero fornite «dua formelle di bronzo da far manichi d'oro per e viticci n. 2»¹⁸⁸.

5.2.1 Gli “*Inventari della Santa Casa*” (1620–1789)

Queste preziose informazioni archivistiche fiorentine contribuiscono a chiarire vari elementi circa la commissione dell'opera, le sue fasi realizzative e la sua fisionomia. Ulteriori citazioni, meno note alla critica, sono reperibili all'Archivio della Santa Casa di Loreto e restituiscono notizie più precise circa il suo aspetto e le sue movimentazioni. La prima menzione lauretana dell'opera risale al 5 luglio 1617: nell'inventario di quell'anno sono descritti in forma didascalica come «Dui candelieri d'oro grandi donati dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana con l'armi dell'Altezze di Fiorenza».¹⁸⁹ La seconda, in ordine cronologico, è stata pubblicata dall'ex archivista dell'Archivio della Santa Casa Floriano Grimaldi¹⁹⁰: compare nel libro degli *Istromenti* e risale al 6 giugno 1617¹⁹¹. Il testo, redatto in latino, oltre a fornire una breve descrizione dell'opera, informa del fatto che, insieme alla coppia di lampade, Maria Maddalena donò anche 2200 scudi da spendere in cera affinché la fiamme rimanessero vive perpetuamente, giorno e notte.

Queste descrizioni, per lo più sommarie almeno fino alla metà del Seicento, si arricchiscono nel corso del tempo con molti dettagli di ordine compositivo e stilistico. Vale dunque la pena analizzare l'ultima descrizione che compare nell'inventario della Santa Casa del 1789¹⁹².

¹⁸⁷ ASF, GM 339, cc. 3dx, CLXIII.

¹⁸⁸ ASF, GM 366, c. 292s.

¹⁸⁹ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1593–1636)*, IX, c. 101v.

¹⁹⁰ Grimaldi 1993, p. 450.

¹⁹¹ ASSC, *Istromenti (1610–1618)*, cc. 238–240.

¹⁹² ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1789)*, XV, c. 186r.

Due grandi cornucopj d'oro, li quali sono disposti, uno cioè in cornu epistolae e l'altro in cornu Evangelii dell'istesso Altare. I medesimi sono composti di tanti fogliami d'oro a lavoro di cesello. In fondo ad ambidue esistono due Armi di getto d'oro intersiate, una cioè con dell'Augustissima Casa d'Austria, e l'altra della Serenissima Casa Medici di Toscana. Agli spuntoni per la candela sono raccomandati due piatti, ovvero bacili di argenti eseguiti a navicella che riparano le scolature delle candele che ivi ardonno. Nel cornucopio a mano sinistra, e precisamente sopra lo stemma di Casa Medici, nei labbri superiori dei vasi laterali, furono posti dei cartocci di argento dorato lavorati a cesello ed incassati a bollette di argento colla testa dorata. Nell'altro cornucopio poi a mano destra si rinviene parimente sopra lo stemma di Casa Medici nel labbrio superiore de' vasi laterali, altro cartoccio d'argento dorato al di sopra incassato con bollette d'argento, che han la testa dorata. Nell'altro labbro laterale di esso cornucopio si riconosce altro cartoccio d'oro. Dono di Sua Latezza Donna Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana, come all'antecedente inventario – partita 1.

Il confronto tra le due descrizioni dell'opera consente di rilevare significative differenze di approccio e di contenuto. La registrazione del 1617 si limita a un'indicazione essenziale: «Dui candelieri d'oro grandi donati dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana con l'armi dell'Altezze di Fiorenza»; la notizia si concentra su tre elementi: la tipologia funzionale dell'oggetto (candelieri), la materia (oro) e l'aspetto araldico (armi fiorentine), tralasciando ogni riferimento puntuale alla forma o alla decorazione.

La descrizione del 1789, al contrario, restituisce un quadro assai più dettagliato. In primo luogo, muta la definizione tipologica, parlando di «due grandi cornucopj d'oro», sottolineandone così la valenza simbolica e allegorica. In secondo luogo, vengono precisate la collocazione («in cornu epistolae» e «in cornu Evangelii¹⁹³») e altre informazioni compositive: la presenza di fogliami cesellati, cartocci di argento dorato con inserti in argento, bacili anch'essi d'argento a navicella posti sotto i fusti per raccogliere le scolature delle candele. Di particolare rilievo è inoltre la menzione delle armi araldiche appartenenti alla Casa d'Austria e a quella dei Medici, unite nel matrimonio tra Maria Maddalena e Francesco I, segno evidente della volontà di legare il manufatto a entrambe le dinastie.

Se la prima testimonianza, quella del 1617, riflette un intento inventariale, volto a registrare il dono e a identificarne il committente, quella del 1789 assume un carattere descrittivo–analitico, ponendo l'accento sulla complessità formale, sulla ricchezza materiale e sul valore dinastico dell'opera¹⁹⁴.

¹⁹³ Questi riferimenti designano la destra e la sinistra in relazione alla posizione del fedele che si trovava di fronte all'altare.

¹⁹⁴ Questa seconda citazione, che si configura anche nell'ultima esistente sull'opera, smentisce quanto proposto da Rossella Tarchi e Claudio Turrini: i due studiosi, infatti credono l'opera perduta già nel 1777 non comparando nelle *Notizie della Santa Casa di Maria Vergine venerata in Loreto*, pubblicate dal Lucini in quell'anno.

Ciò che accomuna le due descrizioni è, tuttavia, l'assenza della citazione del nome dell'artefice. Le spiegazioni possono essere varie. Certamente, il rilievo della committenza granducale potrebbe aver oscurato il nome del Merlini, nonostante la fama e la perizia tecnica maturate già entro il primo quarto del XVII secolo. La materia dell'opera, poi – la «piastra d'oro», ossia l'oro massiccio – viene registrata in termini quantitativi esaltando la ricchezza del dono più che il valore artistico dell'opera. Se, infatti, già a partire dall'inventario datato 1593–1636, nella stesura del 1633 si parla dell'opera «stimata di altissima valuta»¹⁹⁵, in quello del 1727¹⁹⁶, per la prima volta si menziona il peso, che ammontava a 140 libbre, ossia circa 54 kilogrammi (da intendersi per ciascuna).

A questo proposito, si deve segnalare che in una nota marginale, a cavallo tra il recto e il verso della c. 63 del successivo inventario, quello del 1747, compare la notizia di una notevole diminuzione del peso dei due candelieri¹⁹⁷. Il testo, infatti, recita «I due cornucopii d'oro che nell'inventario precedente [1727] si asseriscono del peso di libbre 140, nel 1756/1557 sono ritrovati solamente di libbre 115 circa».

Questo dato tradisce questioni che vanno oltre il dato numerico formale. Non è casuale, infatti, che questa mutilazione sia avvenuta nel secondo quarto del Settecento: risale al 1737, con la morte di Gian Gastone, il passaggio del Granducato di Toscana alla dinastia Asburgo–Lorena nella persona di Francesco Stefano.

5.2.2. *Per una restituzione grafica dell'opera*

La ricerca materiale di un manufatto che, per caratteristiche formali o tipologiche, potesse essere almeno apparentato con l'opera di Cosimo Merlini non ha dato risultati immediati presso la Santa Casa di Loreto. Il saccheggio napoleonico del 1797 dovette certamente sancire la perdita di molte opere: tra quelle che sfuggirono a questo crocevia della storia possiamo ricordare il candeliere di ottone donato da un gruppo di fabbri bolognesi in pellegrinaggio alla Basilica della Santa Casa di Loreto alla fine del Cinquecento.¹⁹⁸ L'opera è tuttora conservata nella sagrestia affrescata dal Pomarancio e vi troneggia dal 1588: dovette salvarsi dal saccheggio del 1797 non tanto per il suo peso e le sue dimensioni come ipotizzò il Bertocchi, né tanto meno per la sua raffinatezza formale; quanto piuttosto per la modestia del materiale con cui venne realizzata, il bronzo; lo

¹⁹⁵ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1593–1636)*, IX, c. 125v.

¹⁹⁶ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1721–1747)*, XIII, c. 88r.

¹⁹⁷ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1747)*, XIV, cc. 63r–v.

¹⁹⁸ Giorgio Bertocchi, *Il pellegrinaggio dei fabbri bolognesi a Loreto nel 1588*, «Il Carrobbio», XII, 1986, pp. 56–59. La notizia viene ripresa anche da Floriano Grimaldi in *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV–XVIII*, Loreto, Tecnostampa, 2001, p. 336.

stesso Bertocchi, infatti, ricorda che la Compagnia dei Fabbri spese 100 lire per la sua esecuzione¹⁹⁹.

Le opere del Merlini, al contrario, proprio per il materiale con cui erano realizzate, non sembrano essere state risparmiate.

Tuttavia, qualche traccia di esse rimane in vesti diverse. Un'incisione raffigurante il Sacello della Santa Casa di Loreto, redatta a Roma presso Carlo Losi nel 1773, contiene, infatti, una riproduzione dell'interno della Santa Casa in cui si possono identificare con certezza i perduti candelieri del Merlini.

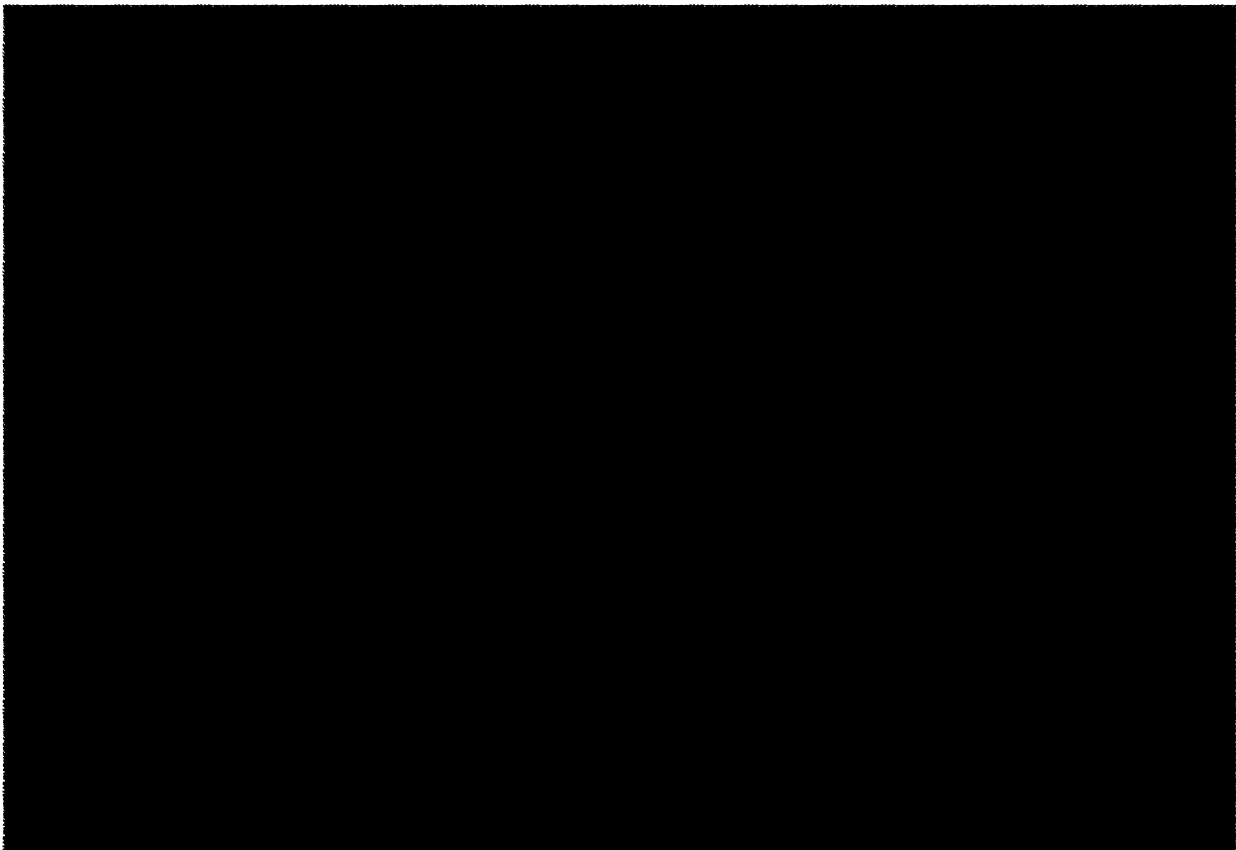


Fig. 15

Un'altra incisione – quella qui proposta per la sua migliore qualità – è invece conservata al British Museum di Londra e venne realizzata in Francia da un ignoto incisore su modello di quella pubblicata dal Losi nel 1773²⁰⁰. Misura mm 235 x 345 e raffigura l'interno della Santa Casa (Fig. 15). Grazie alle numerose descrizioni presenti presso l'Archivio omonimo e quello fiorentino, è possibile identificare l'opera del Merlini con le due lampade a braccio che si osservano nelle pareti nord e sud. Come si nota, pur con la dovuta cautela circa la verosimiglianza della resa dell'incisione, sia l'incisione di Carlo Losi che quella del British Museum mostrano una

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 58.

²⁰⁰ L'opera è reperibile al seguente indirizzo: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0608-540

sovrapposizione palmare con quanto emerge dalle fonti lauretane e dalle brevi citazioni archivistiche fiorentine.

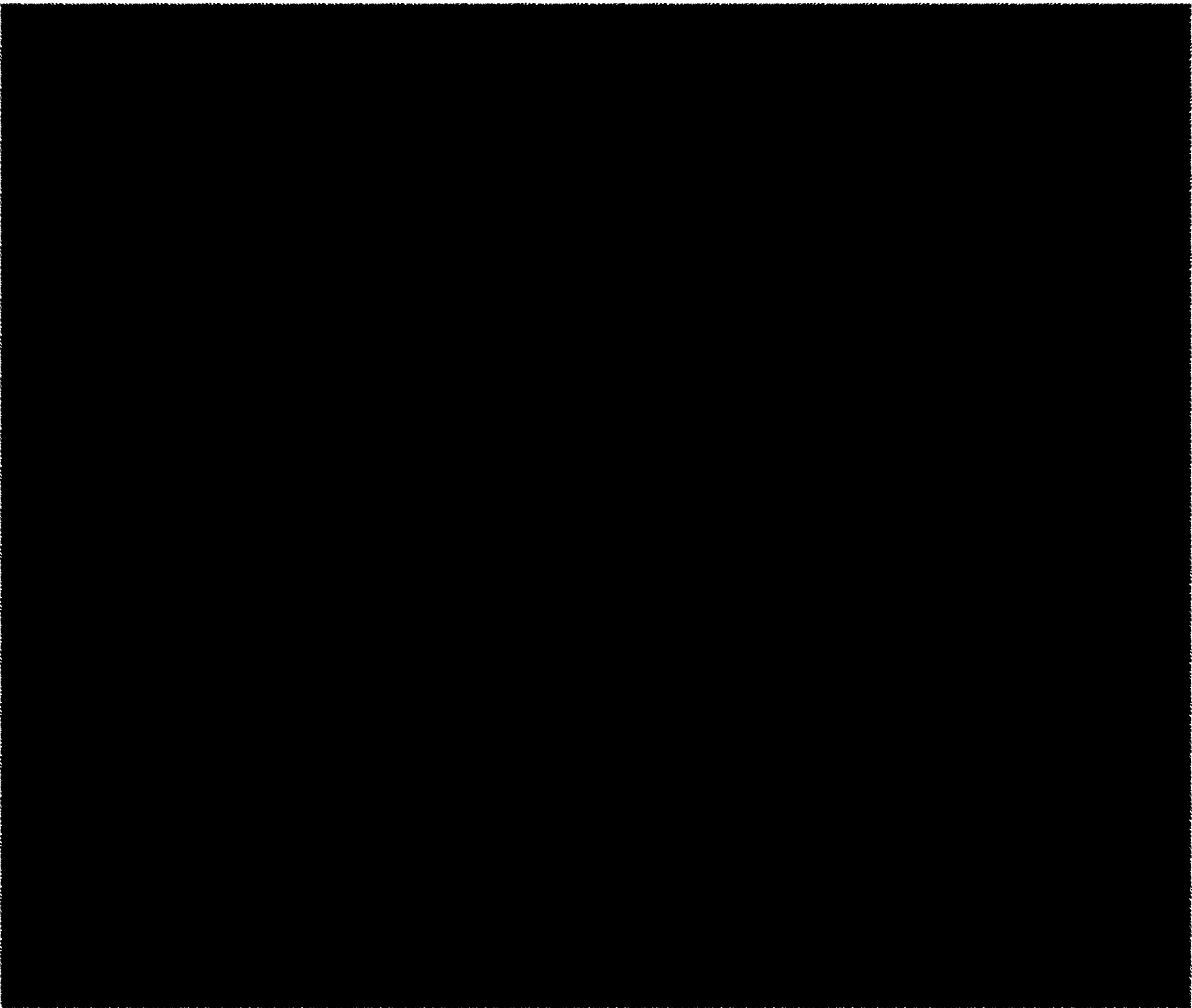


Fig. 16 A

Dalla lettura formale dell'incisione è possibile tuttavia evincere qualche altro elemento. Su tutti il fatto che dovettero essere articolate in due sezioni distinte: un elemento di fissaggio ancorato al muro e il braccio vero e proprio a foggia di cornucopia (Fig. 16A). Su quest'aspetto esiste una conferma documentaria lauretana. Nella relazione apostolica datata maggio 1620 redatta dal vescovo di Jesi, monsignor Marcello Pignatelli, per incarico del Protettore Scipione Borghese²⁰¹, si legge, infatti, che i due grandi candelieri erano «conficcati in una piastra di ferro indorato».²⁰²

²⁰¹ ASSC, *Registro lettere apostoliche*, III, c.1 (lettera del 31 marzo 1620).

²⁰² ASSC, *Loreto. Relazione della Santa Casa*, c. 35 (numerazione moderna a matita).

Queste piastre dovevano essere di grandi dimensioni e spessore in quanto reggevano, per lo più a sbalzo, un apparato d'oro pesante almeno 50 chilogrammi.

Il generoso spazio riservate ai due stemmi, inoltre, è giustificato dal fatto che questi non vennero semplicemente fusi e lavorati a freddo ma anche smaltati. Come si può leggere in un documento risalente al 29 maggio 1618 i «dua viticci grandi di piastra d'oro lavorati tutti a fogliami e grotescati di bassi rilievi con testolini di cherubini di mezzi rilievi tutti cesellati con sua armettina per ciascuno da capo di Medici e Austria [hanno] smaltate le 2 arme simili per d'appiè a carati 21 7/8»²⁰³. In un altro documento di qualche anno anteriore, si evince, infine, che nella bottega del Merlini la tecnica della smaltatura era normalmente utilizzata: nel 1614, infatti, dichiarava: «[Il Serenissimo Gran Duca] deve a me Cosimo Merlini orefice lire dicinove, soldi dicesette e denari otto per tanto speso nella sottoscritte maserizie per consumo della mia Botega [per le seguenti cose fra cui] 24 bichierini per gli smalti»²⁰⁴.

Di nuovo, il Pignatelli certifica la leggera differenza di foggia che si nota nell'incisione, delle due cartelle con gli stemmi; li definisce solo simili, aggiungendo che al di sotto del blasone di Maria Maddalena compare «in una piastra di ferro indorata assai lunga»,²⁰⁵ la seguente iscrizione: «M. MAGDALENA ARCIDUC. AUSTRIAE MAGNA DUX ETRURIAE EX VOTO EXOLVERET».

Grazie all'incisione è possibile determinare le dimensioni approssimative dell'opera. Se le pareti interne della casa realizzate in mattoni misurano circa 300 cm di altezza, i rapporti proporzionali ricavabili dalla stampa suggeriscono che l'altezza totale dei due candelieri fosse di cm 235, la larghezza di cm 50 e che fossero posti a un'altezza dal pavimento di cm 55. Il solo braccio, invece, dall'ancoraggio alla piastra parietale fino al piatto raccogli cera misurava circa 110 cm. Non è possibile, invece, ipotizzare con questo metodo la distanza tra la parete di fondo e la sezione più sporgente del braccio a causa della ripresa di scorcio della scena. Tuttavia, considerato che il braccio era ancorato alla parete a circa 115 cm da terra, la profondità dell'opera è stimabile in circa 60 cm (Fig. 17).

²⁰³ ASF, GM 339, c. 3dx.

²⁰⁴ ASF, GM 332, ins. 4, c. 350.

²⁰⁵ ASSC, Loreto. *Relazione della Santa Casa*, c. 35.

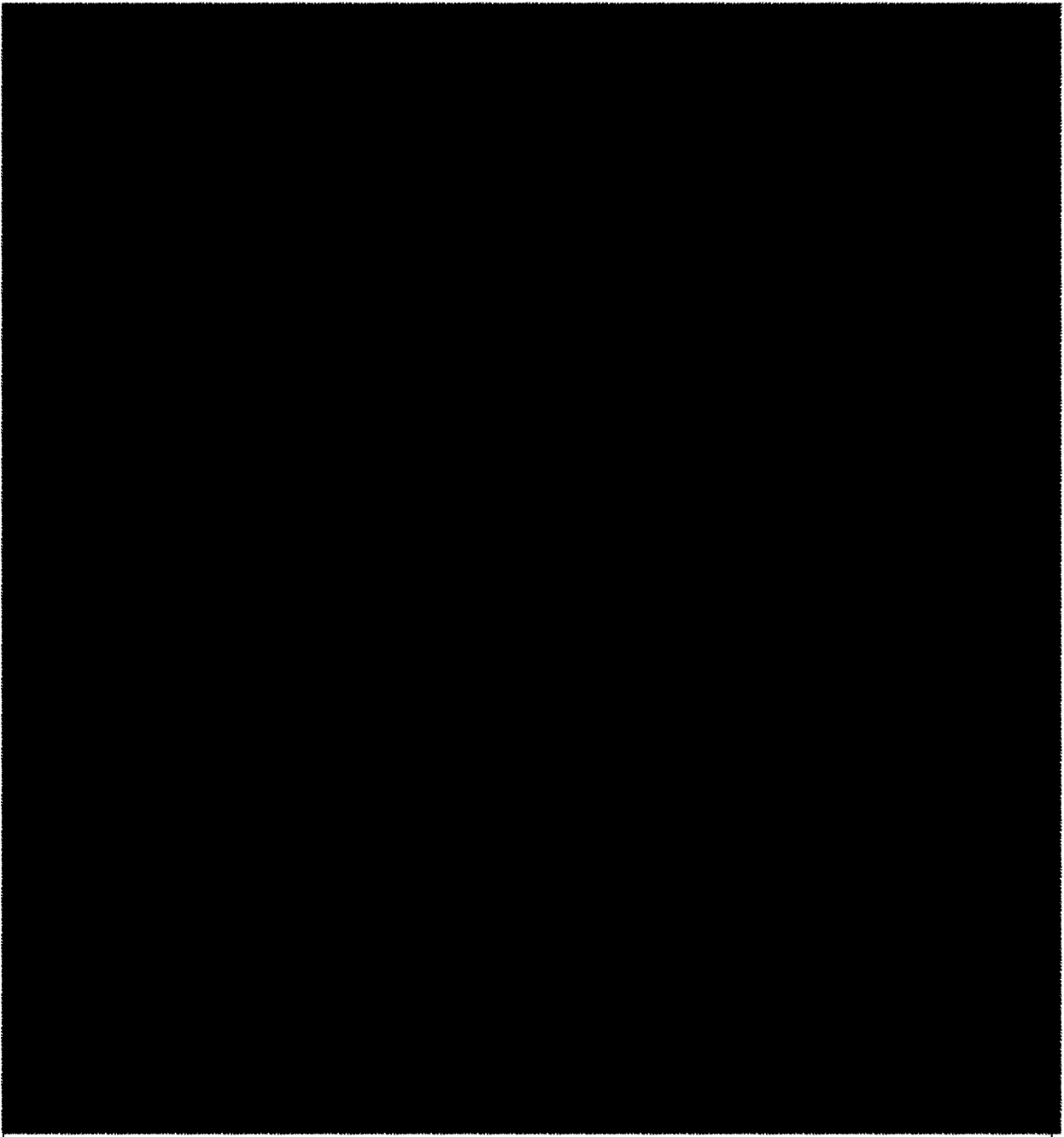


Fig. 17

Esiste, infine, un'altra testimonianza grafica che ritrae uno dei due candelieri in un disegno conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze²⁰⁶ attribuito a Giulio Parigi²⁰⁷. In passato era identificato come lo studio preparatorio per il paliotto d'oro e pietre dure destinato all'altare di San Carlo Borromeo del duomo di Milano²⁰⁸. Tuttavia, come proposto già dalla Piacenti²⁰⁹, il

²⁰⁶ Firenze, Biblioteca Marucelliana, inv. n. D170.

²⁰⁷ Aschengreen Piacenti 1965, p. 116.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 116, cat. n. 21. Il tema sarà affrontato nel capitolo 5.1

²⁰⁹ *Ibidem*.

disegno della Marucelliana si riferisce, in realtà, ad un altro paliotto donato nel giugno del 1621 alla Santa Casa di Loreto dalla granduchessa Cristina di Lorena²¹⁰ (Fig. 18).



Fig. 18

L'*antependium* presentava un fronte tripartito inquadrato in una cornice architettonica che poggiava su di un basamento in diaspro bianco e rosso di Sicilia, intervallata da quattro semi pilastri piramidali in lapislazzuli.

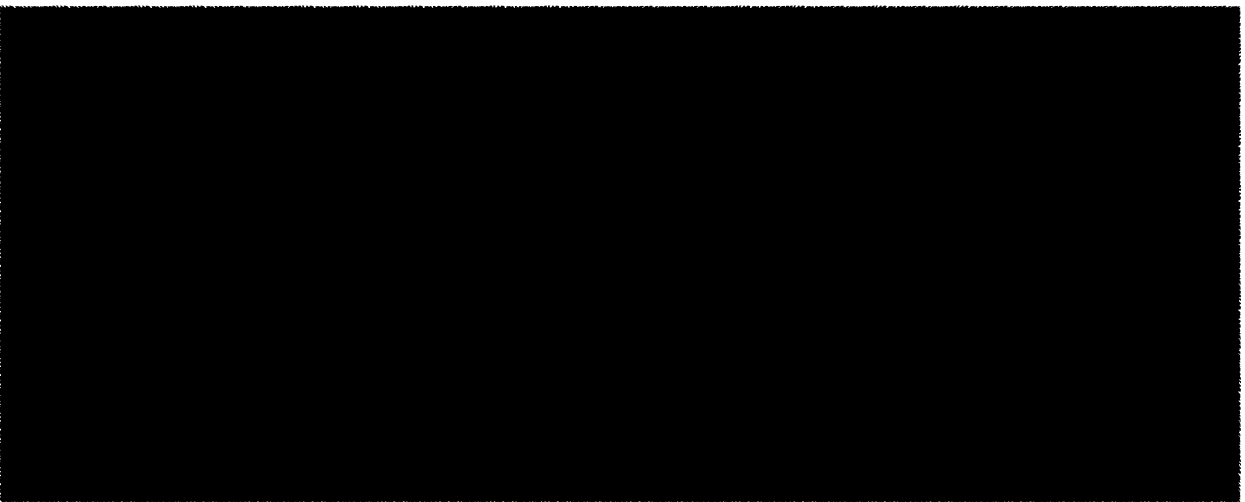


Fig. 19

²¹⁰ ASSC, *Registro dei doni (1598–1625)*, c. 78.

Tra questi erano collocati tre rilievi in argento sbalzato con al centro il granduca Cosimo II genuflesso davanti ad un altare; nei due pannelli laterali trovavano spazio le armi mediceo-lorenesi. Ad identificare con certezza quello spazio con l'interno della Santa Casa, oltre alla descrizione che compare nel citato *Registro dei doni*, è l'intelaiatura in pietra dell'arredo, l'unico elemento dell'opera salvatosi dalle razzie napoleoniche del 1797: dopo l'incendio del 1921, infatti, quando era ancora sul fronte dell'altare della Santa Casa, venne trasportata nella Sala del tesoro affrescata dal Pomarancio, dove è tutt'oggi collocata²¹¹ (Fig. 19). Un altro elemento che ne certifica l'origine è la grata che si scorge dietro al crocifisso che compare anche in un'altra incisione di Carlo Losi datata 1774 (Figg. 20–21).

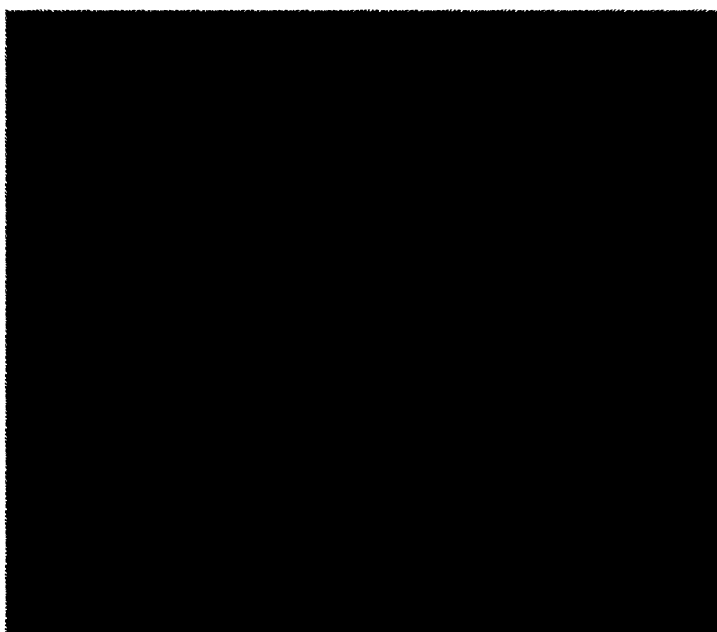


Fig. 20



Fig. 21

Questi due elementi, individuati da Stefano Papetti²¹², confermano che si tratti della scena con Cosimo II inginocchiato all'interno della Santa Casa.

A ulteriore integrazione dei dati già raccolti dal Papetti, inoltre, si aggiunge che questo pannello si configura come un distillato di egemonia culturale, sociale e politica della famiglia Medici che si esplica nell'inserimento, all'interno della scena, di almeno due opere donate dalla corte. Il crocifisso che sta sull'altare, in virtù dell'approccio calligrafico che lo rende particolarmente visibile, potrebbe essere, da identificare, infatti, con quello donato da Giovanna d'Austria e realizzato dal Giambologna nel 1573²¹³: pur con cautela, considerate le dimensioni del dettaglio,

²¹¹ Papetti 1991, p. 21.

²¹² *Ivi*, in particolare pp. 17–21.

²¹³ Probabilmente da un modello custodito in bottega e replicato per le singole commissioni.

si nota un paragonabile andamento chiastico nonché una simile posa della gamba destra, avanzata e sporgente (Figg. 22–23).

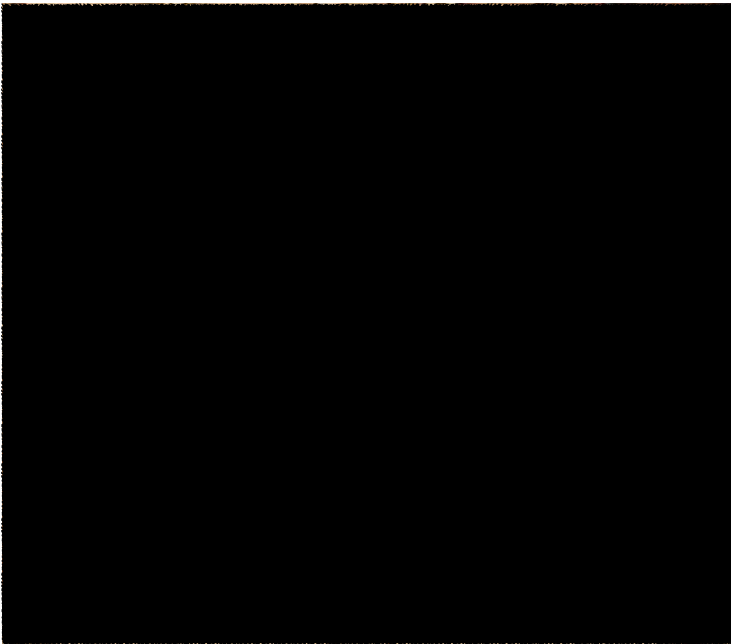


Fig. 22

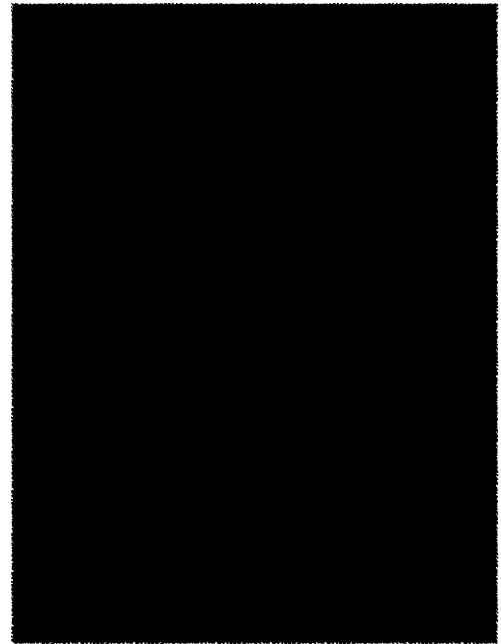


Fig. 23

Se si volge lo sguardo verso la parete di fondo, si distingue, poi, affisso al muro, un elemento di sicura identificazione: si tratta, infatti, di uno dei due candelieri realizzati dal Merlini, la cui disposizione venne studiata da Giulio Parigi su indicazione della stessa Maria Maddalena d'Austria. Dal dettaglio, si apprezzano in particolare quelli che erano nominati come «manichi d'oro per e viticci n. 2»²¹⁴ e per cui il Merlini ricevette nel 1615 «dua formelle di brozzo»²¹⁵. Questi elementi, che dovevano ornare il piatto raccogli cera, nell'incisione del Losi del 1773 vengono assimilati a plastiche volute d'acanto (Figg. 24–25).

²¹⁴ ASF, GM 366, c. 292s.

²¹⁵ *Ibidem.*

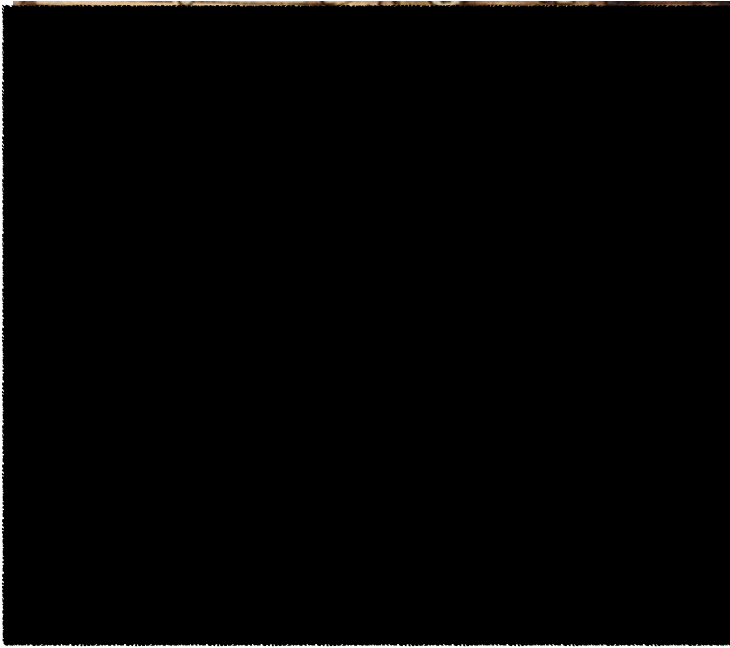


Fig. 24



Fig. 25

Le due opere raffigurate, oltre a confermare l'ipotesi del Papetti sull'identificazione dello spazio con l'interno della Santa Casa, non devono essere interpretate come semplici elementi decorativi. Al contrario, in virtù dell'importanza della committenza, si configurano come strumenti privilegiati di espressione simbolica accuratamente impiegati dalla corte medicea come potenti veicoli di significati allegorici nell'ambito delle strategie di autorappresentazione e di autolegittimazione politica.

Il caso appare significativo nello sconfessare ancora una volta quella vecchia categorizzazione riduttiva che, sulla base di parametri anacronistici e scarsamente pertinenti al contesto dell'epoca, relega ancor oggi l'oreficeria al rango di "arte minore" o "applicata".

In definitiva, queste due incisioni, per quanto possano essere mediate e filtrate, costituiscono una testimonianza preziosa perché, oltre a integrare e chiarire le citate descrizioni documentarie, restituiscono visivamente un'opera altrimenti perduta. In particolare, i due candelieri oltre che arredi liturgici, sono anche oggetti di rappresentanza, pensati per trasmettere l'immagine politica e devozionale della committenza medicea attraverso la preziosità dei materiali, la complessità delle tecniche esecutive e l'evidente componente araldica. In tal senso, la fortuna critica di questa "restituzione" aiuta a colmare un vuoto iconografico e ad avere una vista d'insieme, oltreché dimensionale, dell'opera.

5.2.3 *Una notizia circa la processione e la consegna dell'opera alla Santa Casa*

All'interno di un volume intitolato *Istromenti 1610–1618*²¹⁶ conservato presso l'Archivio della Santa Casa di Loreto, è conservata una notizia di particolare significato, ossia la descrizione della cerimonia di donazione dell'opera alla Santa Casa. Tale cerimonia, datata 6 giugno 1617, fu organizzata come una vera traslazione pubblica del dono. Dalle stanze della residenza ufficiale lauretana di Maria Maddalena d'Austria, partì una processione guidata dal governatore della Santa Casa, Ottavio Orsini, che agiva per il cardinale protettore Gallo e su mandato esplicito dell'arciduchessa Maria Maddalena.

Vi presero parte capitolo e clero lauretano (canonici mansionari, chierici), i cantori della cattedrale—che intonarono salmi e inni—, la magistratura cittadina, gli ufficiali della Casa e una folla numerosa. Scottati dal cavaliere Vincenzo Giugni, mandatario della corte medicea, i due grandi candelabri d'oro con le armi di Austria e Medici furono portati solennemente alla Santa Casa. Entrati nel santuario, dopo le preghiere alla Vergine, si individuò un «loco decente» per la collocazione e la loro custodia materiale venne formalmente affidata al canonico Muzio Andreolo e al mansionario Francesco Bartolino. L'atto fu rogato sul posto e chiuse la fase rituale del dono, subito seguita da quella dispositiva: il versamento di 2.200 scudi al depositario Aurelio Palma, destinati—per rendita—all'acquisto di cera bianca affinché le luci restassero accese «diu noctuque».

In questo modo, la cerimonia unì visibilità pubblica, definizione liturgica dello spazio e garanzia economica della memoria del dono.

5.3 *L'unica menzione archivistica di un Merlini a Loreto*

Nonostante le numerose menzioni del nome di Cosimo III Merlini relative all'opera lauretana conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze, il nome del maestro non compare mai nei documenti dell'Archivio della Santa Casa di Loreto. Tale assenza è probabilmente da attribuire alla maggiore rilevanza della donatrice dell'opera rispetto all'esecutore e, verosimilmente, al fatto che, in quel periodo, il nome del maestro fosse conosciuto soprattutto a Firenze.

Tuttavia, a Loreto, esistono ben due menzioni di un Merlini che non si riferiscono al maestro morto nel 1641 ma al nipote, quel Cosimo Merlini il Giovane nato a Firenze da suo figlio Marc'Antonio e attivo tra la fine del Seicento e il primo trentennio del Settecento²¹⁷.

²¹⁶ ASSC, *Istromenti (1610–1618)*, cc. 238v–240r.

²¹⁷ Sull'artista si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 426.

Entrambe lo menzionano come autore di una coppia di preziosissime lampade in oro massiccio²¹⁸ donate nel maggio 1714 dalla Gran Principessa di Toscana Violante di Baviera²¹⁹, come registrato nel libro di *Istromenti* del 1714²²⁰. La descrizione dell'inventario del 1721 illustra, meglio di qualsiasi analisi, la preziosità dei due arredi:

Due lampade d'oro massiccio con teste di cherubini ornate con gioie e pietre orientali cioè in ogni lampada nel cappelletto vi sono tre zaffiri, tre grisoliti e tre giacinti; nelle catene sei amatiste e tre bottoni di lapislazzoli; nella gola tre grisoliti, tre lapislazzoli, otto granate, otto smeraldi et otto tupazy; nel corpo tre catenelle e scudi di lapislazzoli; inframezzo alle dette catenelle, in ogni spazio, tre grisoliti, tre amatiste orientali e tre tupazy, in corrispondenza delle catenelle tre lapislazzoli, nel finimento delle lampade sopra alla maglia tre granate; il peso dell'oro in dette due lampade sono libbre otto, oncie undici, et denari diciotto, dentro alle gole di dette lampade vi sono due bicchieri d'argento dorato in parte ove riposano i bicchieri di vetro; quali due lampade furono mandate in dono dalla Serenissima Violante Gran Principessa di Toscana per le mani del sig. Cosmo Merlini di Firenze, sotto il di 26 marzo 1716; essendo già state dal sua Altezza Serenissima donate, come consta per Istromento esistente in Cancelleria di S. Casa li 28 maggio 1714, le quali lampade stanno avanti l'immagine una a destra e l'altra a sinistra della suddetta del Serenissimo Duca di Urbino entro il S. Camino inanzi la S. Imagine una a destra e l'altra a sinistra della lampade del fu Duca di Urbino. Et una di essa manca – 14 aprile 1712

Le due lampade, che come i due candelieri a braccio «abbiano sempre da hardere ne' perpetui futuri»²²¹, dovevano distinguersi per preziosità e magnificenza. La scelta di collocarle all'interno della Santa Cappella, poco distanti dai bracci realizzati dal nonno, esemplifica la costanza del legame fra la corte fiorentina e la Santa Casa di Loreto tra XVI e XVIII secolo. Grazie alla medesima stampa realizzata in Francia da un ignoto incisore su modello di quella pubblicata dal Losi nel 1773²²², è possibile individuarle nelle due lampade pensili di grandi dimensioni «una a destra e l'altra a sinistra [di quelle] del fu Duca di Urbino»²²³ (Figg. 16B–C).

²¹⁸ Le due lampade sono citate, senza la menzione del Merlini, in Papetti 1991, pp. 25–26 e in Floriano Grimaldi, *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto, Tecnostampa. 1993, p. 456.

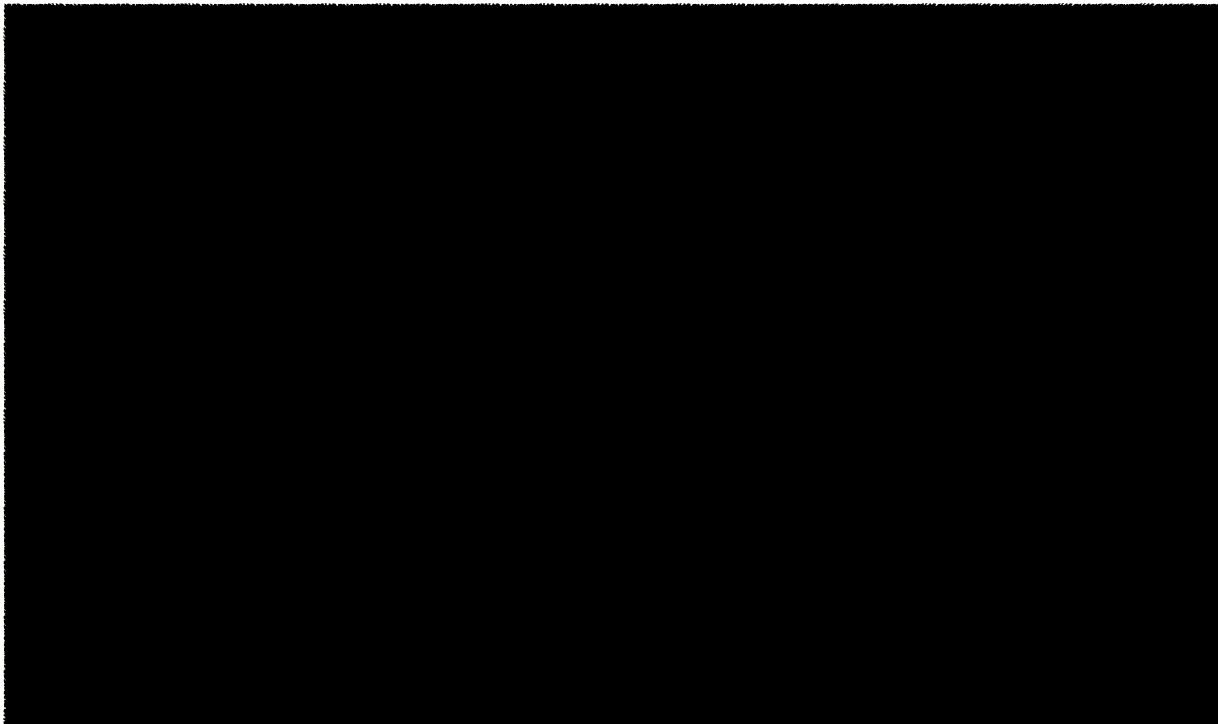
²¹⁹ ASSC, *Inventario della Cappella della Santa Casa (1701–1721)*, XII, c. 62r; e *Inventario della Cappella della Santa Casa (1721–1747)*, XIII, c. 40r.

²²⁰ ASSC, *Istromenti* (18 gennaio – 2 giugno 1714), cc. 231r–232r.

²²¹ *Ivi*, c. 231r.

²²² L'opera è reperibile al seguente indirizzo: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0608-540

²²³ ASSC, *Istromenti* (18 gennaio – 2 giugno 1714), c. 231r.



Figg. 16B–C

Particolarmente significativa è la coesistenza, all'interno dello stesso spazio sacro, di due opere realizzate a distanza di quasi un secolo da due membri della medesima famiglia: Cosimo III Merlini e il nipote Cosimo Merlini il Giovane. Tale circostanza, oltre a testimoniare la persistenza del prestigio della bottega fiorentina nel tempo, riflette la continuità del legame tra la corte medicea e il santuario lauretano. La presenza, nella Santa Cappella, di manufatti eseguiti da due generazioni della stessa famiglia di orafi–artisti, non solo suggella la memoria dinastica dei Merlini ma conferma la funzione del santuario come luogo privilegiato di committenza e rappresentanza per il Granducato. In questo senso, la prossimità fisica tra le opere del nonno e del nipote può essere letta come un segno tangibile di una tradizione artistica che, pur evolvendosi nei linguaggi e nelle forme – nonostante la citazione delle testine angeliche, elemento che compare con frequenza nell'opera di Cosimo III Merlini – resta ancorata a una comune identità culturale e devozionale.

Si segnala, per concludere, il profondo e personale rapporto tra Violante di Baviera e la Santa Casa. Oltre alla coppia di lampade, è ricordato un altro dono, un preziosissimo alamaro da appendersi alla statua della Vergine²²⁴ donato il 21 maggio 1714 che, come ricorda il Papetti, «venne giudicato tanto prezioso che il Governatore Maggio penso giusto inviarlo a Roma affinché il Papa lo potesse ammirare. Dopo sei settimane l'alamaro rientrò a Loreto; Monsignor

²²⁴ Grimaldi 1993, pp. 431–432.

Maggio e Monsignor Widmann, dopo averlo preso in consegna, incaricarono due orafi lauretani di controllare che si trattasse del gioiello donato da Violante di Baviera. Il valore delle pietre, giudicato fra i novemila e i diecimila scudi, nonché i passaggi di mano subiti dal gioiello Roma e durante il viaggio giustificavano certamente tante cautele da parte dei custodi del Santuario lauretano e del suo tesoro!»²²⁵ La natura del dono è nota: dietro l'arredo, infatti, vi era un'iscrizione in latino che commemorava l'amore per il defunto marito Ferdinando II de' Medici e uno sportello con due ciocche dei loro capelli strette da un filo d'oro²²⁶.

²²⁵ Papetti 1991, p. 25.

²²⁶ *Ibidem*.

6 LE OPERE

6.1 *Le croci-reliquiario*

L'attività fiorentina di Cosimo III Merlini, dopo la commissione lauretana, proseguì con un'opera capitale: la *Croce-reliquiario della Passione* (Fig. 26). La prima studiosa che ebbe il merito di attribuirle al maestro fu la Fock sulla base di un'indicazione documentaria reperita in un Inventario a Capi della Guardaroba Medicea (1618–1623)²²⁷ che vale la pena di riproporre:

14 settembre 1618

Una croce di piastra d'oro alta braccia $\frac{1}{2}$ tutta cesellata smaltata di più colori con ornamento di cherubini alle testate tanto dinanzi quanto di dietro, con XI strafiori grandi che coperti di cristallo di monte di tutte due le bande, che in X p. per mettervi Reliquie delli misteri della Passione, et in quello di mezzo che è tondo vi va dentro, un pezzo di legnio della Santissima Croce, adornato da tutte le bande d'una corona ve sono legate perle grosse, et granati aovati legati in castoni et intorno a detta croce vi sono legate in aria più e diverse gioie, et similmente in sul piano in castoni, le quali gioie sono queste, n. 120 perle grosse dette barocchi, n. 11 topazi grandi n. 20 smeraldi, n. 2 corniole bianche, n. 4 amatiste, n. 2 acquemarie et n. 48 granati – la qual ha dentro un ossatura di rame et l'oro al netto peso libbre otto $X\frac{1}{2}$ a carati 22 scarso, rihauta da Cosimo Merlini adi 14 settembre

L'interessante descrizione dell'arredo riporta il nome del Merlini come artefice. Il maestro, già segnalato da Rossella Tarchi e Claudio Turrini²²⁸, viene citato varie volte in relazione a questa commissione tra il 1615 e il 1618. Procedendo cronologicamente, i primi conti che registrano forniture d'oro al maestro risalgono al 2 settembre 1615²²⁹ quando gli vennero richiesti «danari 9 d'oro in sette verghette a carati 22 meno $\frac{1}{16}$ portò detto a conto della crocie d'oro come al quaderno C»; e ancora al 5 dicembre dello stesso anno, fra gli oggetti comprati dal Merlini per i lavori in bottega, sono registrati «nove pezzi di stampe in bronzo per la crocie del Duomo di Firenze»²³⁰. Al 22 settembre del 1617 risale un conto in cui si legge che la Galleria doveva a Cosimo Merlini lire 4 «per due stampe di bronzo di peso libbre 2 per la croce»²³¹; mentre un anno più tardi, il 26 marzo 1618, ricevette «once 12.4 d'oro in cento ungheri d'oro per suplimento alla crocie»²³². Questa venne consegnata all'Opera del Duomo il 14 settembre 1618²³³. Al 21 agosto 1618 risale, inoltre, una fornitura all'Opera del Duomo da parte di un certo Martino

²²⁷ ASF, GM 373, c. 8s. La notizia sulla quantità d'oro utilizzata è ripetuta in ASF, GM 360, c. VIIr, in cui si legge anche la notizia della consegna della croce all'Opera del Duomo.

²²⁸ Tarchi, Turrini 1987, pp. 738–739.

²²⁹ ASF, GM 339, c. 3s.

²³⁰ ASF, GM 366, c. 292s.

²³¹ ASF, GM 335, c. 704.

²³² La notizia viene fornita da Tarchi, Turrini 1987, p. 738 ma non trova conferma documentaria.

²³³ ASF, GM 360, c. VIIr.

Tedesco di «un pezzo di fascia di ottone fattone l'ossatura della crocie di Santa Maria del Fiore che la fa d'oro»²³⁴



Fig. 26

²³⁴ ASF, GM 333, c. 65r.

L'opera fu donata alla cattedrale di Firenze dalla Granduchessa Maria Maddalena d'Austria in sostituzione della vecchia stauroteca in argento e cristalli. Contiene le preziose reliquie della Santa Croce e della Passione che, secondo il Minerbetti, erano state portate a Firenze nel 1439 e nel 1454²³⁵ da Marco Chestialselim, ricordato come «uno greco che disse di averla levata [la crocetta con il frammento della croce] da Costantinopoli quando fu presa da' Turchi»²³⁶. Questo frammento era conservato, come accennato, nella vecchia stauroteca²³⁷. L'arredo, difficile da restaurare, venne quindi sostituito dall'attuale croce-reliquiario realizzata dal Merlini 1618, e non nel 1620, data incisa sul piedistallo interno del piede. Entrata subito in uso nel cerimoniale del duomo, subì un primo restauro pagato allo stesso Merlini il 4 maggio 1628 per «inassettare due gioie [...] e fatto una vite à una di dette gioie e l'altra saldata, e rimessovi la gioia cioè uno smerlato grande incassato.

Se si eccettuano quattro viticci in legno dorato inseriti dall'orafo Bastiano Guidi nel 1648 e il piede a volute rifatto da Bernardo Holzmann nel 1700, l'aspetto originale dell'opera appare nella sostanza intatto. Potrebbe apparire come l'opera capitale della produzione di un orafo, realizzata al termine di una lunga carriera costellata da commissioni prestigiose: ma in realtà – e forse questo è l'aspetto singolare – è che si tratta della seconda opera documentata realizzata dal Merlini.

Ciò naturalmente non può corrispondere al vero: prima dei viticci per Loreto – tra l'inizio del secolo e il 1614 – il Merlini dovette sicuramente essersi distinto nella realizzazione di oreficerie sacre o profane oggi perdute: queste due prime commissioni, infatti, risultano di grande difficoltà tecnica in virtù di motivi diversi ed è improbabile che fossero affidate a un orafo che non avesse dimostrato prove concrete di competenza. I candelieri lauretani, per la loro monumentalità, richiedevano una solida esperienza nel campo della fusione: non solo nell'atto fusorio in sé ma anche negli aspetti legati alla scelta della lega del metallo che doveva essere tarata in base alla dimensione del calco; non meno importante era anche l'aspetto strutturale: le due opere erano montate a sbalzo e realizzate in due sezioni distinte ancorate l'una con l'altra e pesavano, circa, settanta chilogrammi.

²³⁵ Cosimo Minorbetti, *Relazione delle Sante Reliquie della Chiesa metropolitana della città di Firenze fatta nel 1615*, Bologna, Giacomo Monti, 1685, p. 21, citato in Richa 1754, IV, pp. 188–191.

²³⁶ La citazione è riportata da Arnaldo Cocchi, *Degli antichi Reliquiari di Santa Maria del Fiore e di San Giovanni di Firenze*, Firenze, Pellas, 1901, pp. 57–58.

²³⁷ Alessandro Bicchi, Alessandro Ciandella, *Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Firenze, Mandragora, 1999, p. 91.

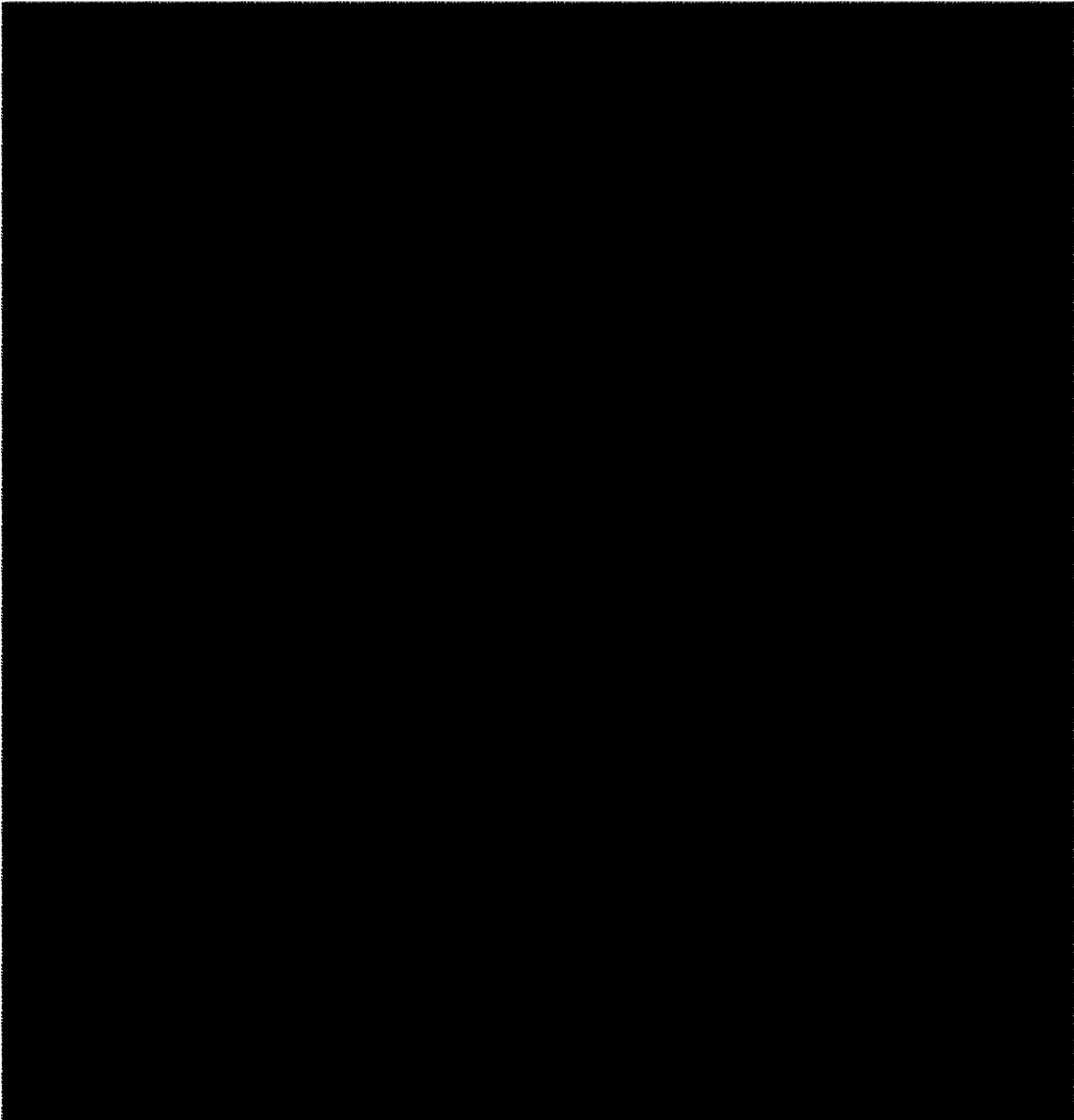


Fig. 27

La croce-reliquiario, invece, capolavoro dell'oreficeria fiorentina seicentesca, racchiude in sé le principali tecniche orafe al servizio di un'opera tanto equilibrata quanto magnificente (eccettuando il piede, pesante residuo di un altro secolo). Si osservano lamine d'oro o di rame dorato sbalzate, incise, cesellate; smalti policromi, perle, granati, smeraldi, ametiste, acquemarine, topazi, cristalli (Fig. 27). L'evanescenza strutturale è ottenuta attraverso l'accostamento di pieni e vuoti e la serie di reliquie sembra, a un primo sguardo, fungere da elemento strutturale, da intelaiatura dell'opera, creando una croce lignea immaginaria all'interno della croce d'oro. Ed è forse su questo dato percettivo-allegorico – la forma simbolica come struttura stilistica – che la produzione del maestro trova una via singolare, nuova e roboante. In

varie tipologia di suppellettile realizzate dal Merlini è impossibile distinguere il dato materiale da quello simbolico: il Merlini distrugge la prassi esecutiva che prevedeva impaginati decorativi in forme più o meno elaborate applicati ad arredi strutturalmente standardizzati. Nella sua produzione – si consideri a titolo di esempio la pisside dell’Impruneta (Fig. 28) – il fusto è costituito da un grappolo d’uva che si configura, allo stesso tempo come vettore di significati allegorici, e in un’impugnatura funzionale: l’officiante, bevendo il sangue di Cristo, non teneva in mano un vaso sacro con inserti decorativi standardizzati; lo stringeva in una potentissima immagine appartenente ad una teatralità composta, lontana e più profonda rispetto a quella posteriore ravvisabile nelle invenzioni compositive del Soldani Benzi.



Fig. 28

La stessa straordinaria invenzione – simbolo come struttura e come simbolo – compare anche in un'altra croce-reliquiario (Fig. 29). Conservata al Museo del Tesoro della basilica dell'Impruneta, è stata attribuita a Cosimo III Merlini su base stilistica da Caterina Proto Pisani nel 1987²³⁸ in virtù di una serie di convincenti confronti con il *Reliquiario dei Santi Marco Papa, Amato Abate e Concordia Martire*.

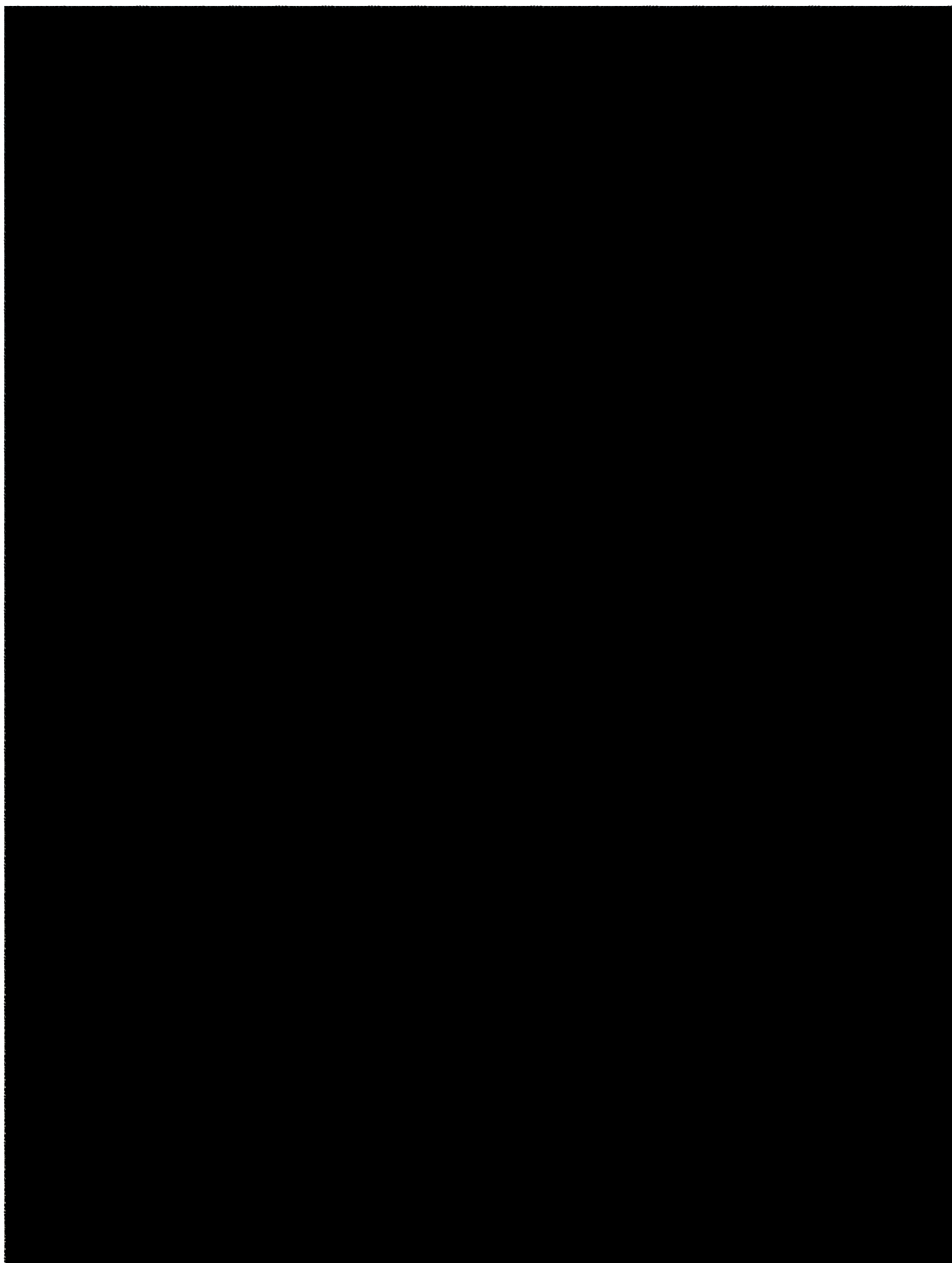


Fig. 29

²³⁸ Proto Pisani 1987, p. 39.

Il reliquiario è impostato su un piede tondo e il corpo è interamente decorato da volute e racemi che incorniciano uno scudo con l'arme mediceo-lorenese. Sulla cornice del piede corre l'iscrizione: MARIA MAGDALENA ARCHIDUX AUSTRIAE M.D. ETRURIAE IN HONOREM SALUTIFERAE CRUCIS A.D. MDCXX. Sul fusto si osservano due nodi, uno piriforme, diviso in due campi da una modanatura centrale dove si evidenzia una decorazione a specchi ovali, festoni e cartigli, arricchita superiormente da testine angeliche aggettanti; e un secondo, a balaustro, decorato da un sistema di drappaggi con pendenti e un giro di baccellature che sono riproposte nel nodo di raccordo con la teca, a croce latina; questa presenta delle reliquie lignee e si compone di quattro terminali definiti da un sistema di volute con palmetta centrale, arricchiti da elementi torniti aggettanti, originariamente in numero di tre per terminale. A delimitare la cornice della teca in cristallo di rocca sono poi quattro cherubini posti di profilo, con le ali allungate sia superiormente sia inferiormente, tanto da congiungere e legare insieme i terminali stessi. La reliquia è montata in forma di croce, con terminali in rame dorato, su due dei quali è la scritta RELIQUIE, su un altro un'iscrizione in greco.

La stauroteca, come indica l'iscrizione, fu commissionata dalla granduchessa Maria Maddalena d'Austria per custodire i due grossi frammenti della Croce – ritenuti dal Casotti "una delle maggiori porzioni di questo sacrosanto legno che si veneri in tutta la cristianità"²³⁹ – che la tradizione voleva fossero stati donati alla basilica di Santa Maria dell'Impruneta da Filippo Scolari – più noto come Pippo Spano – conte di Temesvár e Ozora, e che per lungo tempo erano rimasti nascosti nel cavo di un muro per evitarne il trafugamento. L'opera, consegnata a Piero Buondelmonti, canonico negli anni 1612–1624, era conservata nel tabernacolo del tempietto del Santissimo Sacramento²⁴⁰.

Il reliquiario, pur dimostrando un sistema decorativo per lo più mediato dalla tradizione cinquecentesca, presenta una soluzione strutturale inconsueta e raffinata, che può trovare confronto con quella adottata da Cosimo Merlini per il Reliquiario della Passione, realizzato dall'orafo per la cattedrale di Santa Maria del Fiore in Firenze, sempre su commissione granducale e ugualmente datato. Come osserva la Proto Pisani, una simile leggerezza del disegno dell'insieme – caratterizzato dalla larga teca in cristallo di rocca – la raffinatezza dell'esecuzione, la datazione e del munifico committente, consentono, così, di sostenere con buoni motivi l'attribuzione allo stesso Cosimo Merlini (Figg. 30–31).

Peraltro, a confermare l'ipotesi, è un documento datato al 29 agosto 1620 nel quale si riferisce di un credito della Galleria nei confronti di un certo Raffaello d'Orlando "per aver dato di cinabro

²³⁹ Giovan Battista Casotti, *Memorie Istoriche della miracolosa Immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze, Manni, 1714, p. 35.

²⁴⁰ Nardinocchi, *Scheda n. 94*, in Liscia Bemporad II, 1992, p. 147.

ad una anima di rame di una crocie di mano di maestro Cosimo Merlini ch'è andata all'Impruneta"²⁴¹.



Fig. 30



Fig. 31

L'opera in esame e la croce reliquiario dell'Opera del Duomo, nonostante appartengono alla medesima tipologia, sono difficilmente confrontabili sia stilisticamente che strutturalmente: l'arredo fiorentino è alto circa il doppio ed è impreziosito da uno straordinario numero di perle, granati, smeraldi, ametiste, acquemarine e topazi. Non presenta un piede ed un fusto che rientri in tipologie compositive tradizionali, come invece si riscontra nell'imprunetino e, su tutto, dimostra una preziosità non comparabile. Tuttavia, come si vedrà a proposito del cosiddetto "Dono Niccolini", il Merlini si dimostrò in grado di realizzare opere appartenenti alla medesima tipologia, ma destinate a committenze differenti e caratterizzate da valori economici estremamente variabili. Emblematico è il caso dell'ostensorio eseguito negli anni Trenta del Seicento e donato da Pietro Niccolini al Capitolo dell'Opera del Duomo, stimato 60 lire: a confronto, quello realizzato nello stesso periodo per la famiglia Ridolfi fu valutato circa 1.500 lire, ossia venti volte di più, a testimonianza della notevole ampiezza della forbice economica entro cui potevano collocarsi manufatti apparentemente analoghi. Per quanto produzione del Merlini presenti lineamenti tipologici e stilistici variabili, anche in virtù di quanto detto poc'anzi, le due opere analizzate in questo paragrafo condividono quello che il Rossi definì "il culto medicco della croce"²⁴².

²⁴¹ ASF, GM 375, ins. n. 11, cc. 1178r-1178v (cit. in Tarchi, Turrini 1989, nota n. 10, p. 162).

²⁴² Sul tema si veda il fondamentale saggio del Rossi intitolato *Poggio Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto medicco della croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche*, "Studi secenteschi", 42, 2001, pp. 211-276.

6.2 Per la basilica di san Lorenzo

Il ritrovamento delle ossa di san Marco Papa, santa Concordia Martire e sant'Amato Abate è l'evento alla base di una commissione per la basilica di San Lorenzo che impegna il Merlini nel 1622. Le vicende legate alla traslazione dei corpi di questi attraverso le notizie ricevute direttamente dall'autorevole canonico Pier Nolasco Cianfogni, esperto conoscitore dei documenti esistenti nell'archivio della basilica, sono tramandate Padre Giuseppe Richa che nel 1757, le ripercorre puntualmente narrando la *Istoria dell'insigne collegiata di San Lorenzo*²⁴³. Si apprende così come le preziose reliquie, donate dal santo papa Damaso a sant'Ambrogio e da questi a san Zanobi, fossero collocate in una cappella al lato dell'altare maggiore dal 1444 fino a quando, nel 1461, furono traslate all'altare maggiore e poste in una semplice cassetta in legno al suo interno. Nel 1622, in occasione dei lavori di ammodernamento dell'altare, eseguiti per volontà del granduca Ferdinando II e delle reggenti e tutrici Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, venne commissionata una nuova cassa d'argento per contenerle²⁴⁴ (Fig. 32).

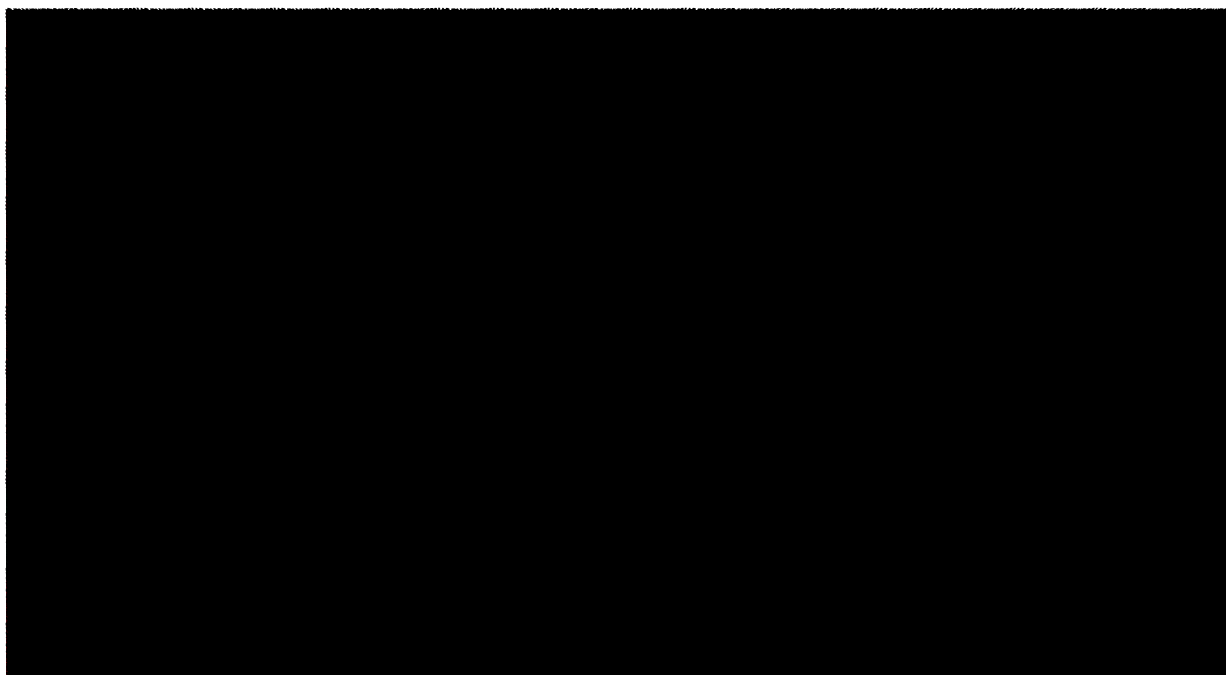


Fig. 32

L'urna è realizzata su disegno fornito da Giulio Parigi, l'architetto di corte incaricato dei lavori all'altare di San Lorenzo, il quale aveva proposto – a seguito del rinvenimento delle reliquie – di dare a queste una più degna collocazione in una cassa in legno rivestita da una lamina d'argento

²⁴³ Richa 1754–1762, V, pp. 52–58.

²⁴⁴ Nardinocchi, *Scheda n. 10*, in Elisabetta Nardinocchi, Ludovica Sebgondi, *Il tesoro di San Lorenzo*, Firenze, Mandragora, 2010, p. 84.

figurata²⁴⁵. L'esecuzione di questa «piastra lavorata e cesellata» venne affidata all'orafo bolognese Cosimo Merlini con mandato del 28 aprile 1622 e realizzata in tempi brevissimi, poiché il Granduca desiderava che il reliquiario fosse ultimato per il 10 agosto dello stesso anno, in occasione della festa del santo titolare della basilica. E in effetti già il giorno precedente la preziosa custodia veniva consegnata al sagrestano di San Lorenzo²⁴⁶.

Giulio Parigi ripropose l'inserimento di un pannello centrale con la figura del giovanissimo granduca Ferdinando II²⁴⁷ genuflesso (Fig. 33), variando di poco quello già studiato per il paliotto progettato nel 1617 e destinato dal padre di Ferdinando II, Cosimo II, all'altare di san Carlo Borromeo del duomo Milano e del quale rimane proprio il rilievo istoriato in pietre dure nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze (Fig. 34). I tempi particolarmente ristretti per l'esecuzione dell'urna, da consegnare entro il 10 agosto 1622, giorno della festa di San Lorenzo, si riflettono anche nella lavorazione non particolarmente accurata in alcune parti della lamina d'argento. Ma a prescindere da ciò, la scelta di ritrarre Ferdinando II proprio nel 1622 è forse dovuta al fatto che il giovane Medici divenne Granduca solo qualche mese prima, il 28 febbraio 1621: la medesima opera, dunque, aveva una duplice funzione di stampo sia politico-celebrativo che religioso, configurandosi come un collettore di significati trasversali.



Fig. 33

²⁴⁵ Tarchi, Turrini 1987, pp. 762–763.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ E non Cosimo II come proposto dalla stessa Nardinocchi nella *Scheda 3.14* in *San Lorenzo: i documenti e i tesori nascosti*, catalogo della mostra a cura di Ludovica Sebreghondi, Marco Assirelli, (Firenze, Complesso di San Lorenzo, 25 settembre – 12 dicembre 1993), Venezia, Marsilio, 1993, p. 169; dell'errore si accorse per primo il Rossi che lo segnalò alla nota n. 99, p. 244 (2001). Si segnala che la medesima erronea identificazione è stata proposta anche da Tarchi e Turrini (1987, p. 746).

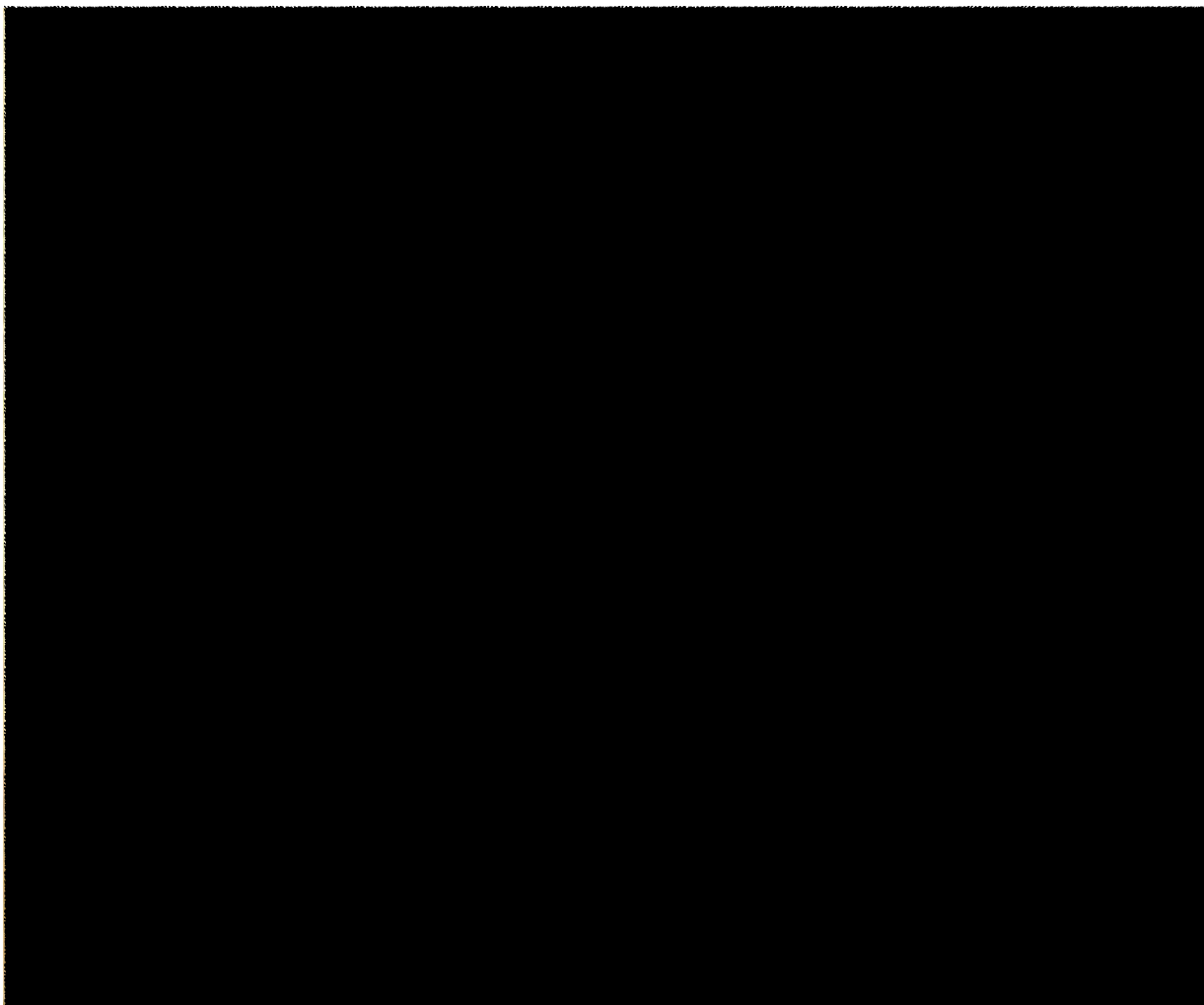


Fig. 34

Le categorie di “mistero e fantasia del manierismo” impiegate dalla Nardinocchi in merito allo stile dell’arredo e della sua presunta singolarità compositiva²⁴⁸, ammesso che possano essere applicabili all’opera in esame, non sembrano essere ivi ravvisabili: gli impaginati decorativi sono classici – si osservi, ad esempio, l’ordine di ovuli che orna superiormente la cassa – o tipici della produzione del maestro, come le testine angeliche alate o quell’uso personale della voluta “a S”. Ancor meno condivisibile risulta il riferimento alla singolarità dell’effetto scultoreo e monumentale dei due stemmi: una simile impostazione compare infatti nel paliotto milanese, in cui addirittura sono due angeli a reggere gli stemmi (Fig. 35). Ma a prescindere da questi dati, l’attenzione alla componente decorativa può essere deliberatamente trascurata in virtù dell’importanza del significato simbolico e di sovrapposizione funzionale che caratterizza l’opera.

²⁴⁸ «Se il repertorio decorativo appare ancora fortemente legato al linguaggio fantasioso e misterioso del manierismo, particolarmente singolare è la soluzione dei due grandi stemmi medicei che emergono dalla superficie con forte effetto scultoreo e monumentale» (in Nardinocchi, Sebregondi 2010, p. 84).

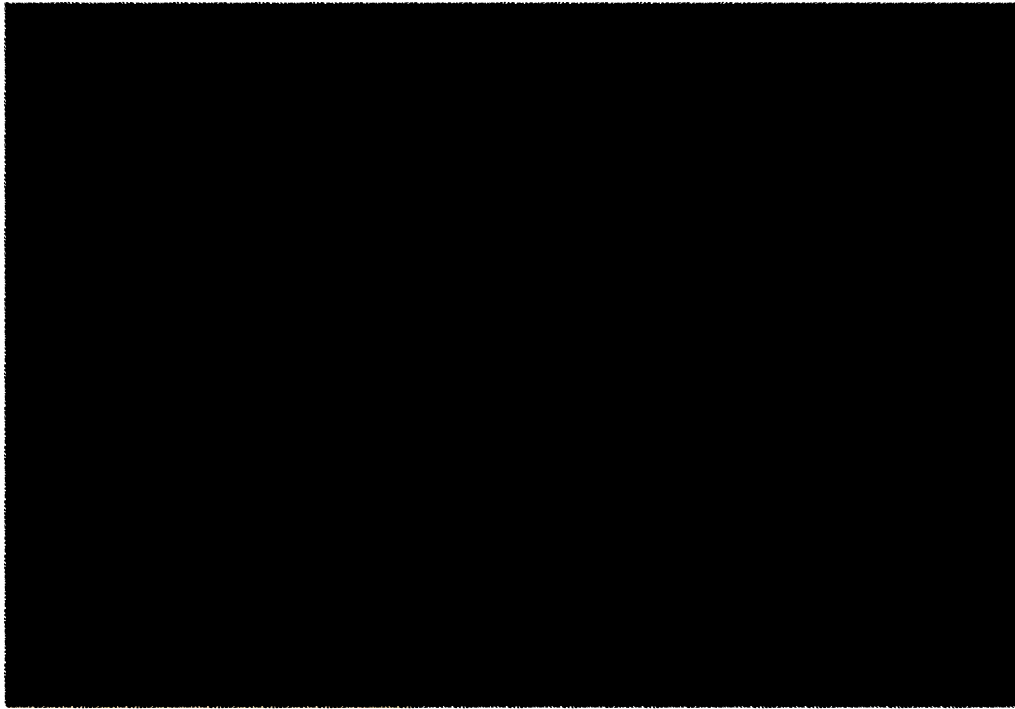


Fig. 35

Certamente, questa potrebbe essere definita come un reliquiario architettonico figurato “alla romana”²⁴⁹ non configurandosi, di conseguenza, in una *masterclass* tecnica. Ma, evidentemente, l’attenzione non era rivolta al dato materiale.

6.3 *L’intervento alla Santissima Annunziata*

Al momento della commissione della cornice architettonica dell’Annunziata, dunque, Cosimo Merlini è un affermato orafo artefice di opere capitali per la corte. È a questo punto che viene chiamato a prestare la sua arte nel cantiere della Cappella dell’Annunziata, quando il rinnovato interesse dei Medici nei confronti del luogo andava di pari passo con la produzione di arredi sacri²⁵⁰. Naturalmente, oltre alle suppellettili, gli interventi che nel corso del tempo si stratificarono nella cappella furono molteplici. Il patronato della famiglia sulla basilica fu sancito proprio attraverso la commissione di un’opera di oreficeria, ossia del paliotto d’argento realizzato dall’orafo Egidio Leggi e ufficialmente donato l’8 settembre del 1600. Non è questo il contesto per un’analisi dell’opera; ciò che realizzò Cosimo Merlini insieme ad Andrea Tarchiani,²⁵¹ orafo e gioielliere fiorentino attivo fra al seconda e la quinta decade del XVII secolo, fu il cornicione e il finto cortinaggio che inquadra superiormente e lateralmente l’immagine sacra. Se il motivo

²⁴⁹ Queste opere erano costituite da un telaio ligneo sul quale era applicata una lamina d’argento.

²⁵⁰ Per un elenco delle suppellettili di provenienza medicea alla cappella si rimanda si rimanda ad un inventario pubblicato in Dora Liscia Bemporad, *Argenti per un santuario*, in Carlo Sisi a cura di, *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all’Ottocento*, Firenze, Edifir, 2014, nota n. 22, pp. 260–261.

²⁵¹ Sull’orafo si veda Liscia Bemporad 1993, I, pp. 439–440.

della commissione al Merlini è da individuare nelle sue raffinate capacità tecniche, la presenza del Tarchiani è da imputare, probabilmente, a ragioni di ordine più pratico, quali le grandi dimensioni dell'opera e il poco tempo a disposizione per il suo completamento: venne scelto, infatti, per la presentazione dell'apparato, il Natale del 1624, solo tre anni dopo il progetto firmato da Giulio Parigi nel 1621²⁵².

L'articolata stratificazione delle opere commissionate dai Medici per la Cappella rende complessa l'analisi individuale dei suoi elementi: il cornicione, infatti, sembra fungere da fondale per i due angeli reggi stemma e per il vaso con giglio che campeggiano superiormente al centro della composizione (Fig. 36). Questi, in realtà, oggi perduti e sostituiti con una coppia realizzata da Vincenzo Scheggi nel 1817 su disegno di Stefano Ricci²⁵³, vennero aggiunti solo nel 1629 per la generosità di don Lorenzo Medici, figlio di Ferdinando I e di Cristina di Lorena²⁵⁴.

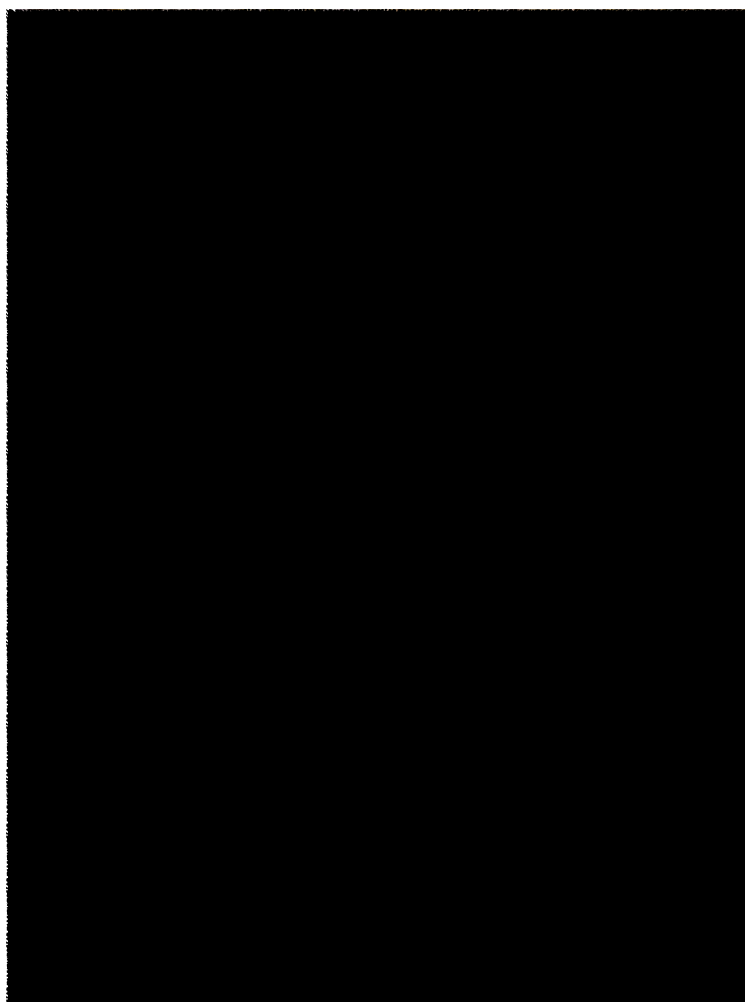


Fig. 36

²⁵² ASF, Mediceo al Principato, n. 5168, ins. A, c. 73 (cit. in Nardinocchi 2014, nota n. 6, p. 158).

²⁵³ Dora Liscia Bemporad, *L'oreficeria*, in *Tesori d'arte della Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 31 dicembre 1986–31 maggio 1987), a cura di Eugenio Casalini, Maria Grazie Ciardi Duprè dal Poggetto, Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Fratelli Alinari editore, 1987, p. 303.

²⁵⁴ Nardinocchi 2014, nota n. 19, p. 162.

All'alba dell'anno 1625, dunque, bisogna immaginare solamente il drappo e il fregio. Questo è organizzato in metopi decorate e triglifi figurati, entrambi, su fondo piatto. Le prime presentano una serie di tre pendenti formati da quattro fiori pistillati ciascuna che sembrano germogliare da un gruppetto di quattro foglioline contrapposte. Nei triglifi, in accordo con i frati, sono rappresentati simboli mariani: da destra a sinistra si riconosce la scala di Giacobbe, l'albero fruttifero, l'Arca dell'Alleanza, il pozzo, la stella, la rosa, il vascello, la testa di un angelo (al centro del fregio), lo specchio, il cipresso, la fontana, la luna, palma, il sole, la porta del Tempio (Fig. 37).

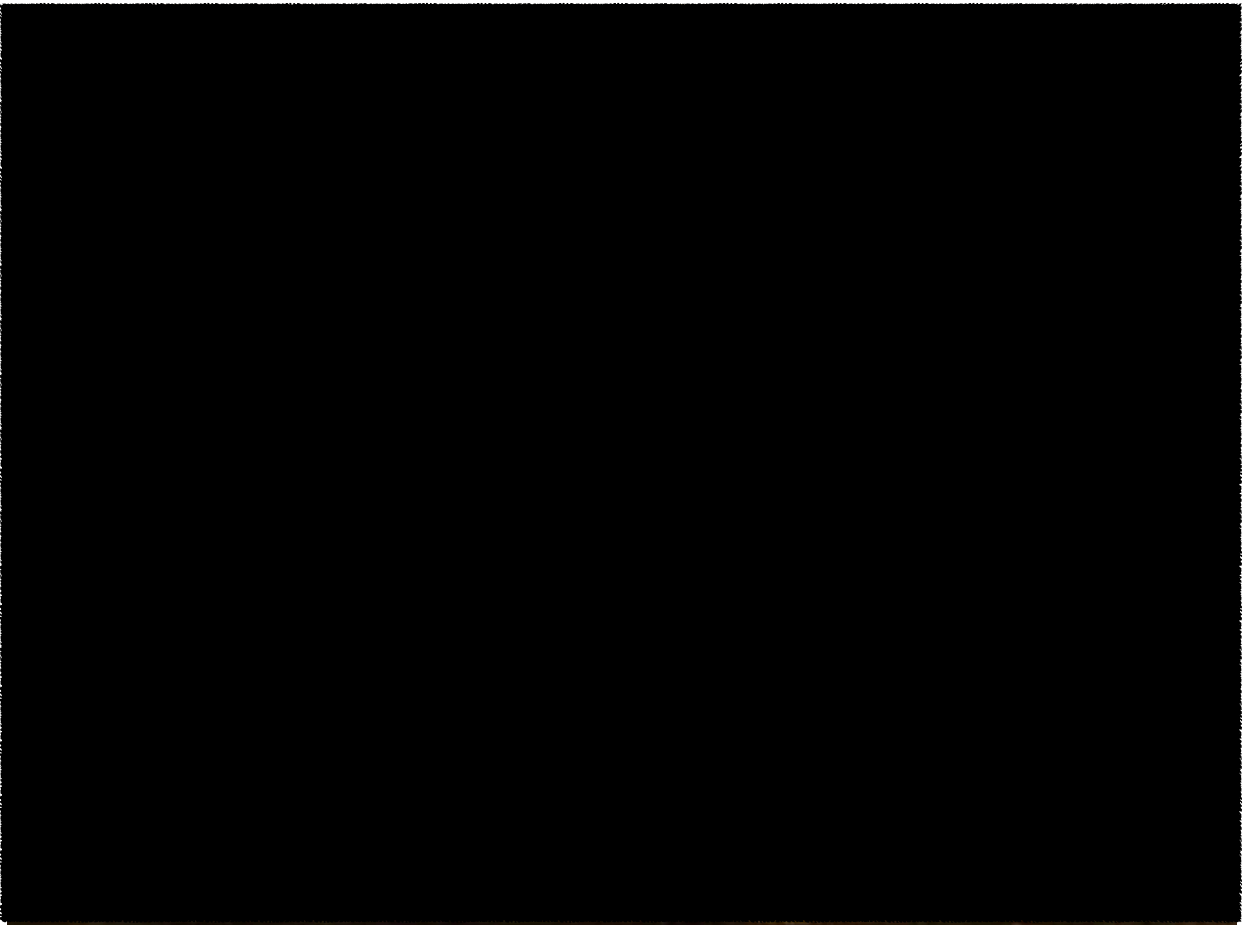


Fig. 37

Il finto cortinaggio, che originariamente era parzialmente dorato, si sviluppa in larghe pieghe ai lati dell'Annunciazione; come un tendaggio di velluto è stretto da due nodi alle estremità e ripreso alla destra e alla sinistra dello scudo centrale. Nella parte superiore, una serie di nappe di generose dimensioni è alternata a elementi a goccia (Fig. 38)

Come già evidenziato dal Paolucci, è difficile capire se le invenzioni compositive del Merlini siano da interpretare come una manifestazione “metaforica e intellettualizzante della maniera o

se già non sia lecito parlare delle ‘imageries’ visuali enfatiche [...] dell’età barocca”²⁵⁵. Ciò che è certo è che l’adesione al dato naturalistico si manifesta vividamente sia in quest’opera che nelle suppellettili di piccole dimensioni realizzate dall’orafo nel decennio successivo, come nella pisside esposta nel Museo della Basilica di Santa Maria dell’Impruneta definita dal Paolucci come una «vera e propria catechesi eucaristica figurata»²⁵⁶.

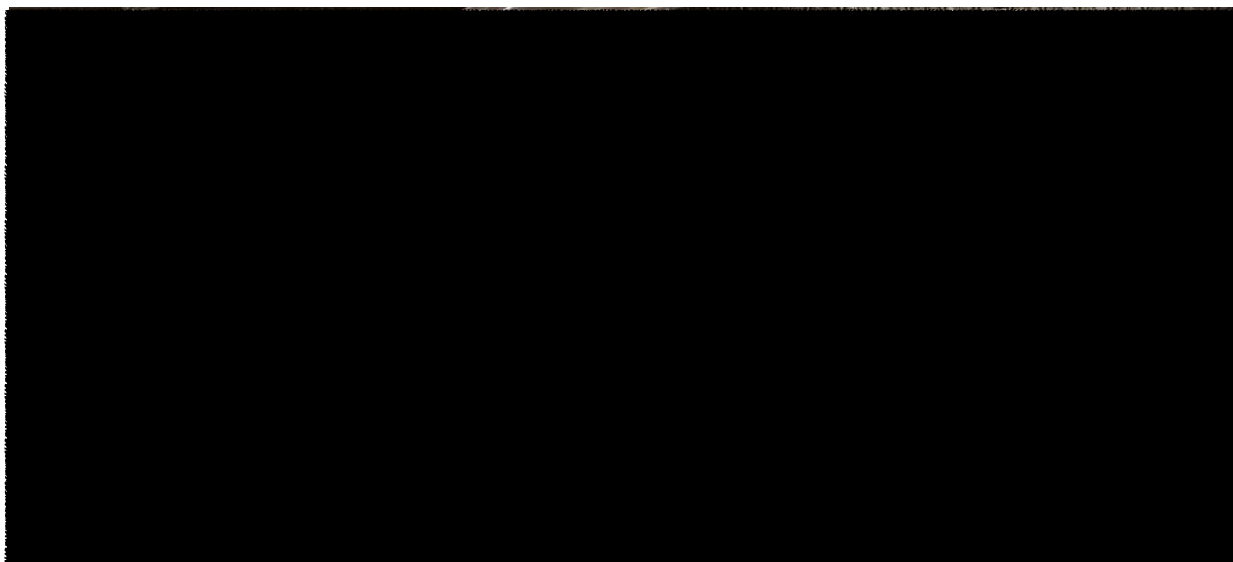


Fig. 38

Allo stesso modo, all’Annunziata, questa tendenza naturalistica si manifesta nei due lembi di velluto della cortina che, anche se stretti da uguali nodi e ancorati nel medesimo punto, definiscono una differente morbidezza e tensione delle varie pieghe: se si osserva con attenzione la sezione destra e la sezione sinistra si noteranno per l’appunto diversi andamenti, più morbidi a sinistra, interrotti da increspature a destra; diversità che si manifestano anche nelle due cadute laterali, lembi di argento finemente lavorati dove non è possibile scindere il dato strutturale da quello decorativo.

Possono sembrare osservazioni ridondanti, ma se si confronta quest’opera con il disegno eseguito da Talman del Paliotto d’oro oggi perduto – se si eccettua il pannello centrale (Firenze, Museo

²⁵⁵ Paolucci 1975, p. 27.

²⁵⁶ Sulla pisside si veda Scheda OA n. 09/00034385; *Mostra del tesoro di Firenze sacra*, catalogo della mostra (Firenze, Convento di San Marco, maggio–agosto 1933), Firenze, Tipocalcografia Classica, 1933, vol. I, p. 130; Paolucci 1975 pp. 27–28; *Scheda n. 10 in Impruneta. Arte e tradizione*, catalogo della mostra (Impruneta, Museo del Tesoro della Basilica di S. Maria, 24 settembre–2 ottobre 1977), a cura di Francesco Rossi, Antonio Paolucci, Impruneta, Lito Terrazzi, 1977, p. 41; Antonio Paolucci, *Scheda n. 102*, in *La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Chiesa di Santo Stefano al Ponte, 1980), a cura di Claudia Beltramo Ceppi, Firenze, Becocci, 1980, p. 262; *Scheda n. 13 in Proto Pisani, Il Tesoro di Santa Maria dell’Impruneta*, 1987, pp. 42–43; Tarchi, Turrini, 1987, p. 751; Liscia Bemporad 1992, II, scheda n. 126, pp. 198–200; Giuseppe Cantelli, *Storia dell’oreficeria e dell’arte tessile in Toscana dal Medioevo all’età moderna*, Firenze, 1996, pp. 9–10, 259.

del Tesoro dei Granduchi) – commissionato come ex-voto da Cosimo II e destinato all’altare di San Carlo Borromeo del duomo di Milano ci si rende conto della sostanziale diversità d’approccio²⁵⁷ (Figg. 39–40), nonostante la condivisione del progettista, l’architetto Giulio Parigi, e dell’esecutore, Cosimo Merlini il Vecchio. Pur infatti condividendo motivi decorativi classici come la cornice a cane corrente o le nappe ad inquadrare la scena, i due lembi di velluto che ornano la sezione centrale del paliotto sembrano avere una concezione più rigida e scandita, quasi a volersi identificare con semplici figure geometriche bidimensionali più che con naturalistici sipari di velluto.

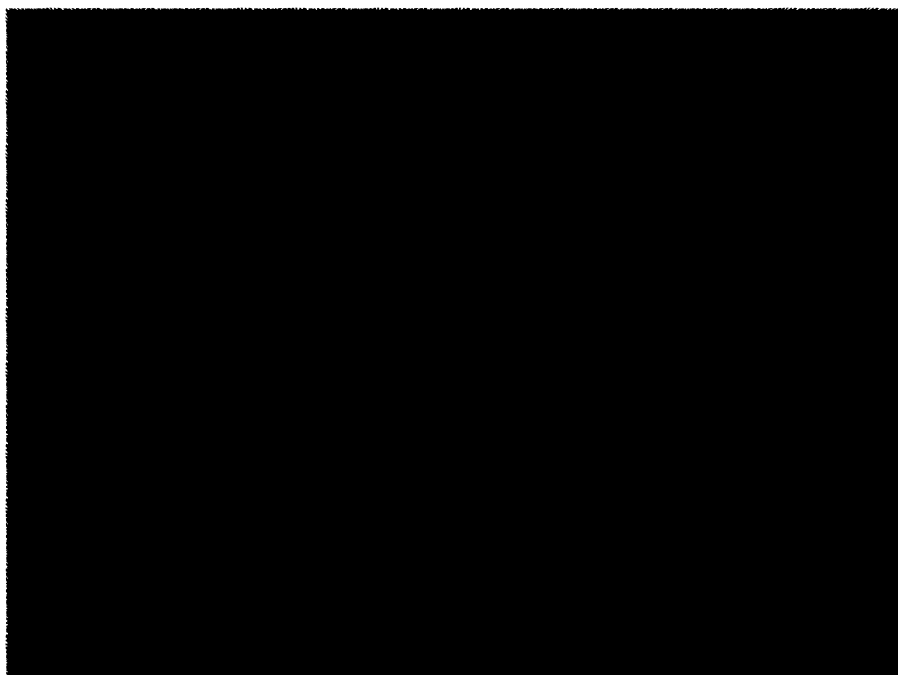


Fig. 39

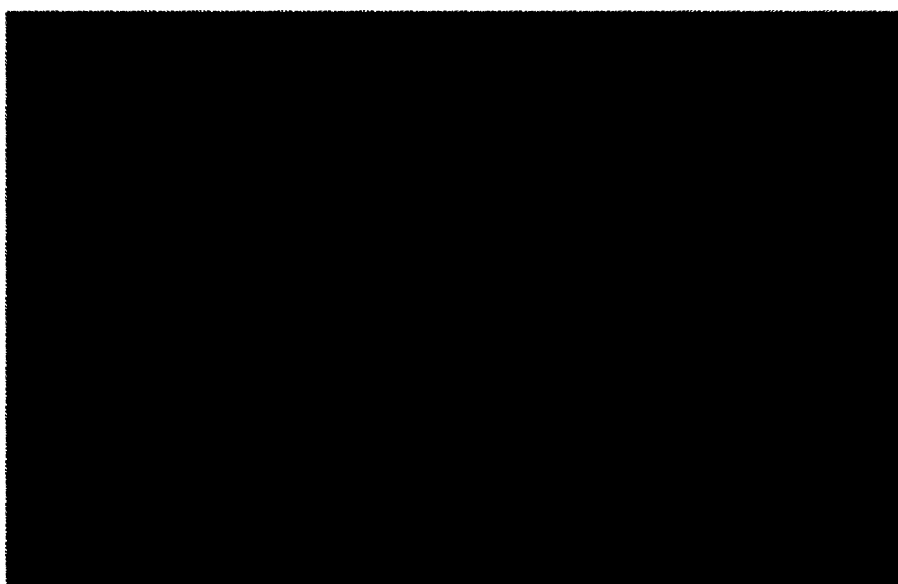


Fig. 40

²⁵⁷ Sul tema si veda Piacenti Kirsten Aschengrenn Piacenti, *Un’immagine del Paliotto d’oro restituitaci*, in Miklos Boskovits, Elisa Acanfora, *Studi in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1994, pp. 229–231.

Nonostante si tratti di opere tipologicamente diverse, dal confronto si delinea con efficacia la sostanziale differenza: nel cortinaggio dell'Annunziata non vi è traccia di quell'approccio progettuale geometrico che governa, invece, il paliotto milanese. Ciò detto, è logico chiedersi il motivo di tale discrepanza.

Come già accennato, i numerosi interventi stratificatisi nel corso di decenni all'interno della Cappella, hanno determinato una singolarità stilistica: bronzo, argento, marmo, pietre preziose, sono amalgamate in uno spazio che sebbene sia di modeste dimensioni crea un affresco di luce che riesce a saturare in poco tempo lo sguardo dell'osservatore. Nonostante l'efficacia propulsiva di tale "macchina sacra", i singoli elementi di questo apparato, se analizzati singolarmente, pur concorrendo a fornire nel loro insieme un'opera compiuta, sono difficili da porre in una relazione di affinità stilistica.

È interessante in questo senso confrontare il fregio della Cappella (Fig. 41) – da riconoscere come uno dei più raffinati esemplari architettonico-scultorei del Quattrocento maturo – con l'apparato decorativo del cornicione del Merlini che desume repertori decorativi dall'architettura traducendoli in argento (Fig. 42). Questi due elementi, pur dialogando simbioticamente all'interno dello stesso spazio, non possono essere paragonabili se non per la loro qualità, qualificandosi essa stessa come l'unica evidenza possibile che riesca a garantire una lettura unitaria e compiuta dell'intero apparato.



Fig. 41

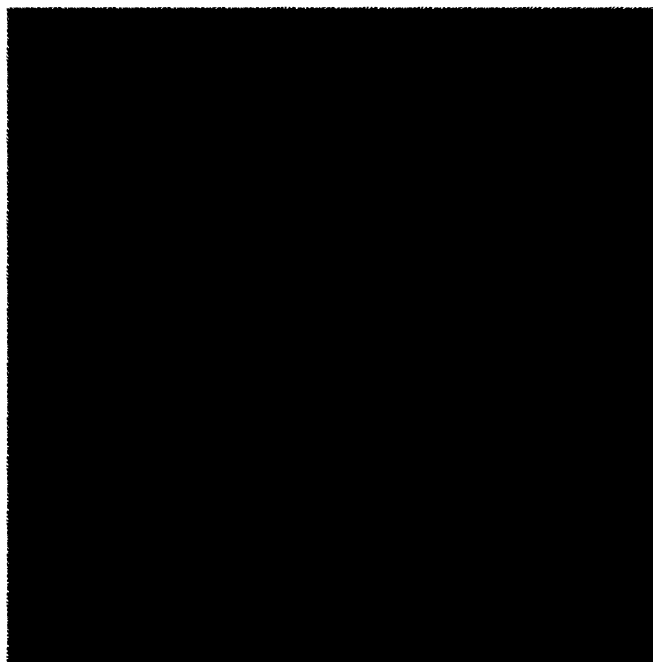


Fig. 42

Ciò, se da una parte è naturalmente imputabile alla loro realizzazione in epoche diverse, costringe a interrogarsi su un'altra possibile spiegazione: l'importanza sociale, politica e religiosa del luogo era forse talmente profonda da spingere gli innumerevoli committenti ad esigere le migliori opere possibili dai migliori artisti possibili, per ogni singola epoca, senza prestare troppa attenzione all'organicità degli elementi.

L'inedito approccio all'oreficeria che caratterizza l'opera del Merlini risulta di particolare soprattutto se messo in relazione alle *Instructiones* di Carlo Borromeo²⁵⁸: il cardinale e arcivescovo italiano, noto comunemente come san Carlo, fu l'anima e la guida della Controriforma cattolica. I suoi dettami non si limitavano a fornire precise indicazioni di ordine macro architettonico sull'edificazione delle chiese ma fornivano anche istruzioni sugli arredi, ai quali è dedicato il secondo dei due volumi intitolato *Istruzioni intorno alla suppellettile ecclesiastica*²⁵⁹. Queste indicazioni, peraltro, tradiscono un'esperienza d'uso coniugata ad una profonda conoscenza tecnica del metallo: il Borromeo, ad esempio, descrivendo le basi dei candelabri afferma che

poiché avviene facilmente che [...] dondolino e che persino i vari pezzi dai quali risultano fabbricati si separino, sarà molto opportuno inserire una verga di ferro che corra per tutto il fusto [...] che deve assicurarsi con una vite stringente²⁶⁰.

L'adozione di questa «vite stringente», elemento strutturale solo apparentemente secondario, è testimoniata da arredi realizzati anche nel Settecento, a quasi un secolo e mezzo dalla pubblicazione dell'opera²⁶¹.

È chiaro, tuttavia, che l'adozione di tali norme da parte del Merlini non fu pedissequa: la creatività compositiva delle sue opere tarde, come il citato calice fiorentino o la pisside imprunetina, non potevano piegarsi alla rigidità di queste imposizioni. Ciò che allo stesso tempo risulta sorprendente è che tutte le indicazioni riguardanti la componente decorativa e funzionale sono rispettate.

Ennesima singolarità è però la cortina d'argento in esame: nell'opera del Borromeo non vi è nessun riferimento a simili invenzioni tipologiche né a proposito degli altari maggiori né a proposito delle cappelle laterali; peraltro, se le norme controriformate fossero state applicate

²⁵⁸ Carlo Borromeo, *Arte sacra (De fabrica ecclesiae)*, traduzione italiana e note a cura di Carlo Castiglioni e Carlo Marcora, 2 voll., Monza, S. A., Tipografia Sociale, 1952.

²⁵⁹ *Ivi*, II, pp. 125–172.

²⁶⁰ *Ivi*, II, p. 128.

²⁶¹ Un esempio di tale elemento strutturale si trova in una coppia di candelieri pubblicati in Alessandro Furiesi, *La Pinacoteca di Volterra. Una guida per il visitatore*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, p. 61.

rigidamente all'interno della Santissima Annunziata, la cappella omonima non sarebbe stata accettata in quanto, come si legge in merito agli altari minori, era previsto che

non si costruiscano affatto cappelle e altari lungo la parete interna della facciata che corrisponde all'altar maggiore, e neppure in nessun altro luogo in cui il sacerdote, celebrando, rivolga le spalle alla cappella maggiore²⁶².

L'intervento del Merlini (e del Tarchiani) è quindi definibile come una singolarità orafa in una singolarità architettonica. Almeno nel XVII secolo niente di rassomigliante è riscontrabile, oltre che per dimensioni, per raffinatezza tecnica; e non v'è opera a questa tipologicamente assimilabile all'interno di un contesto architettonico così denso di significati stratificati. Se un confronto si deve fare, questo appartiene a un'altra epoca, a un altro arredo, a un'altra chiesa: a quell'età gloriosa dell'*Altare d'argento* commissionato nel Trecento maturo. Ed è forse in analogia a quel dialogo che permane tra l'Altare e il Cristo Pantocratore attraverso il braccio teso del Battista di Michelozzo, che possiamo comprendere l'opera del Merlini. Un Cristo che però ci trascinerrebbe ancora indietro nel tempo, nel XIII secolo quando, realizzato a mosaico in uno degli spicchi della volta del Battistero di Firenze, segna un altro passaggio di un insieme di rapporti diacronici – e sincronici – quasi universali.

6.4 *All'Impruneta: un'aggiunta al catalogo delle opere del maestro oltre alla grata bronzea*

Come segnalano Tarchi e Turrini, tra il 1624 e il 1637, molti dei libri della Guardaroba Medicea non recano il nome di Cosimo Merlini con la stessa continuità degli anni precedenti²⁶³. E in effetti, analizzando il catalogo delle opere, tra il reliquiario per San Lorenzo del 1622 e le opere realizzate per l'abate Niccolini a partire dal 1635 non sono conservati arredi firmati. Tuttavia, grazie ad un nucleo di stampe sconosciute alla critica realizzate dal Merlini tra il 1627 e il 1641, è oggi possibile attribuire alla sua mano almeno tre arredi: uno di questi è conservato presso il Museo del Tesoro della Basilica dell'Impruneta ed è datato 1633.

Si tratta di una coppia di vasi votivi offerti dagli arcidiaconi e dal Capitolo della Metropolitana fiorentina – come si legge in una delle due iscrizioni – alla Sacra Immagine della Vergine dell'Impruneta in occasione della celebre processione del 1633 in segno di gratitudine per aver debellato la peste²⁶⁴. Anticipano quel nucleo di altri tredici vasi qualitativamente più modesti vasi

²⁶² Borromeo 1577, II, p. 41.

²⁶³ Tarchi, Turrini 1987, nota n. 61, p. 747.

²⁶⁴ Nardinocchi, *Scheda n. 111*, in Liscia Bemporad 1992, pp. 177–178.

donati da famiglie e compagnie fiorentine e destinati alla balaustra della cappella della Madonna nella chiesa imprunetina.

Oltre alla generale eleganza e all'equilibrio del disegno, colpisce la raffinatezza dell'impaginato decorativo modulata in tradizionali volute fogliacee e festoni. Grazie alle citate stampe – che verranno analizzate nel capitolo 8 – è possibile fornire una serie di confronti circa la condivisa plasticità degli apparati decorativi. Si osservino le ali delle due figure mostruose dalla coda arricciata che si mescolano in quel moto di volute e cartigli: una simile impostazione si ritrova nella cornice del frontespizio de *Il Beato Antonio Maria Zaccaria* realizzato dal Merlini nel 1629 in cui è difficile distinguere l'elemento architettonico da quello zoomorfo. Si noti, inoltre, la prosecuzione e la sezione terminale dell'ala che, in entrambi i casi diventa una voluta "a C" (Figg. 43–44).

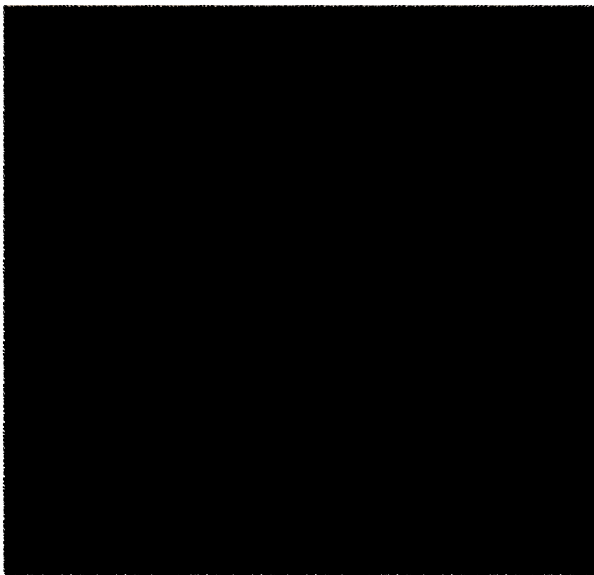


Fig. 43

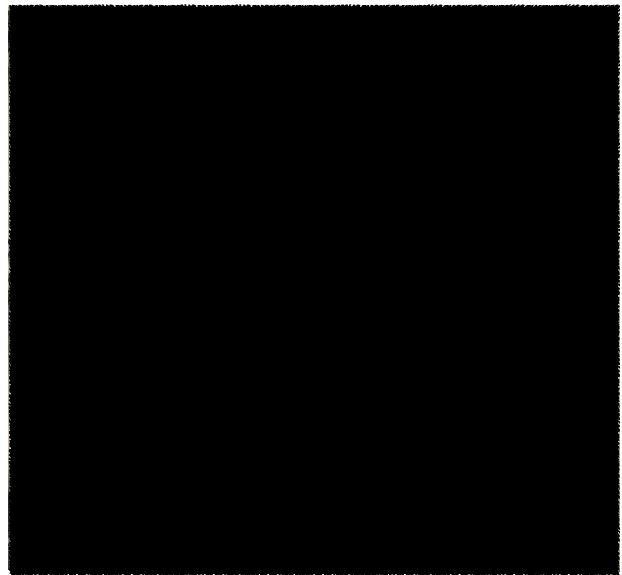


Fig. 44

Ma su tutto, l'elemento meglio comparabile con la produzione grafica e orafa del Merlini è da individuare nella testina angelica alata che trova spazio nel cartiglio del vaso imprunetino.

Questo modulo decorativo compare con continuità nella produzione grafica del maestro che lo propone, ad esempio, sul frontespizio de la *Gymnastica de Deo trino disputationes* di Filiberto Marchini datata 1635 (Fig. 47). Quello sulla base di uno dei due candelieri realizzati dal maestro per l'abate Niccolini e conservati al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (Fig. 46) risulta addirittura sovrapponibile a quello che compare sul vaso in esame (Fig. 45). Per questi motivi, dunque, pur senza riferimenti bibliografici, si propone l'aggiunta di questa opera al catalogo dell'artista.

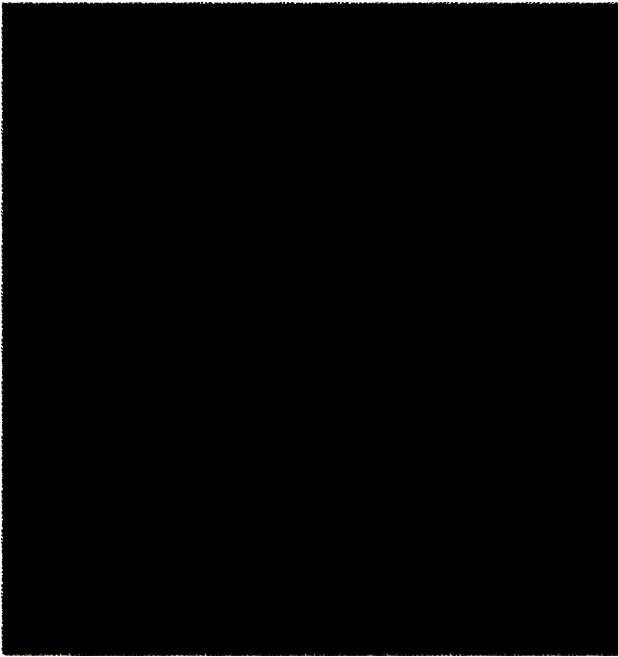


Fig. 45B

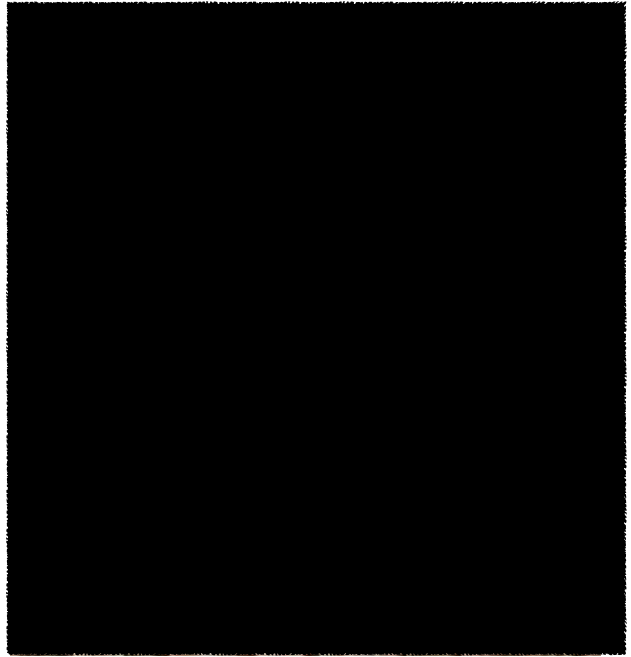


Fig. 46

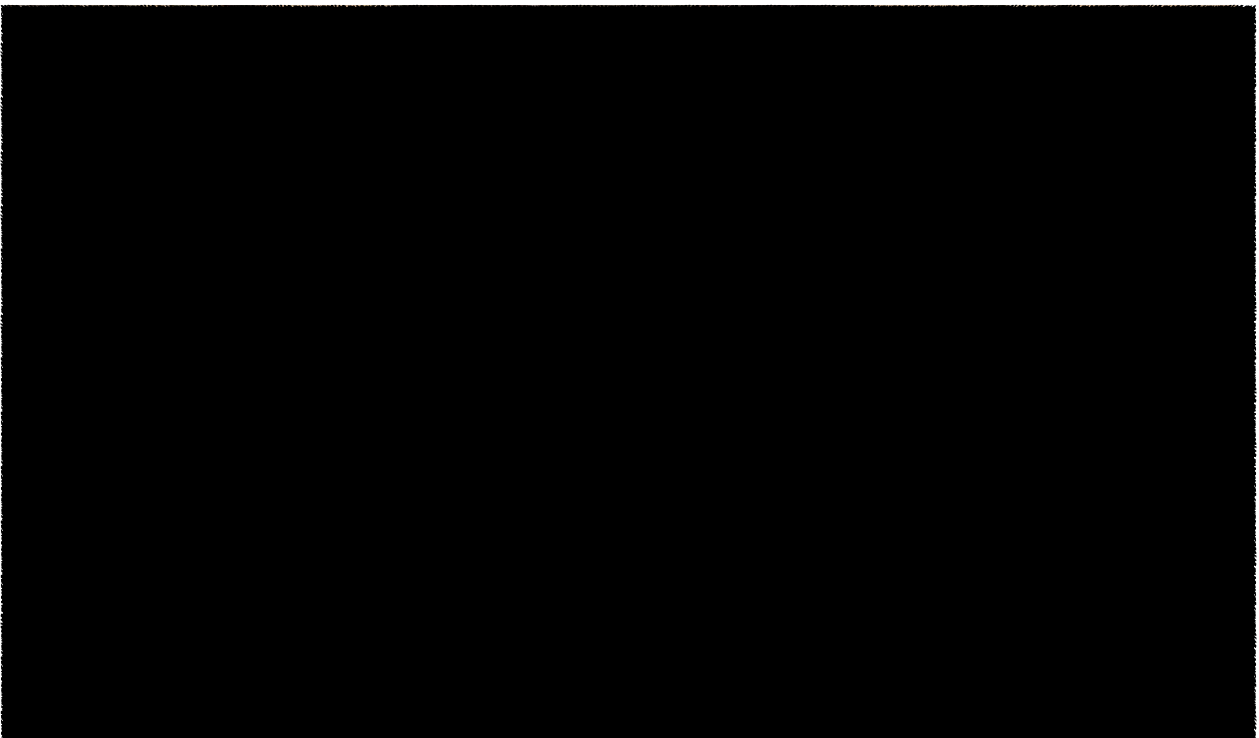


Fig. 47

L'altro arredo realizzato per l'Impruneta è una grata in bronzo dorato, lavorata a giorno, di grandi dimensioni (cm. 150 x 87) collocata nel coretto della Santa Croce e in origine destinata al tempietto michelozziano di destra (Fig. 48). La grata, come afferma il Paolucci, è costituita «da un fittissimo e lussureggiante motivo di girali fitomorfe iscritti in una cornice a tutto sesto

decorata da elementi in rilievo di fiori e di teste di cherubini»²⁶⁵ Domina la composizione una croce latina interamente coperta dai simboli della Passione,²⁶⁶ sui quali troneggia l'immagine eucaristica del mistico pellicano che nutre, con il sangue, i suoi figli. Sulla lista inferiore della cornice si legge, con la data 1636, la firma in latino che ci informa della origine anagrafica dell'orafo e del suo status professionale: COSMUS MERLINUS BONONIENSIS AURIFEX MAGNI DUCIS ETRURIAE INVENTOR FAC: FLOR. ANNO MDCXXXVI.

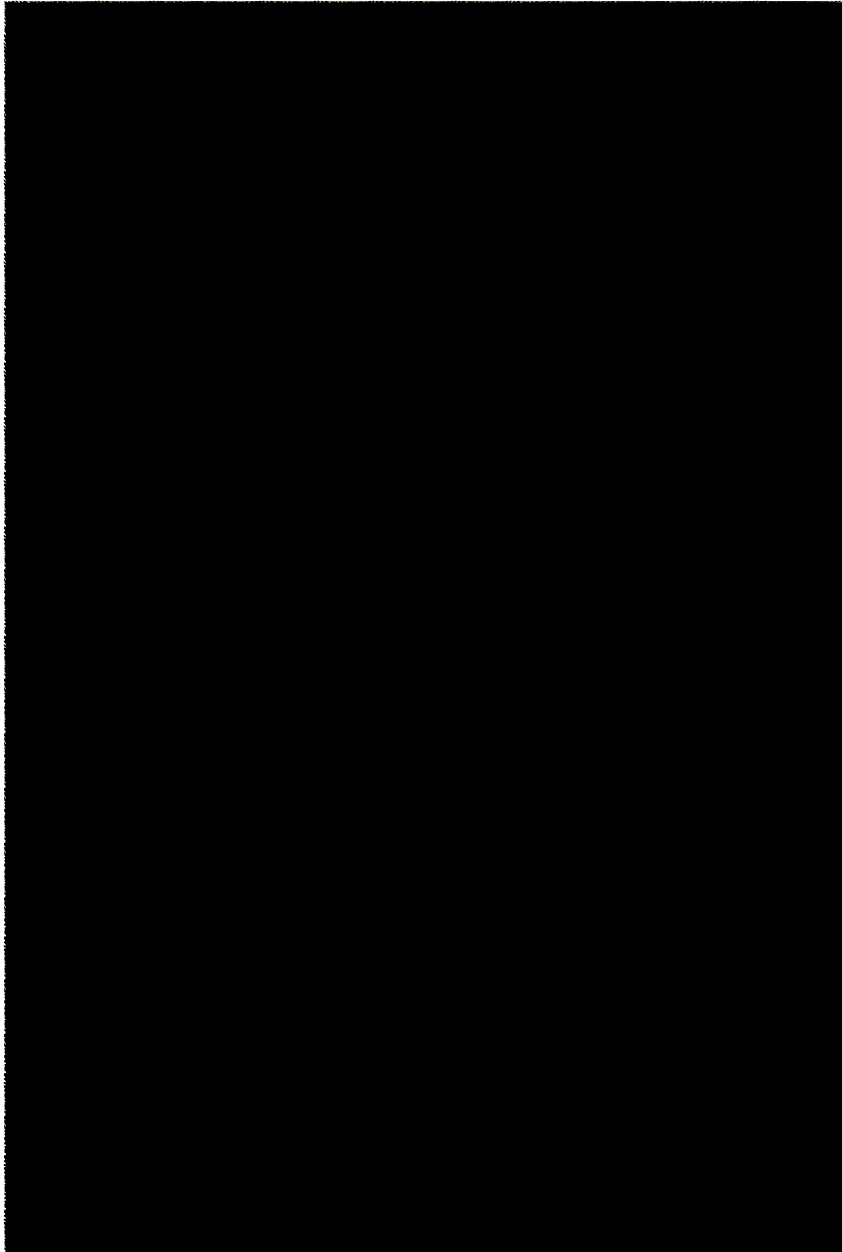


Fig. 48

²⁶⁵ Paolucci 1975, p. 25.

²⁶⁶ Questi sono: dall'alto il velo della Veronica, la corona di spine, le tenaglie, il martello, i chiodi, i dadi, la borsa dei trenta denari, la coppa, la lampada della cattura nell'orto, la scala, la lancia, l'asta con la spugna, e la spada con cui fu troncato l'orecchio di Malco, la tunica con le corde del martirio, il gallo del pentimento di San Pietro, la colonna della flagellazione e i flagelli.

Il Casotti riferisce che l'oggetto fu realizzato a partire dalla fine del 1634 con i denari raccolti al tempo della traslazione in Firenze della venerata icona, avvenuta nel maggio dell'anno precedente²⁶⁷. La grata dell'Impruneta, come ricorda il Paolucci, rientrerebbe in quel folto gruppo di arredi conservati oggi nel tesoro della Basilica, che la Corte, le grandi famiglie fiorentine, le Compagnie e le Corporazioni offrirono nell'occasione alla Vergine o che furono approntati con i denari raccolti in quei giorni.

Stilisticamente, appare tutt'oggi perfetto il commento del Paolucci secondo il quale «la civiltà manieristica della eccentricità grottesca e della bizzarria fitomorfa tocca il suo culmine nel momento stesso in cui sembra sciogliersi nella più tenera e vivida fantasia visuale dell'incipiente gusto barocco»²⁶⁸. Parimenti condivisibile è il confronto tra le teste di cherubini in rilievo nella cornice della grata (Fig. 49) con quelle nei bracci della croce della Passione del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (Fig. 50). Un ulteriore confronto è con quelle dell'urna-reliquiario di San Lorenzo (Fig. 51).

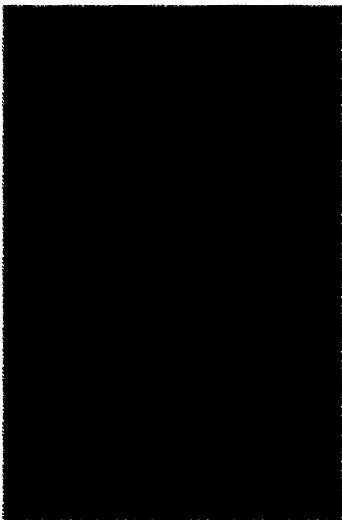


Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Eppure, secondo lo studioso, quelle che compaiono nella grata «dichiarano già, nelle vivaci fisionomie teneramente modellate, l'emergere di una sensibilità naturalistica e patetica di sapore ormai protobarocco. La tendenza di Cosimo Merlini in questo periodo tardo della sua attività sembra andare, infatti, nel senso di una progressiva trasposizione in chiave barocca di quelle invenzioni formali eccentriche e raffinate, di marca ultramanieristica, che dovevano essergli

²⁶⁷ Casotti 1714, p. 206.

²⁶⁸ Paolucci 1975, p. 27.

particolarmente congeniali»²⁶⁹ Ed in effetti, questo rapporto si oltre che nelle incisioni tarde, come quella del frontespizio del Marchini, in tutte le opere realizzate dopo gli anni Trenta, come si può osservare nei confronti proposti per il vaso imprunetino.

L'arredo, per concludere, si configura come un vero e proprio vettore simbolico fondato su una complessa stratificazione di significati. L'impressione generale restituisce l'immagine di una croce inscritta entro una sorta di "pala d'altare di bronzo"; tuttavia, a un'osservazione ravvicinata — che non coincide con quella consueta del fedele — emergono diciassette simboli della Passione, la cui piena comprensione richiede di essere ricondotti al contesto delle Scritture sacre.

6.5 Il 1637, anno prolifico: un calice per Firenze, uno per Luco e una pisside per l'Impruneta

Le ultime opere appartengono al 1637 e si configurano in due calici e una pisside. Il primo di questi arredi è conservato presso il convento dei padri Cappuccini di Montughi dove è custodita una notevole raccolta di opere d'arte che comprende dipinti, sculture e arredi liturgici. A quest'ultimo nucleo, tra i tanti più usuali o a carattere seriale, appartiene un calice realizzato in argento parzialmente dorato, lavorato a sbalzo, cesellato, inciso a freddo, e con parti a fusione (Fig. 52). Su un piede a sezione circolare impostato il cui campo interno è costituito da spighe di grano intrecciate i cui steli, salendo e aderendo al fusto, si innestano in un nodoso ramo di vite che sorregge un grappolo d'uva; il tralcio si apre in una teoria di pampini in rilievo che abbraccia la coppa liscia e appena svasata. Il gradino del piede reca l'iscrizione COSMVS MERLINVS INV. FAC. FLOR. 1637.

Come segnalato da chi scrive nel 2019²⁷⁰, è facile riconoscere nel calice un'opera autografa della maturità di Cosimo Merlini che si configura in una delle sue realizzazioni più rappresentative attestandosi in una distillata summa stilistico–allegorica. Se è vero, infatti, che in esso sono enucleati gli elementi tipici dell'opera tarda del Merlini, è tuttavia da sottolineare l'assenza di scene figurate che insieme ad attributi simbolici compaiono nella sua produzione coeva. Di ricercata complessità e ricchezza è la simbologia eucaristica del Pane e del Vino concretizzata dalle spighe di grano, dal grappolo d'uva e dai pampini di vite del sottocoppa. Questi elementi diventano simultaneamente, simbolo, decorazione e struttura; lo stesso accade nella pisside del Museo della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta definita come una «vera e propria catechesi eucaristica figurata»²⁷¹ (Fig. 53).

²⁶⁹ *Ivi.*

²⁷⁰ Coppe 2019, pp. 77–86,

²⁷¹ Paolucci 1975, nota n. 11, p. 30. Nella stessa nota lo studioso analizza il programma iconografico che vale la pena riportare: «Premesso che il tema dominante è quello del cibo eucaristico, espresso simbolicamente nelle spighe di grano e nel tralcio di vite, e che in esso si inserisce, con minore ma non trascurabile evidenza il riferimento alla Redazione (nel putтино nudo che al vertice del coperchio stringe fra le braccia la croce penitenziale su cui è incisa la



Fig. 52

frase IUGU[M] MEU[M] SUAVE) una parte decisiva è affidata alla illustrazione dei simboli e degli episodi scritturali che prefigurano, nella storia sacra, l'istituzione del Sacramento. Sul coperchio sono raffigurati i tre cibi rituali che gli Ebrei mangiavano durante la Pasqua e cioè: i pani azzimi, le lattughe di campo, l'agnello arrostito (Esodo 12: 3–11) con le iscrizioni latine esplicative (AZZIMOS PANES; CUM LACTUCIS AGRES[TIS]; CARNES ASSAS IGNI). Lungo il corpo della pisside, sono presentati invece tre accadimenti biblici che, al pari del cibo pasquale del Vecchio Testamento, possono essere interpretati come promesse profetiche dell'Eucarestia.

Essi rappresentano: il ritorno degli esploratori mandati da Mosè nella terra di Canaan, con il tralcio di vite i fichi e le melograne (Numeri 13: 22–25); la vittoria di Sansone sul leone e l'estrazione dalle fauci della belva abbattuta di un favo di miele (Giudici 14:8–9) quest'ultimo rappresentato nel cartiglio accanto in esplicito 'pendant' simbolico con un grappolo d'uva e con una nave; il sonno di Elia nel 'deserto e il soccorso dell'angelo del Signore che depositò accanto al profeta addormentato, perché se ne cibasse, « un pane cotto sotto la cenere e un vaso d'acqua » (3 RE 19: 3–8). Le iscrizioni esplicative in latino suonano rispettivamente, secondo la progressione degli episodi che abbiamo indicato: Vi-num salutis, dulcedo anime, viaticum vitae. Ed esse sono una ulteriore, puntuale sottolineatura didattica, del significato profetico attribuito a quei fatti scritturali».

Con questa opera il nostro calice condivide la stessa datazione e i caratteri formali del piede, del fusto e del nodo. Oltre naturalmente alla tipologia, è la sezione superiore a differenziarli: la coppa della pisside presenta brani figurati con iscrizioni latine relative a prefigurazioni bibliche dell'istituzione eucaristica; al contrario, nel calice di Montughi, non vi è una figurazione narrativa ma una struttura che combina forma e simbolo.

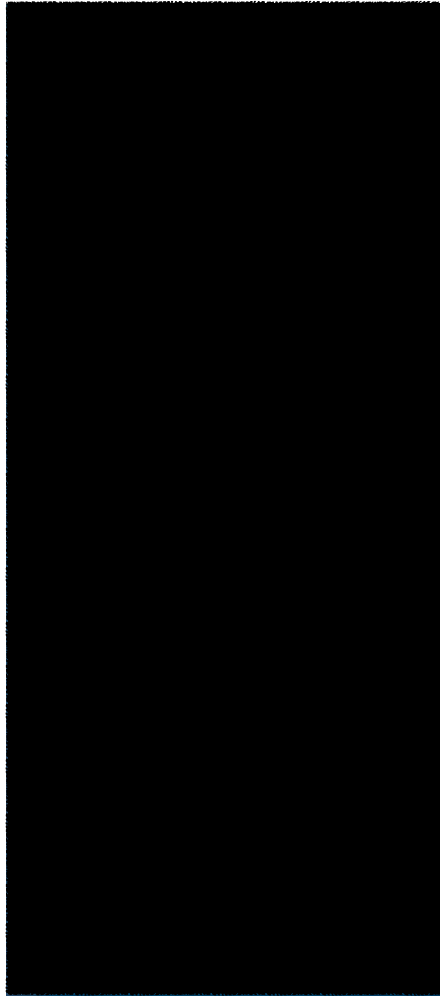


Fig. 53

Un confronto obbligato va stabilito con il calice conservato presso la chiesa di San Bartolomeo a Prato²⁷² (Fig. 54). Questo arredo non è mai stato attribuito direttamente al Merlini probabilmente per la mancanza di un'iscrizione e della relativa firma; il Paolucci sostiene che «la qualità del manufatto risulta evidente nella finezza dell'esecuzione, nella nobiltà e nell'eleganza delle forme e soprattutto nella stupenda invenzione (che, quasi, verrebbe fatto di definire 'liberty') di quei pampini di vite che a guisa di corolla vegetale formano la sottocoppa»²⁷³; e, nel merito

²⁷² Sull'arredo si veda OA 09/0034385; Paolucci 1975, n. 13, p. 30; Cantelli 1996, p. 10, fig. 10, p. 259.

²⁷³ Paolucci 1975, p. 29.

dell'attribuzione, che «anche se non firmato non potrà non essere attribuito data la strettissima somiglianza stilistica con la pisside dell'Impruneta, alla bottega dell'illustre artefice»²⁷⁴. Anche la Nardinocchi non lo riferisce direttamente al Merlini, sostenendo che «il calice [...] pur non presentando la firma del maestro, è sicuramente riconducibile – come è già stato sostenuto – alla sua produzione per l'inconfondibile disegno, peraltro prossimo, per concezione e per finezza di esecuzione, alla citata pisside dell'Impruneta».



Fig. 54



Fig. 55

Sembra ragionevole escludere che il calice pratese sia stato realizzato da Cosimo Merlini: troppe infatti risultano le semplificazioni compositive e tecniche che lo caratterizzano. Altrettanto

²⁷⁴ *Ibidem.*

evidente è l'inferiorità del lessico formale, impoverito rispetto all'esemplare di Montughi. Anche considerandolo una replica sembra tuttavia persistere un problema tecnico–stilistico. In quest'ottica è necessario prendere in considerazione un terzo calice conservato presso la sacrestia del Duomo di Firenze²⁷⁵ (Fig. 55); l'arredo venne probabilmente commissionato da Leone Strozzi (1637–1703) all'orafo romano Francesco I Teoli (1658–1729)²⁷⁶, come è suggerito dal fatto che il suo stemma con insegne canonicali e vescovili compare sul coperchio della perduta patena del calice. Sull'arredo compare il punzone che il Teoli utilizzò dal 1688 al 1729, una torretta fuori campo²⁷⁷, e il bollo camerale romano con il triregno e le chiavi incrociate²⁷⁸; questi elementi forniscono la possibilità di datare il calice entro il 1700 (Fig. 56).

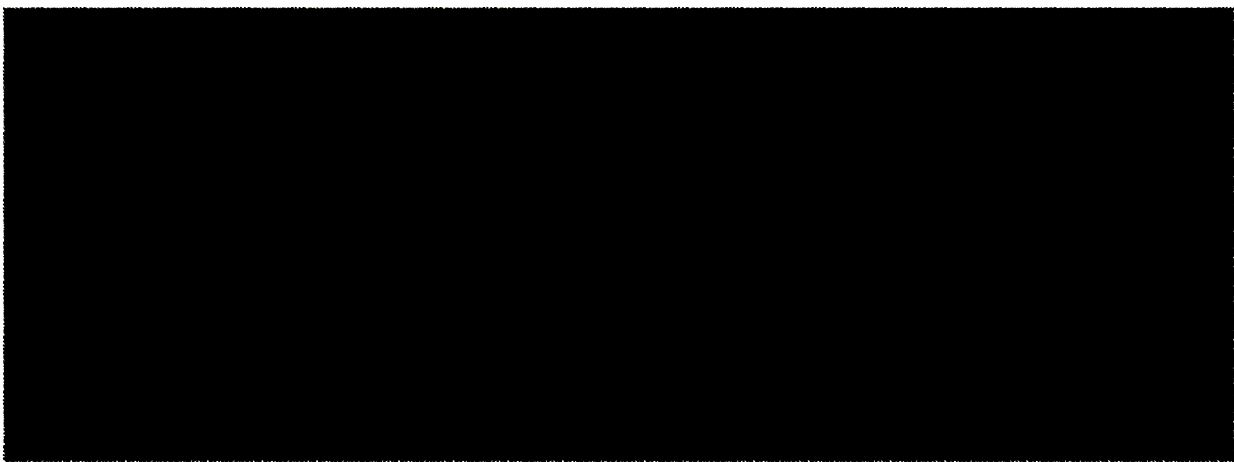


Fig. 56

L'opera del Teoli, considerato una replica dell'arredo pratese, è in effetti paragonabile per struttura e dimensioni, ma rispetto a quest'ultimo presenta una superiore qualità tecnico–realizzativa ed elementi strutturali secondari leggermente diversi. Se confrontato con il calice di Montughi, è evidente come l'opera del Teoli risulti più vicina a questa che all'esemplare pratese; emerge infatti una maggiore capacità analitica ed un più efficace sforzo mimetico. È altresì vero che il calice realizzato dall'argenteiere romano è qualitativamente inferiore a quello di Montughi come si può notare, ad esempio, nella resa schematica del sottocoppa che presenta una rigidità formale simile a quella del pratese. Il calice del Teoli dunque, pur non raggiungendo le vette di raffinatezza e di eleganza dell'opera di Montughi, si pone come una via di mezzo tra il calice autografo e la sua derivazione pratese. È lecito quindi ipotizzare che il Teoli non abbia preso a modello il calice di Prato per la sua replica ma quello di Montughi

²⁷⁵ Sull'arredo si veda la scheda OA 09/00347992

²⁷⁶ Sull'orafo si veda Bulgari 1959, III.2, pp. 459-460.

²⁷⁷ *Ivi*, n. 1016, p. 460.

²⁷⁸ *Ivi*, n. 56, p. 16.

7. PER UN CATALOGO DELLE OPERE PERDUTE

7.1 Un'interpretazione documentaria delle opere perdute

Per una più ampia comprensione del ruolo di un artista all'interno di un contesto storico, credo non sia metodologicamente corretto limitarsi a ciò che della produzione si è conservato. Se del catalogo delle opere di Cosimo III Merlini dovessimo valutare esclusivamente quelle superstiti, tale analisi sarebbe sicuramente parziale. Come avrò modo di dimostrare, infatti, il rapporto tra opere conservate e opere perdute è, circa, di 1 a 5. Tra quelle sopravvissute svettano certamente capolavori e commissioni prestigiose che hanno segnato l'oreficeria fiorentina del XVII secolo. Allo stesso tempo, l'arredo liturgico che portava il vanto del "più ricco e vago che vi sia in Fiorenza" risulta disperso e sull'opera non è nota nessuna descrizione²⁷⁹.

Il lungo lavoro di ricerca di cui verranno offerti i risultati in questo capitolo non sarebbe stato possibile senza il pionieristico saggio di Rossella Tarchi e Claudio Turrini del 1987²⁸⁰: nel loro contributo, come già accennato, i due studiosi hanno pubblicato gli esiti di uno spoglio archivistico effettuato presso l'Archivio di Stato di Firenze che ha permesso di corredare le opere note di un ricco apparato documentario nonché di una serie di notizie inedite a proposito di quelle perdute. Partendo da questo prezioso lavoro è stato possibile ampliare il raggio di ricerca sull'artista, approfondendo le notizie delle commissioni e proponendo, attraverso descrizioni archivistiche, fisionomie stilistiche alle opere perdute.

7.2 Tracce documentarie fino alla seconda decade del Seicento

Dopo la vicende lauretane, per Cosimo Merlini iniziò un periodo ricco di commissioni: è noto, infatti, che la Guardaroba in questo periodo gli affidò la realizzazione di arredi di piccole dimensioni nonché varie rassettature.

Procedendo cronologicamente, in una nota di spese per la sua bottega datata 5 dicembre 1615, sono registrate lire 63.10.8 «in far tornire un vaso d'argento per un reliquiare e per una stampa di bronzo per una mostra»²⁸¹. Per quanto riguarda la prima parte della nota, la commissione al Merlini prevedeva di realizzare un reliquiario a sezione circolare, tipologia di arredo molto comune in questa foggia nel primo quarto del XVII secolo. Tale genere di suppellettile presentava un piede caratterizzato da una serie di bassi gradini e un collo liscio o ornato da una teoria di baccellature; il fusto a balaustro includeva un nodo piriforme che si accordava con la pianta circolare del piede e con l'andamento tornito citato dal documento. Difficile fornire un'ipotesa

²⁷⁹ Placido Puccinelli, *Cronica della Badia Fiorentina*, in Milano per Cesare Malatesta stampatore, 1664, p. 108.

²⁸⁰ Tarchi, Turrini 1987.

²⁸¹ ASF, GM 333, c. 71r.

circa la teca in quanto nella produzione del maestro esistono arredi con varie tipi di mostre: cruciformi, come nel *Reliquiario della Santa Croce* dell'Impruneta; o circolari, come nella *Stauroteca* per il duomo di Firenze. A prescindere dalla forma, queste presentava almeno due facce di vetro ed era comunemente sormontata da una croce su globo. Il secondo lavoro citato, “una stampa in bronzo per una mostra”, potrebbe configurarsi come un intervento su un oggetto già esistente da riammodernare secondo i canoni stilistici dell'epoca. Pur non potendo fornire un'interpretazione grafica, questa seconda citazione aiuta ad introdurre la questione dell'aggiornamento stilistico e strutturale della suppellettile. Si deve ricordare, infatti, che ciascuna categoria di arredo subì modifiche nel corso del tempo ed ogni tipologia venne più o meno investita da questa prassi. L'ostensorio, ad esempio, a partire dal XIII secolo subì una serie di trasformazioni profonde: l'uso dell'esposizione eucaristica nacque, infatti, solo nel tardo Medioevo per l'affermazione della dottrina della transustanziazione che mise fine ad una serie di accese dispute sulla presenza reale di Cristo sotto le spoglie eucaristiche²⁸². L'ostensorio, dunque, a partire dal primo Trecento, derivò la sua forma da quella del reliquiario per ovvie affinità di ordine “espositivo”: in quell'epoca esisteva addirittura una tipologia di arredo che nella mostra conteneva l'ostia e le reliquie in sezioni separate²⁸³. Nel corso del tempo questi oggetti ibridi si diversificarono in tipologie autonome, assumendo la funzione di ostensori e pissidi: elemento discriminante era naturalmente la lunetta che sosteneva l'ostia, presente solo nei primi. Il caso del turibolo, invece, va nella direzione contraria: dopo una radicale mutazione tra un andamento globulare o piriforme arcaico (Fig. 57), la sua forma, a partire dal Quattrocento, si fissò in una tipologia architettonica (Fig. 58) che sopravvisse due secoli, semplificandosi, solo dopo il XVII secolo, in un recipiente in metallo a forma di coppa su piede, idoneo a contenere un piccolo braciere con carboni ardenti chiuso da un coperchio (Fig. 59). E ciò accadde in quanto, dalla prima metà del XIV secolo il rituale che regolava l'uso dell'incenso nella messa veniva a stabilirsi in formule simili alle attuali²⁸⁴.

²⁸² Montevicchi, Vasco Rocca 1988, p. 115.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 262.



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

La prassi dell'aggiornamento stilistico – esito di rimaneggiamenti collezionistici, interventi “in stile”, accrescimenti e ricomposizioni di pertinenze – è strutturalmente connessa anche alla cultura collezionistica e antiquaria e produce, nelle oreficerie, una vera stratigrafia materiale. La lettura di tale stratigrafia consente di saggiare la coerenza cronologica del manufatto, soprattutto quando confrontata con riscontri documentari e con comparazioni tipologiche. Sul piano del mercato antiquario, ogni scarto tra cronologia dichiarata e cronologia effettiva incide su attribuzione, integrità e rarità, con conseguenti oscillazioni anche rilevanti del prezzo: innesti tardivi o “di restauro” tendono a deprimere la valutazione; addizioni coeve documentate o di alta qualità possono, al contrario, costituire un valore aggiunto (ad esempio per provenienza o per rilevanza storico–devozionale). In questa prospettiva, la verifica della coerenza cronologica non è mero dettaglio erudito, ma un parametro critico ed economico decisivo nella definizione del valore dell'opera.

Altri oggetti realizzati nello stesso periodo sono quasi tutti di natura profana: al 15 novembre 1615 risalgono «n. 8 ampolline quadrette a vite per un cassetto a uso di cassa da ociali per rimedi che Sua Altezza tiene in tasca»²⁸⁵ mentre al 14 febbraio 1616 «una tazza da bere per Sua Altezza Serenissima»²⁸⁶.

Queste evidenze archivistiche contribuiscono a delineare una sfera materiale quotidiana della corte nel primo Seicento, che poteva commissionare indistintamente allo stesso artista oggetti d'uso personale come grandi opere di carattere sacro o rappresentativo.

7.3 Il problema dello stile: il rapporto con Jacopo Ligozzi

Il secondo arredo citato appare di particolare interesse: non era realizzato in oro ma in argento dorato, e si configurava in una sofisticata montatura che inquadrava un bicchiere di vetro.

²⁸⁵ ASF, GM, 333, c. 67v.

²⁸⁶ ASF, GM, 339, c. 3s.

Rossella Tarchi e Claudio Turrini segnalano che nell'inventario generale a capi della Guardaroba, all'anno 1618, compare «una tazza di argento a navicella di piastra tutta lavorata e cesellata a scompartimenti a fogliami e una maschera da capo con dua manichetti a piedi a uso di viticci e tutta dorata, hauta da Cosimo Merlini, adì 6 aprile»²⁸⁷. Concordo con i due studiosi sul fatto che non sia possibile indentificare con certezza la tazza citata con quella appena descritta poc'anzi. È noto, tuttavia, che il Merlini realizzò almeno un'altra opera di carattere profano appartenente alla medesima tipologia della tazza o del “vaso da bere”. Si tratta, in particolare, di una fonte di rame: “Oro né 4 di luglio [1618] dorarono Martino tedesco una fonte di rame cioè una parte di essa fatta da Cosimo Merlini d'invenzione di Jacopo Ligozzi”²⁸⁸. Ho sempre ipotizzato che potesse sussistere un'affinità tra l'eccentricità stilistica di Jacopo Ligozzi e quello che il Paolucci sosteneva a proposito dell'ultimo Merlini: «...è difficile dire se ci troviamo ancora nell'ambito del formalismo metaforico e intellettualizzante della maniera o se già non sia lecito parlare delle “imageries” visuali enfatiche e naturalistiche dell'età barocca»²⁸⁹. In quest'ottica è ragionevole pensare che l'opera disegnativa del Ligozzi, utilizzata in questo caso dal Merlini come modello, abbia influenzato in generale il suo stile, che nel corso della quarta decade del Seicento virò verso una distillazione degli apparati strutturali risolti in un efficace connubio tra simbologia eucaristica e dato strutturali.

Tornando al Ligozzi, a proposito della fonte di rame realizzata su suo disegno dal Merlini, un riferimento potrebbe essere ricercato in una serie di disegni conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, con sguardo particolare ai modelli per bicchieri “da capriccio” (Fig. 60). Come segnala Corinna Tania Gallori, a Firenze, a partire del XVI secolo, la continua attenzione per la produzione del vetro portò alla fondazione di manifatture vetrarie autonome in molte città del Granducato²⁹⁰.

²⁸⁷ ASF, GM, 373, c. 47, cit. per la prima volta in Tarchi, Turrini 1987, p. 739.

²⁸⁸ ASF, GM, 351, c. 180r.

²⁸⁹ Paolucci 1975, p. 27.

²⁹⁰ Corinna Tania Gallori, *Scheda n. 46*, in Alessandro Cecchi, Iacopo Conigliello, Marzia Faetti, *Jacopo Ligozzi: pittore universalissimo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 27 maggio–28 settembre 2014), Livorno, Sillabe, 2014, p. 172.



Fig. 60

L'interesse nei confronti dell'arte proseguì anche con Ferdinando I e Cosimo II de' Medici, appassionati di questo genere di arredi, caratterizzati da una raffinatezza e una complessità compositiva che certamente il Ligozzi poteva garantire.

Dalla loro analisi, peraltro, si capisce la profonda conoscenza dell'arte vetraria da parte dell'artista: i suoi disegni – o per meglio dire, i suoi progetti – sono corredati da numerose indicazioni di ordine tecnico sulle singole sezioni che rispondono, a loro volta, ad esigenze artistiche e funzionali. Il Ligozzi addirittura, come un designer *ante litteram*, si spinge oltre il primo grado della funzionalità, preoccupandosi di fornire indicazione anche sulle modalità di sostituzione delle parti di vetro qualora si rompessero.

Non possiamo identificare con certezza uno di questi disegni con quello precedentemente citato. Certamente, tuttavia, si rivelano fondamentali per capire quale potesse essere la fisionomia di queste opere il motivo dell'affidamento della loro realizzazione a Cosimo Merlini: composizioni così complesse sia da un punto di vista strutturale che decorativo esigevano una tecnica non comune da parte dell'esecutore.

Le commissioni di questi arredi provenivano direttamente dalla corte: ho trovato traccia, in particolare, di un documento risalente al 1618²⁹¹ in cui è Mattias de Medici, attraverso un emissario, a richiederne un esemplare: «Sua Eccellenza il Principe Mattias mi ha comandato di scrivere a vostra Clarissima che mandi quattro o sei bicchieri di cristallo che siano con qualche capriccio e ve ne sia uno più piccolo dove deve bere il sig. Principe poiché quello dove beveva è rotto».

Procedendo con l'analisi degli arredi commissionati nella seconda decade del secolo, in un *Inventario generale* della Guardaroba Medicea, viene segnalato un oggetto non così comune: un reliquiario a mandorla da tenere al collo. Questo viene descritto come “un aovatino d'oro a mandorla che s'apre, e dentro vi sono più scompartimenti da tenere reliquie. [...] con sua magliettina da tenere al collo havuto dal Merlini 18 i gennaio 1620”²⁹². Quest'opera rientra nel grande ambito della devozione privata ed appartiene alla categoria dei reliquiari a capsula²⁹³. Peculiare la forma a mandorla, tipica invece del sigillo, discriminante per una precisa definizione della sotto tipologia dell'arredo: esso può essere definito “a medaglione” se ha la teca quadrangolare, circolare o ovale, con montatura e anello di sospensione; oppure “a pendente” se presenta una forma simile alla precedente ma più complessa e in materiale prezioso. Il reliquiario a capsula, detto anche “filatterio”, era in genere destinato per essere indossato al collo, pur potendo, in specifiche occasioni cerimoniali, essere portato in processione sulla sommità di un'asta²⁹⁴. Tenendo conto della riconosciuta perizia del Merlini nella lavorazione di metalli e gemme e della sua comprovata padronanza di tecniche orafe complesse, appare fondata l'ipotesi che l'esemplare in esame sia da qualificare come reliquiario “a pendente”.

Procedendo nell'analisi delle opere del citato memoriale dei manifattori sono presenti anche «2 piastrelline d'oro aovate da ritrattarne per uno scatolino di calcedonio»²⁹⁵. Sarebbe vano tentare di identificare un'opera partendo da una descrizione così succinta; si tratta, in ogni caso, di un piccolo cofanetto quadrangolare o sferico in calcedonio molato e con montatura di argento. Un oggetto rispondente a questa descrizione esiste e si trova a Firenze, al Museo di Storia Naturale²⁹⁶: si tratta di uno scatolino in calcedonio di forma sferica di 5 cm di diametro che presenta due piastrine circolari realizzate in metallo dorato che inquadrano le due calotte (Fig. 61).

²⁹¹ ASF, GM 351, c. 180r.

²⁹² ASF, GM 373, cc. 204–CCIII.

²⁹³ Montevecchi, Vasco Rocca 1988, p. 160.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ ASF, GM, 350, c. 322.

²⁹⁶ Scheda OA n. 09/00331657.



Fig. 61

Tale oggetto può fornire un riferimento ideale per il riconoscimento dell'opera in questione. Il calcedonio, varietà criptocristallina fibrosa del quarzo, è in purezza di colore bianco-azzurrognolo ma più spesso lo si trova variamente colorato per la presenza di impurità; era comunemente utilizzato a Firenze almeno fino al XVIII secolo come pietra semipreziosa e gli venivano attribuiti vari nomi, come agata o corniola. Esiste, peraltro, un'opera realizzata da uno dei due nipoti del Merlini, Cosimo il Giovane, in cui venne fatto uso di questa pietra: si tratta di un reliquiario a statua di san Francesco di Paola datato 1699–1700²⁹⁷. Il plinto sul quale è posta la piccola urna dove è collocata la statua del santo è realizzato proprio in agata, con parti in argento dorato (Fig. 62).



Fig. 62

²⁹⁷ L'immagine ad alta risoluzione dell'opera è reperibile in Beweb al seguente indirizzo: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6191080/Merlini+Cosimo+detto+il+Giovane+%281699-1700%29%2C+Reliquiario+a+statua#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&ambito=CEI OA&liberadescri=merlini+cosimo&liberaluogo=&dominio=1>; per una scheda dell'opera si veda Elisabetta Nardinocchi, Scheda n. 15, in Elisabetta Nardinocchi, *Il Tesoro di San Lorenzo*, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 94–95.

Nel medesimo memoriale vengono segnalati al 1618 anche due ‘Lunettini di argento per il Sacramento del giovedì santo ne’ Pitti’²⁹⁸ da identificare semplicemente in una coppia di lunette per ostensori. Proseguendo viene citato “Un bicchiere d’oro a navicella cominciato e non finito”²⁹⁹. È interessante soffermarsi sulla specifica “a navicella”. Fra i disegni del già citato Jacopo Ligozzi, infatti, compare un bicchiere “da capriccio” che ricalca proprio le forme della navicella, tipologia di suppellettile liturgica utilizzata per contenere l’incenso. L’opera può essere confrontata con quella ritratta nel disegno inv. 97186³⁰⁰ che presenta la stessa peculiare forma e che, peraltro, è datato allo stesso anno, il 1618 (Fig. 63).

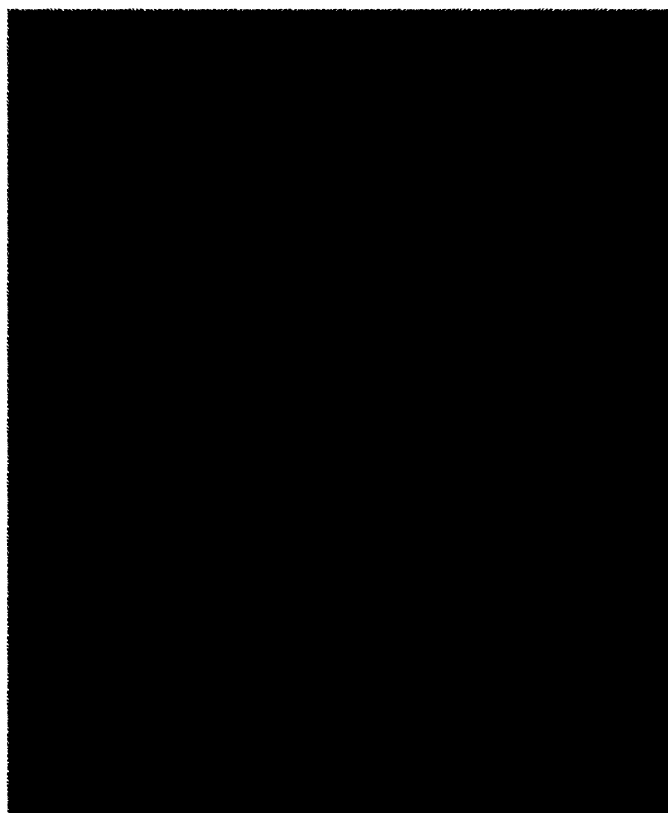


Fig. 63

La coeva descrizione di una “ghiera e un puntale a una guaina”³⁰¹ si riferisce, invece, ad una legatura di manoscritto: solitamente, nel mondo librario, l’apporto artistico degli orafi si limitava agli impaginati decorativi delle coperte. In questo caso invece, essendo specificatamente citati una ghiera e un puntale, il riferimento è al sistema di chiusura del manoscritto. Ghiera e puntali infatti corrispondono alla parte mobile del fermaglio che, una volta assicurato a una bindella applicata sul piatto posteriore, offre una chiusura ancorando il tenone in un foro.

²⁹⁸ ASF, GM, 339, c. 3d.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Firenze, *Gabinetto Disegni e Stampe*, inv. 97186.

³⁰¹ ASF, GM, 366, c. 311d.

7.4 'Il paliotto d'oro'

A partire dai primi anni Venti del Seicento, un'opera in particolare dovette impegnare il Merlini e molti degli orafi operanti in Galleria: il paliotto d'oro per l'altare di San Carlo Borromeo nel duomo di Milano³⁰². Il sontuoso arredo fu disegnato da Giulio Parigi e realizzato, oltre che dal Merlini, dal gioielliere di origine svedese Jonas Falck, da Gualtiero Cecchi e Michele Castrucci. Già nel 1965, l'Aschengreen Piacenti aveva attribuito al Merlini la realizzazione delle parti in oro in base ad alcune indicazioni rinvenute in un inventario del "Real Tesoro della Guardaroba Generale", compilato nel 1783³⁰³. Gli spogli documentari di Tarchi e Turrini gettarono piena luce sulla genesi dell'opera: nel "libro di munitione B", infatti, al di 23 settembre 1618 si trovano descritte fra le forniture di bottega del Merlini "stampe di rame di più sorte forme per l'altare di San Carlo, gittateli Martino di Matteo Tedesco, dal rame maneggia Nigetta della Cappella"³⁰⁴. E ancora, al di 29 febbraio 1624 vengono registrate in uscita nel conto del Merlini, 2981 pietre preziose "per commettere nell'altare d'oro"³⁰⁵. L'opera, dunque doveva caratterizzarsi per preziosità polimaterica e per grande impatto visivo: la descrizione che compare nel memoriale della Guardaroba riporta una dettagliata descrizione³⁰⁶ di quello che doveva essere un capolavoro dell'oreficeria seicentesca:

[...] un paliotto d'altare di piastra d'oro con dua nicchie alle bande lavorate, commessovi et incastonatovi grisolite giraldi, amatiste e turchine nelle quale nicchie dua puttini nudi o angiolini di tutto rilievo che tenghono un'arme per ciascuno per di Sua Altezza Serenissima e Austria, commesse con diaspro e calcidonio e palle di granati rossi e due palle di lapislazzeri, con gigli di topazzi commessi con perle attorni alli adornamenti, con loro corone duchale sopra a dette arme, con rubini nelle fasciette e gigli di granati, è scompartito detto paliotto con 4 pilastri di mezzo rilievo, con mensole e un topazzio grosso per ciascuna e perle e nello scompartimento nel mezzo che fa adornamento al voto è commessovi in detto paliotto più e diverse gioie che pesano libbre 3 once 4.19; et il paliotto pesa in tutto libbre 83 once 11.4. che se ne deve detrarre le libbre 3 once 4.19 che è il peso delle gioie, a tale resta l'oro libbre 80 once 6.9, a carati 20 7/8 libbre 70.– 13.2

Le ultime righe del brano sottolineano l'assoluta imponenza materiale del paliotto: a fronte di una quantità di gemme pari a 3 libbre, 4 once e 19 denari, l'oro impiegato ammontava a oltre 80 libbre nette a 20 7/8 carati. Si tratta di un peso fuori scala per un arredo liturgico, che ne fa non solo un capolavoro di oreficeria ma anche un vero e proprio tesoro mobile, espressione tangibile

³⁰² Le vicende dell'opera sono ricostruite in Aschengreen Piacenti 1965, pp. 107–124.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ ASF, GM, 366, c. 292d.

³⁰⁵ ASF, GM, 389, c. 172s.

³⁰⁶ ASF, GM, 419, c. XV.

della potenza economica e della volontà celebrativa della committenza medicea. La precisione con cui sono annotate le frazioni di libbra rivela, inoltre, la consapevolezza del valore monetario dell'opera, concepita come deposito di ricchezza e segno di magnificenza dinastica. D'altronde il motivo che spinse la corte ad inviare un tale ex-voto era più che serio. Il giovane Granduca Cosimo II de' Medici soffriva di gravi problemi di salute che si intensificarono a partire dal 1614. Per questo fu deciso di inviare il paliotto a Milano e di destinarlo all'altare di San Carlo, a cui la famiglia Medici era particolarmente devota, tanto da conservare a Palazzo Pitti il guanto e il berretto cardinalizio.³⁰⁷ Completato solamente nel 1624, l'ex voto rimase a Firenze per la prematura morte del Granduca avvenuta tre anni prima. Fu quindi esposto nella Guardaroba di Palazzo Vecchio per più di un secolo suscitando, come vedremo, la meraviglia dei molti visitatori che venivano in Italia nei loro Gran Tour. Tra il 1783 – anno in cui compare in un Inventario del Tesoro – e il 1789 – quando il solo rilievo centrale in pietre dure venne inviato in Galleria – l'opera venne smembrata e i rilievi fusi: il motivo non è da addurre all'afflato illuminista che caratterizzò quell'epoca ma più probabilmente alla penuria delle finanze della corte.

Nota bene il Paolucci che l'opera dovette diventare una specie di prototipo aulico per il genere al punto che il suo ricordo sopravvisse quasi un secolo più tardi nel paliotto d'argento offerto da Cosimo III de' Medici alla Vergine dell'Impruneta³⁰⁸. Gli interventi del Merlini, peraltro, occorsero anche nel sito espositivo: grazie ad una nota per una fornitura d'argento datata 12 dicembre 1624, sappiamo che egli realizzò una piastra di argento liscio brunito per coprire un telaio di ferro – ossia un'inferriata – sul quale saldò una rete di filo d'argento “acciò non fusse maneggiato con le mani”³⁰⁹. Considerata la quantità d'oro e il numero di pietre preziose che decoravano il fronte del paliotto, venne previsto un accorgimento pensato per proteggere l'opera da furti e manomissioni.

L'unica sezione conservata del paliotto, quella centrale in commesso oggi conservata al Museo del Tesoro dei Granduchi di Firenze dal 1925, non era ancora terminata nel 1624 e non fu mai inviata a Milano.

³⁰⁷ Si veda Maria Sframeli, *Scheda 5.3*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Disegno, incisioni, scultura* catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986, p. 469.

³⁰⁸ Paolucci 1975, p. 25.

³⁰⁹ ASF, GM, 435, cc. 493s–d.

7.4.1 Una nuova notizia archivistica sulla base di 'un'immagine restituitaci'

Grazie al saggio della Piacenti del 1965 e al contributo di Rossella Tarchi e Claudio Turrini del 1987, sono state chiarite le varie fasi di commissioni e realizzazione dell'opera, oltre alle competenze specifiche dei singoli artisti che vi operarono. Grazie a questi due fondamentali studi, è oggi possibile ampliare il raggio d'analisi sull'opera. Di particolare interesse è un documento che permette di aggiungere qualche informazione, frutto dello scavo archivistico presso l'Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Il documento, compilato da Marcello Oretti nella seconda metà del XVIII secolo, compare nelle sue *Notizie dei professori del disegno*³¹⁰. Affrontando la biografia di Cosimo Merlini, introdotto come un orafo valente che lasciò «opere degne di ammirazione», l'erudito bolognese si dimostrò aggiornato e preciso circa i dati materiali del paliotto, di cui ricordò la foggia, il peso dell'oro e delle pietre che lo decoravano. Rispetto alle descrizioni fiorentine, inoltre, aggiunse un elemento inedito, riportando due distinte iscrizioni: la prima, «COSMUS II DEI GRAT. MAGNUS DUX ETRURIE EX VOTO», che compare anche in vari documenti fiorentini; ed una seconda in cui viene ufficializzato in lettere ad imitazioni delle capitali epigrafiche, il ruolo di Giulio Parigi e di Cosimo Merlini: «IULIUS PARISIUS INVENTOR» e «COSMUS MERLINUS BONONIENSIS FECIT ANNO. D. MDCXVIII» (FIG. 64).

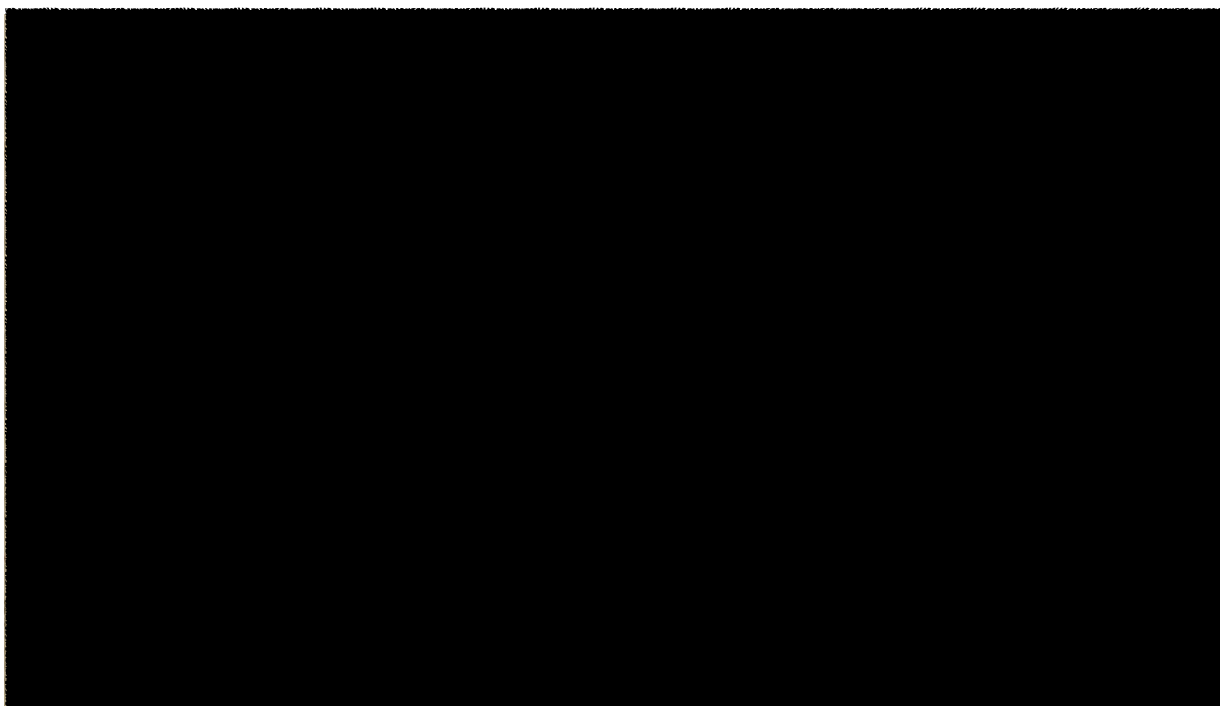


Fig. 64

³¹⁰ BCAB, B129, p. 485.

La presenza di questa seconda iscrizione non compare nell'unica restituzione grafica dell'opera disponibile: si tratta di un disegno a penna acquarellato che fa parte di un album in due volumi intitolato *Insignia auguralia, sacralia et sacerdotali*, venduto da Sotheby's a Londra in un'asta del due aprile 1993³¹¹ (Fig. 65). Questi album provengono dalla biblioteca di Josiah Wedgwood II ma si tratta di disegni collezionati da John Talman (1677–1726), principalmente durante gli anni del suo viaggio in Italia di quest'ultimo, tra il 1709 e il 1717. In parte anonimi, come quello in esame, in parte autografi – si ricordano, fra gli altri, Francesco Bartoli, Giovanni Cassoni, Giuseppe Grissoni – si configurano per lo più in disegni ornamentali o architettonici. L'identificazione di uno di questi disegni con il paliotto d'oro spetta alla Piacenti³¹², sulla base del confronto tra il disegno e l'unica sezione superstite del paliotto, nonché sulla concordanza delle varie descrizioni fiorentine dell'opera.

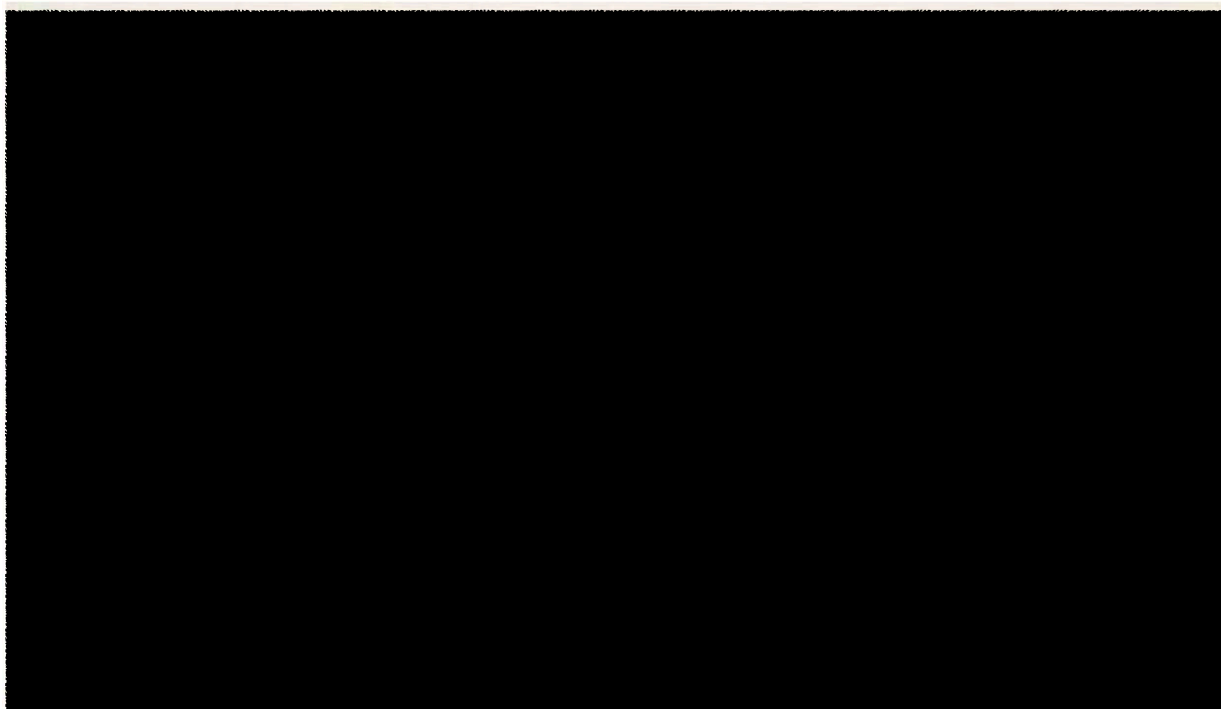


Fig. 65

Come si osserva nel disegno in esame, è presente soltanto una delle due iscrizioni citate dall'Oretti. Esaminando con attenzione l'opera sembra, tuttavia, di percepire uno squilibrio proporzionale dovuto alla mancanza di un elemento che incornici la sezione inferiore del paliotto – elemento invece visibile nel paliotto lauretano come attesta il disegno della Marucelliana. Considerando che l'autore del disegno lo raffigurò quasi un secolo più tardi rispetto alla sua

³¹¹ Catalogo asta Sotheby's, *Sammlung Rudolf von Gutmann*, Londra, 2 aprile 1993, nn. 2a–5°, cit. in Piacenti, 1994, p. 219.

³¹² Piacenti, 1994, pp. 229–231.

realizzazione, si può ipotizzare che il manufatto, una volta installato nella Guardaroba di Palazzo Pitti, abbia subito qualche modifica. L'altare Borromeo–Medici al quale era presumibilmente destinato originariamente³¹³, infatti, si innalzava di qualche gradino e ciò prevedeva una visione rialzata rispetto al piano di calpestio della navata. La successiva collocazione nel nuovo sito espositivo è possibile abbia mantenuto tale impostazione progettuale. Del resto, come accaduto per il paliotto lauretano, spostato nel 1925 nella Sala del Pomarancio ed oggi esposto in posizione rialzata, la parte inferiore risulta coperta per ragioni di stabilità e per la presenza di elementi di ancoraggio che nascondono la cornice inferiore. Precedentemente, infatti, il paliotto doveva essere ancorato al fronte dell'altare. Il confronto tra il disegno della Marucelliana (Fig. 66) e una fotografia della collocazione attuale rende immediatamente evidente tale differenza (Fig. 67).

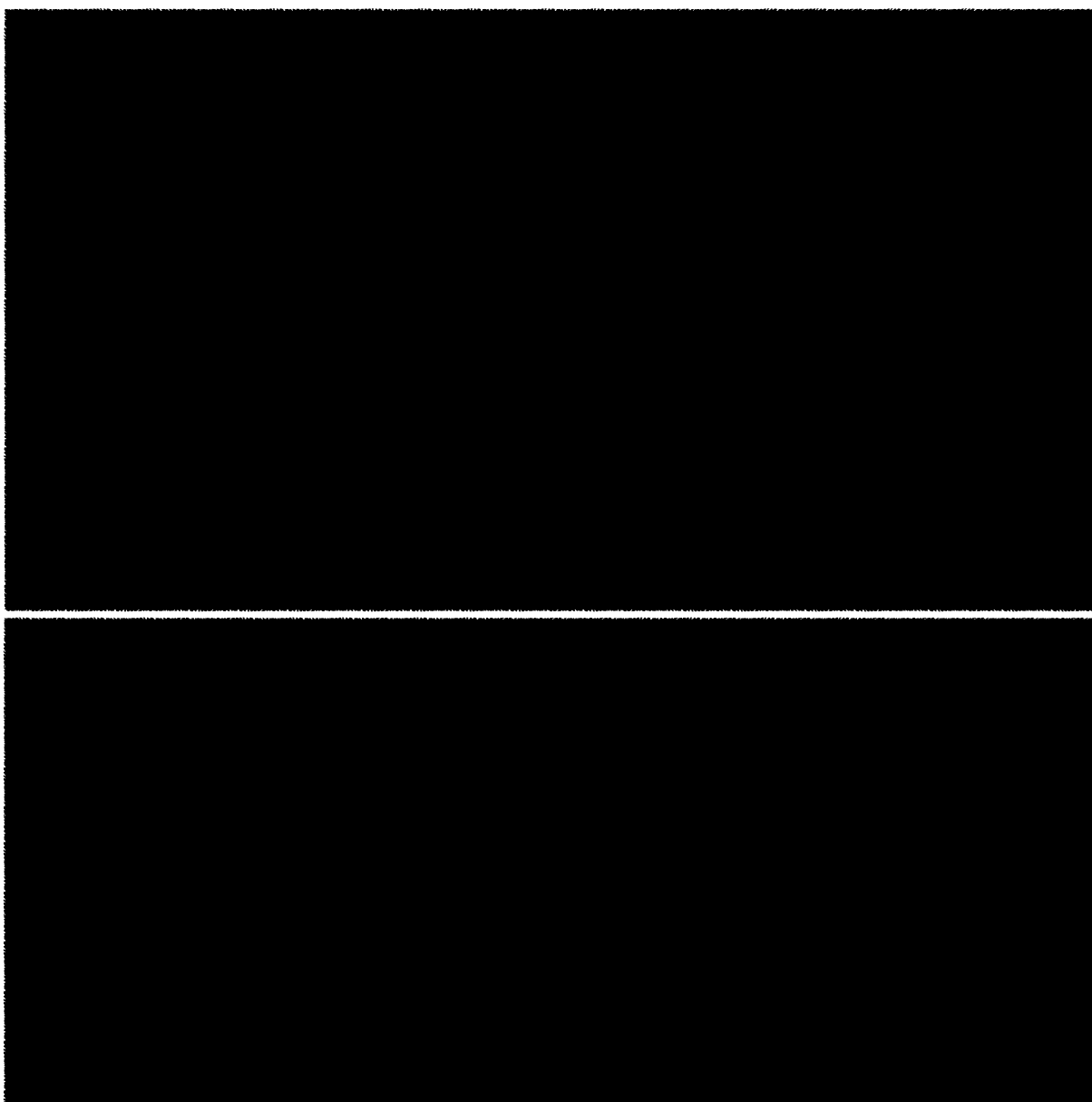


Fig. 66–67

³¹³ Le citazioni archivistiche sull'opera citano genericamente, come destinazione, il duomo di Milano.

È pertanto plausibile che l'iscrizione menzionata dall'Oretti, la cui attendibilità in questo caso non offre motivo di dubbio, fosse collocata nella fascia inferiore del paliotto. Come suggerisce la proposta di ricostruzione grafica (Fig. 68), tale iscrizione – verosimilmente in caratteri di minore dimensione – doveva distribuirsi, probabilmente abbreviata, in uno degli scompartimenti della cornice inferiore secondo una scansione che rispecchia la prassi coeva nel distinguere ideatore, autore materiale e data di esecuzione e doveva recitare: «JULIUS PAR. INV. C. MERLINUS BON.FAC. A. D. MDCXVIII». Una simile scansione, peraltro, compare in un'opera realizzata un secolo più tardi per la basilica di Santa Maria dell'Impruneta, dal nipote insieme Bernardo Holzmann, in cui i punzoni dei due autori compaiono nella specchiatura di sinistra e centrale. A conclusione della lettura della ricostruzione grafica, si segnala che le due fasce azzurre di legno marmorizzato non dovevano comparire originariamente, non avendo niente a che fare con la tipologia e non comparendo in altri paliotti noti.

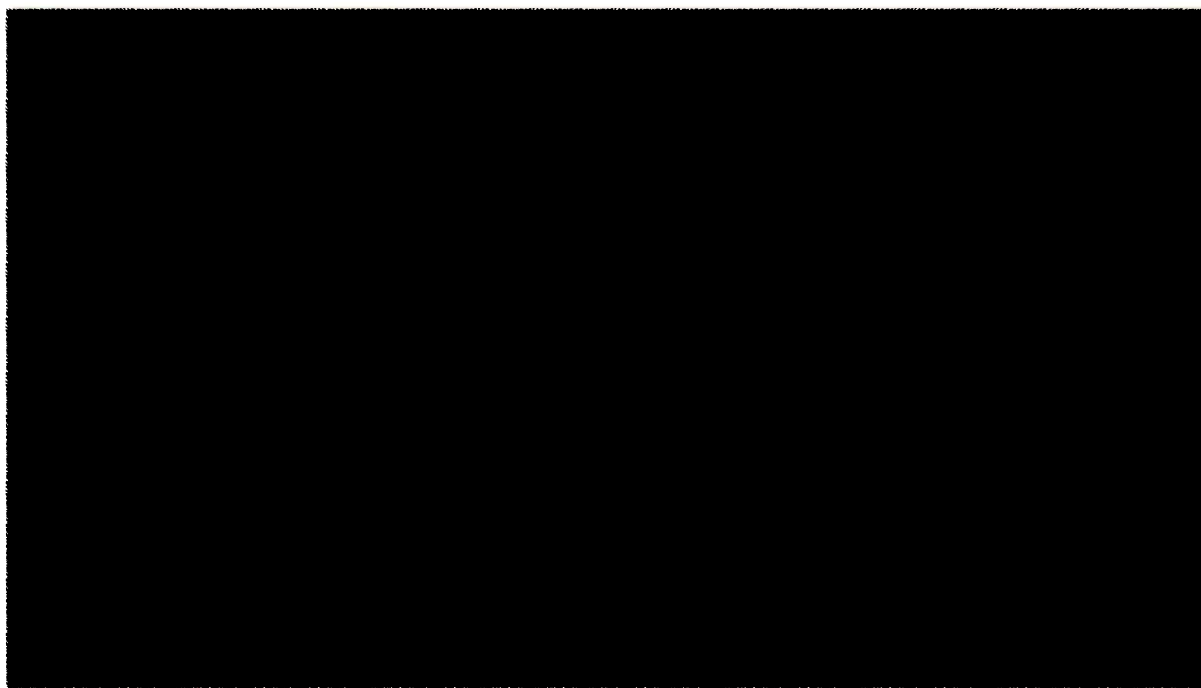


Fig. 68

Un ulteriore elemento sull'opera si desume da una notizia archivistica tratta da un *Inventario generale* (1624–1637) dell'Archivio di Stato di Firenze. La nota, in continuità rispetto a quella citata a proposito della piastra di argento liscio brunito che il Merlini realizzò per proteggere il paliotto³¹⁴, si riferisce al medesimo anno, il 1626, ed è relativa a «dua figurini di piastra d'argento

³¹⁴ ASF, GM, 435, cc. 493s–d.

cesellate alte braccia 1/3 d'un S. Carlo e d'un S. Gio. Batt. che pesano libbre 8.14.21 a bontà di carati 11.10». Sappiamo che il paliotto era largo circa $3 \frac{1}{2}$ braccia fiorentine e alto $1 \frac{3}{4}$, ossia 105 x 195 metri; mentre le due figure cesellate misuravano 1/3 di braccio fiorentino, ossia 18 cm circa. Attraverso una semplice proporzione si ricava che i due angiolini reggi-stemma nelle nicchie del paliotto misurano circa 50 cm; una dimensione che consente di escludere l'ipotesi di una loro collocazione nelle nicchie frontali, a meno di concepirli come modelli in scala ridotta. In questo senso, è possibile pensare che le due figure potessero essere destinate alle due nicchie e che in un secondo momento il Parigi abbia optato per una la più canonica scelta di far reggere i due stemmi a due angiolini. La scelta di questi due santi possedeva, tuttavia, una forte valenza devozionale: da un lato San Giovanni Battista, patrono di Firenze, richiamava l'identità religiosa e dinastica medicea; dall'altro San Carlo Borromeo, a cui la famiglia Medici erano devota, ne sottolineava la specifica dedizione. Tale compresenza si sarebbe pienamente accordata con il significato di ex voto del paliotto, che sarebbe stato inviato a Milano in ringraziamento e intercessione per la salute precaria di Cosimo II de' Medici, trasformando l'opera in un segno tangibile di pietà dinastica e di gratitudine spirituale.

Si ricorda, come già detto, che l'iconografia dell'ex-voto (Fig. 69) viene ripresa in un'altra opera del Merlini, l'urna reliquiario dei santi Marco Papa, Amato Abate e Concordia Martire, datata 1622 e conservata al Museo del Tesoro di San Lorenzo, a Firenze (Fig. 70). Paolucci³¹⁵ per primo ipotizzò che sarebbe stato proprio il Merlini a voler riprodurre il paliotto di san Carlo sul fronte del reliquiario dei santi Marco, Amato e Concordia ma probabilmente, come segnalano Tarchi e Turrini fu probabilmente più Giulio Parigi a idearne, forma, decorazione e rappresentazione del pannello centrale³¹⁶.

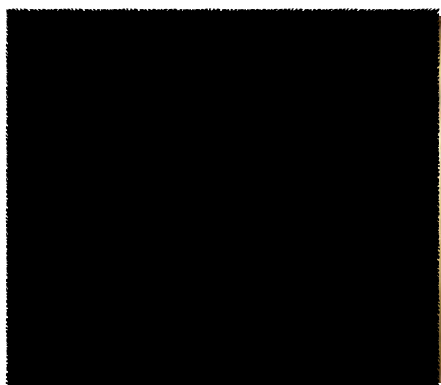


Fig. 69

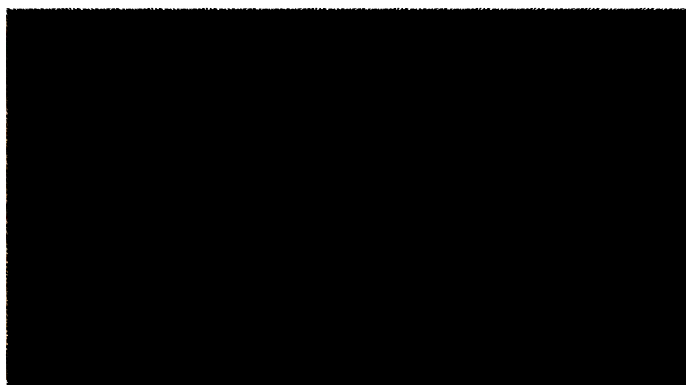


Fig. 70

³¹⁵ Paolucci 1975, p. 25.

³¹⁶ Tarchi, Turrini 1987, p. 746.

7.5 La terza decade del Seicento

La terza decade del XVII secolo fu un periodo caratterizzato da una diminuzione del numero delle opere eseguite dal Merlini e dalla sua bottega. Al 1620 risale una “tazza a navicella di piastra tutta lavorata e cesellata a scompartimenti e fogliami”³¹⁷.

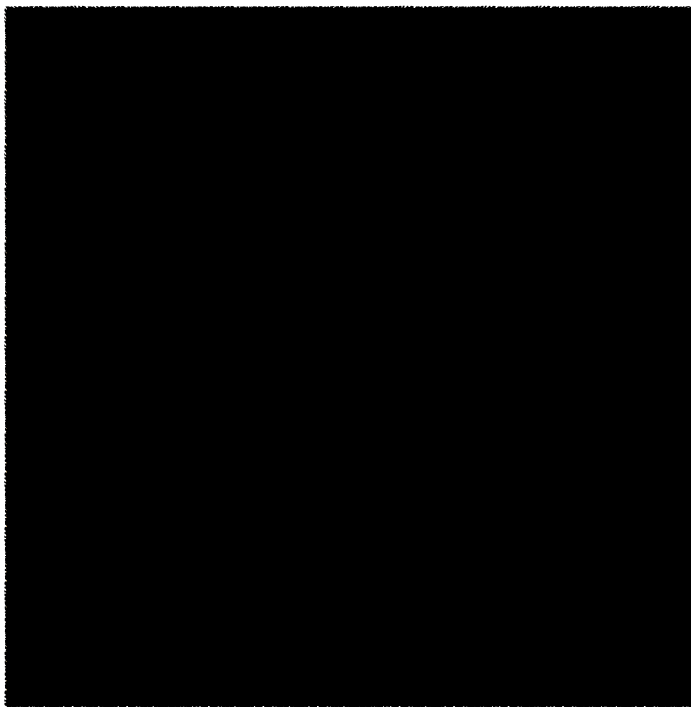


Fig. 71

Anche in questo caso un confronto possibile è con uno dei già citati bicchieri “da capriccio” di Jacopo Ligozzi, il 97167³¹⁸ (Fig. 71). La forma a navicella nonché la decorazione vegetale che si nota nel disegno sembra essere compatibile con la citazione documentaria. In questo caso, come nel precedente documento che testimonia una loro collaborazione, il disegno proposto aiuta a comprendere la fisionomia di queste opere, caratterizzate da composizioni complesse sia da un punto di vista strutturale che decorativo.

“Un ghiaro di argento dorato a foggia di melagrana”³¹⁹, è da identificare in un elemento di raccordo per il fusto di una suppellettile liturgica, mentre un “guarnimento per un vaso di vetro grande”³²⁰ è da intendere come una montatura in argento per un vaso in cristallo di rocca mentre. Ancora, per quanto riguarda “una lampada di argento dorato di piastra tutta strafornata e cesellata

³¹⁷ ASF, GM, 360, c. CLXII.

³¹⁸ Firenze, *Gabinetto Disegni e Stampe*, inv. 97167.

³¹⁹ ASF, GM, 360, c. LXXII.

³²⁰ ASF, GM, 360, c. CLXII.

a fogliami, figurine e teste con suo cappelletto e catene”³²¹ essa è da individuare semplicemente in una lampada pensile che aveva quasi certamente una corpo piriforme; dalla breve descrizione del documento emerge che l’impaginato decorativo era tradizionale, nella scia di arredi coevi, presentando teorie fogliacee ad includere elementi fitomorfi. È curiosa, invece, quest’ultima citazione documentaria: “una lavatoia con orlo rivolto attorno e ricavo da capo da lavare le trecce”³²². Doveva trattarsi di un vaso in argento che presentava un grande orlo che ornava l’estremità superiore: tipologie simile ma di carattere non profano sono da ricercare nei secchielli per acqua benedetta. A quest’altezza cronologica la loro forma prevedeva un piede piatto e un corpo molto espanso nella parte superiore a formare una fascia bombata che si restringeva in una gola uscente in tesa liscia. Elemento discriminante per l’attribuzione cronologica di tali arredi non è da ricercare nella forma ma negli impaginati decorativi, che appaiono sempre meno plastici con il passare dei tempo.

7.5.1 «L’ostensorio più ricco e vago che sia in Firenze» e una Visitazione dei Magi

Grazie alla Cronica della Badia Fiorentina redatta da Placido Pulcinelli³²³ nel 1664, veniamo a sapere dell’esistenza di un ostensorio descritto come «il più ricco e vago che sia in Fiorenza», fatto eseguire – come segnala Guidotti³²⁴ – da Vittorino Nacci tra il 1619 e il 1624. Una descrizione dell’opera è reperibile nelle *Chiese fiorentine* del Richa³²⁵, il quale, tuttavia, non nomina il maestro:

Un ostensorio d’argento di gran mole, vedendosi retto da tre statue rappresentanti Fede, Speranza, e Carità, con intorno alla sfera 17 figurine di basso rilievo, e nel piede triangolare sonovi tre storie della Scrittura Sacra allusive all’Eucarestia, il tutto essendo lavoro di finissimo intaglio.

Nonostante ricerche mirate in cataloghi digitali di oreficeria, nelle schede della Soprintendenza di Firenze e nei depositi di vari musei cittadini³²⁶, l’arredo non è stato rintracciato. È possibile che il Puccinelli, monaco ed erudito della Badia che alla stessa aveva dedicato diverse opere di carattere storiografico, abbia amplificato la magnificenza dell’opera per esaltare il luogo a cui era destinata. Tuttavia, la sua testimonianza è importante perché l’opera si configura come un *exemplum* delle perdite che hanno colpito il patrimonio di oreficerie degli ordini monastici. È

³²¹ ASF, GM, c. 389, c. VIII.

³²² *Ibidem*.

³²³ Puccinelli 1664, p. 108.

³²⁴ Alessandro Guidotti, *La Badia fiorentina*, Firenze, Barbéra, 1982, pp. 113–114, 132.

³²⁵ Richa 1754, I, p. 203.

³²⁶ Sono state effettuate ricerche, oltre che alla Badia Fiorentina, presso i depositi del Museo della chiesa di Santo Stefano al Ponte, dove sono stati ricoverati arredi provenienti da varie chiese fiorentine.

verosimile, infatti, che il pezzo sia stato disperso o rifuso in occasione delle soppressioni³²⁷ e delle conseguenti alienazioni di argenti sacri, fenomeno responsabile della scomparsa di numerosi manufatti.

Un'altra opera presumibilmente perduta, di cui si conoscono solamente tracce documentarie, è una *Visitazione dei Magi* in commesso di pietre dure e argento progettata da Matteo Nigetti e realizzata da Michele Castrucci e Cosimo Merlini.

Grazie ad uno scavo documentario presso l'Archivio di Stato di Firenze è possibile aggiungere qualche notizia circa la genesi dell'opera.

Al Merlini, il 13 gennaio 1621, venne commissionato un bozzetto preparatorio in cera per l'opera che consegnò a Matteo Nigetti:

Storia di basso rilievo di cera bianca sopra di una lavagnia figurata per la visitazione de' Magi, quale deve servire per modello di una che si ha da fare di pietre e per averla formata e fatti dua getti per dipingerle schudi venti di moneta. Consegnata al signor Matteo Nigetti³²⁸.

La consegna del modello al Nigetti ci fa capire che quest'ultimo dovette essere il disegnatore e colui che sovrintese alla realizzazione dell'opera, esattamente come fece per il paliotto di Loreto. Il Merlini venne interpellato un'altra volta, il 16 agosto 1625, quando gli venne chiesto di realizzare « 5 teste di oro, un putino Giesù e li piedi e mane di dette figure, una simitara al Moro smaltata e così anco il suo turbante smaltato di colore, così diversi botoni servirono per ornare li vestiti a Maggi»³²⁹. La presenza di Michele Castrucci, che si occupò dell'esecuzione del commesso di pietre dure, si desume da un altro documento, datato 13 settembre 1625, in cui si ricava anche il nome del destinatario dell'opera, il cardinale Zapata. «E adì 13 di settembre [1625] lire centoventisei pagati a Cosimo Merlini orefice per fattura di alcune teste d'oro fatte per Storia de' Magi fatta di pietre da Michele Castrucci, dono di S.A.S. al Cardinale Zapata, come al quaderno B»³³⁰.

Il cardinale Antonio Zapata y Cisneros (1550–1635), come si desume da un paio di corrispondenze con la corte granducale, dovette avere importanti ruoli di mediazione tra Firenze e Madrid a partire almeno dal 1619. In una lettera a Giuliano de' Medici mentre era in Spagna datata 24 aprile dello stesso anno, il cardinale viene ricordato come persona amica, «che per tutto

³²⁷ Il tema delle soppressioni è stato affrontato con maggior attenzione per quanto riguarda i beni librari in Maria Elisa Rossi, *Sulle tracce delle biblioteche: i cataloghi e gli inventari della soppressione e del ripristino dei conventi in Toscana (1808–1819)*, voll. I–II, Roma, Vecchiarelli, 2000; e Sofia Orsino, *La biblioteca della Badia Fiorentina. Storia della collezione manoscritta e catalogo dei codici latini*, Firenze, SISMEL, 2023.

³²⁸ ASF, GM, 413, ins. 3, c. 241.

³²⁹ ASF, GM, 403, ins. 5, c. 484.

³³⁰ ASF, GM, 428, c. XX.

il tempo che è stato a Roma ha mostrato tanta affezione verso di noi che non potevamo desiderar più; et essendo egli stato anche in casa nostra l'abbiamo sempre trovato sincerissimo et realissimo». La lettera prosegue con quello che potrebbe essere il motivo di un'amicizia interessata da parte dei Medici: «[...] dopo che il re lo fece del consiglio segreto ha continuato di portarsi amorevolissimo in tutte le cose nostre». La frase di chiusura della missiva, che il commentatore dice di essere stata aggiunta nel margine sinistro con segno di richiamo, è ancora più esplicita: «[rivolgendosi a Giuliano de' Medici] sarà bene che lo visitiate di tanto in tanto, perché non potrete se non cavarne utile per il vostro servizio».

In un'altra lettera datata 31 luglio 1631, inviata dalla corte a Francesco de' Medici mentre era in viaggio in Spagna, gli vengono dedicate queste parole: «Antico e amorevolissimo amico di questa casa, facendoli fede che noi non cediamo alla memoria de' nostri serenissimi antecessori affetto et desiderio di servire a sua eminenza, allargandovi in questo con ogni più viva espressione della nostra gratitudine».

Non è dunque un caso che la genesi del dono risalga al periodo tra la prima lettera, il 1619 e la seconda, datata 1631. In tale cornice, questa *Visitazione dei Magi* si configura non solo come dono di alta magnificenza, ma come un dispositivo di diplomazia artistica funzionale alla politica estera medicea: coltivare rapporti diretti e di snodo tra Firenze e la corte di Madrid significava assicurarsi canali di accesso, intermediazione e credito. Il fine degli artisti operanti in Galleria, dunque, non era solo quello di realizzare opere per la corte: l'artista era il vettore di una raffinata strategia che investiva capitale simbolico–artistico per ottenere capitale politico. Il virtuosismo artistico di tali manifatture era un mezzo per coltivare relazioni internazionali. In questo senso, l'opera testimonia quanto fosse cruciale per la corte medicea affidare le proprie commissioni ad artisti di valore assoluto, che erano in grado di realizzare le più raffinate opere d'arte del tempo.

7.5.2 Due opere per Camaldoli, una edita (1631) e una inedita (1629)

Al 1629 e al 1631 risultano due commissioni per il Sacro Eremo di Camaldoli, la seconda delle quali, risulta inedita.

Procedendo nell'ordine di registrazione delle due fatture di pagamento, al 1631 risale un documento custodito presso l'Archivio di Stato di Firenze³³¹ rintracciato da Alberta Piroci nel 1995³³², in cui viene registrata una commissione al Merlini che vale la pena riportare integralmente:

³³¹ ASF, *Camaldoli Appendice*, cc. 179r–v.

³³² Alberta Piroci, *La decorazione barocca della Chiesa dell'Eremo di Camaldoli. Documenti inediti su artisti e committenze*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca», LVII, 1995, pp. 429–450.

Adi 4 ottobre 1631 in Firenze

Dichiarasi per la presente come li molto RR. Monaci Eremiti di Camaldoli danno fare a Cosimo di Vangelista Merlini Orefice in Galeria n. 6 candelieri d'argento d'Altare nella forma e grandezza del disegno fatto dal detto Cosimo, intendedo, che l'altezza del disegno sia per li dua minori, e questi promette il detto Cosimo fare il lavoro mercantile, secondo ricerca la sua reputazione, et darneli finiti per la festa di San Romualdo, che sarà adi 19 giugno prossimo avvenire il 1632 d'acordo della fattura di tutta in scudi cento novanta, delli quali si contenta il detto Cosimo pigliare per detta fattura dieci nuove d'argento vecchi, che vengono a valutarsi scudi dieci la tutta di quali libbre diecinove riceve di presente l detto Cosimo per dono del M. Rid. P.D. Simeone da Cremona eremita Camerlingo senese del detto S. Eremo di Camaldoli. Similmente riceve scudi trentanove e denari dodici d'argenti vecchi per lavorare detti candelieri, che in tutto fanno la somma di scudi 56.46.12 li quali argenti io Cosimo sopra detto confesso aver ricevuto, e di mano propria scritto, e affermo e mi obbligo a quanto in questa si contiene alla presenza delli infrascritti testimoni questo di sudetto e li testimoni sono Agnolo di Francesco Papiera e Preio di Giovanni da Monte
Il medesimo Cosimo Merlini

Come si evince dal documento, la commissione era per sei candelieri d'argento³³³ che, la cui destinazione per l'altar maggiore si desume dai *Cenni storici intorno al Sacro Eremo di Camaldoli* del 1859. Il contratto con i monaci camaldolesi affida a Cosimo Merlini, “orefice in Galleria”, la piena responsabilità del progetto e dell'esecuzione della serie che dovrà essere realizzata nella forma e grandezza “del disegno fatto dal detto Cosimo”, con misure tarate per i due esemplari minori. La clausola che impone di “fare il lavoro mercantile, secondo ricerca la sua reputazione” traduce in termini giuridici uno standard qualitativo legato al nome dell'artefice. Decisivo è anche l'impegno sui tempi: il Merlini si obbliga a consegnare i candelieri finiti entro la festa di San Romualdo, il 19 giugno 1632, segnalando una gestione del lavoro scandita dal calendario liturgico. La pattuizione economica — il prezzo complessivo è di 190 scudi, anticipi corrisposti in “argento vecchio” destinato alla rifusione, tra cui 19 libbre donate dal camerlingo e altri 39 scudi e 12 denari in metallo di recupero — illumina una prassi materiale tipica dell'oreficeria secentesca, che integra valuta e materia prima. La quietanza “di mano propria” di Merlini e la presenza di testimoni formalizzano l'accordo.

L'opera, purtroppo, come segnalato nei *Cenni storici* del 1859 venne distrutta dall'incendio che colpì l'eremo nel 1695: «[L'incendio] fu tale che ne rimasero fusi tre candelabri di argento ed

³³³ Sull'opera, si veda anche Alberto Bisaccioni, *Oreficeria*, in *Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco*, catalogo della mostra a cura di Liletta Fornasari e Andrea Andanti (Poppi, Castello dei Conti Guidi, 2001), Firenze, Polistampa, 2001, pp. 199–205. La ricostruzione della vicenda fornita da Elisabetta Nardinocchi nel capitolo sull'oreficeria intitolato *Delle oreficerie e dei parati di Camaldoli* compilato in Liletta Fornasari, a cura di, *Camaldoli. Il Sacro Eremo e il monastero*, Firenze, Mandragora, 2024, pp. 207–217, è ripresa dalla bibliografia precedente (ossia Piroci 1995 e Bisaccioni 2001).

altrettanti minori col Cristo pur d'argento, i quali con altri tre vasi da fiori dello stesso metallo adornavano l'Altare Maggiore»³³⁴.

Alla carta seguente, ossia la c. 180r compare la notizia di un'inedita opera perduta di Cosimo Merlini. Anche in questo caso vale la pena leggere integralmente il documento, datato 20 febbraio 1629³³⁵.

Spesa delle teste di argento del Santo Lorenzo e Santo Alberigo

Libbre 5 once 4 grani 16 di argento andatoni di più del loro col calo a ragione di [?] la detta vale scudi 55.0.3.4

Per fattura d'accordo scudi 60 lire

Per il legno lire 1.5

Per fare argentare detto legno scudi 1

Per due pietre rosse scudi 0.1.6.0

Per due vetri scudi 0.1.0.0

Io Cosimo Merlini ho ricevuto dal Prete don Serafino tutta la somma del suo conto come per ricevuta fattali al suo quadernaccio di ricevute.

Doveva trattarsi di due teste realizzate in legno e ricoperte in piastra d'argento. Il riferimento a due vetri e a due pietre rosse è forse da interpretare come due finestrine dentro le quali erano riposte le reliquie dei due santi, inquadrata da due pietre rosse decorative. Il prospetto di spesa per le teste d'argento di San Lorenzo e Sant'Alberigo documenta in modo analitico poste, quantità e pagamenti. Si registrano 5 libbre, 4 once e 16 grani di argento, "andatoni di più del loro col calo", per un valore di scudi 55.0.3.4. Alla voce del metallo si aggiunge la fattura d'accordo per scudi 60, quindi i costi accessori: legno per lire 1.5, argentatura del legno per scudi 1, due pietre rosse per scudi 0.1.6.0 e due vetri per scudi 0.1.0.0. La quietanza finale, sottoscritta da Cosimo Merlini, attesta la ricezione integrale delle somme da parte del prete don Serafino, con annotazione nel "quadernaccio di ricevute". Il documento distingue chiaramente valore del metallo, manodopera contrattata e materiali di finitura, e attesta la prassi del conferimento di argento "di più" con calo imputato, restituendo un quadro puntuale delle procedure contabili dell'oreficeria sacra nel Seicento.

³³⁴ *Cenni storici* 1859, pp. 77–78.

³³⁵ L'opera non compare in Nardinocchi 2024, pp. 207–217.

7.6 Altre opere perdute (1624–1641)

Grazie all’inventario generale della Guardaroba compilato tra il 1624 e il 1637 è possibile far luce sulle opere perdute realizzate tra il 1625 e il 1630. Compare, in primis, un oggetto descritto come

un vaso di piastra d’argento da stillare fatto a foggia di scatola con un coperchio a cupola con una apertura tonda in cima in mezzo da mettervi una boccia di vetro da lanbichare³³⁶.

Ancora una volta, per capire quella che presumibilmente doveva essere la foggia dell’arredo, vengono in aiuto i disegni di Jacopo Ligozzi.

La descrizione offerta dalla Guardaroba ben si accorderebbe, almeno per la tipologia, con il n. 97165,³³⁷ dove compare un’iscrizione “bichiere per il vino; quastalina per l’acqua serva da coperchio per il bicchiere”. L’iscrizione autografa di Ligozzi accompagna questo bicchiere per il vino con anforetta che serve da coperchio (Fig. 72).



Fig. 72

Più canonica nella tipologia appare una commissione al Merlini per una coppia di candelieri descritti come “d’argento lisci piatti tondi, con 2 boccie per ciascuno con armicina di S.A.S. nelle boccie, fatta a bulino”³³⁸. È interessante sottolineare come quest’opera si inserisca in una tipologia standardizzata con elementi canonici: si citano infatti modanature e repertori decorativi limitati all’andamento estroflesso. Appare significativo il cenno alla tecnica utilizzata per la

³³⁶ ASF, GM, 435, cc. 97–LXXXXVII.

³³⁷ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 97165.

³³⁸ ASF, GM, 435, cc. 138–CXXXVIII.

realizzazione dello stemma mediceo sui due piatti estroflessi delle basi, a bulino: in virtù di questa tecnica, il loro andamento doveva essere calligrafico e prevedere, con tutta probabilità, l'impiego degli smalti. Allo stesso periodo risalgono anche “quattro vasi a urna di vetro o paste che 2 azzurri e 2 verdi, con colli e piedi con nodi di argento e cerchi d'argento attorno e a' colli piastre di argento e teste di cherubini e ali vote dentro, con scartocci lavorati e cesellati”³³⁹. Queste opere dovevano avvicinarsi molto a una serie di quattro reliquiari a vaso realizzati in vetro dal nipote, quel Cosimo Merlini il Giovane attivo a Firenze tra XVII e XVIII secolo (Fig. 73A,B,C,D). Sorprende quanto questa descrizione sia calzante con quella potrebbe essere proposta per i reliquiari proposti di seguito: è probabile che l'ideazione della tipologia spetti a Cosimo III Merlini più che al nipote, che potrebbe averne ripreso le forme quasi un secolo più tardi.

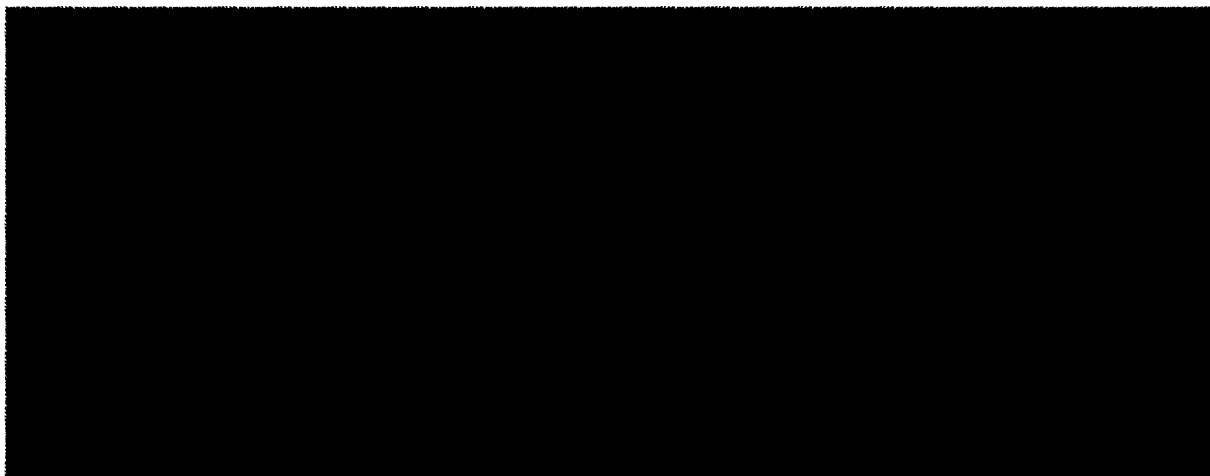


Fig. 73A,B,C,D

D'altronde non sarebbe il primo caso di una sovrapposizione stilistica e tipologica con scarti temporali significativi un secolo: il calice realizzato per il Duomo di Bologna da Marc'Antonio Merlini (Fig. 75), figlio di Cosimo III e padre di Cosimo il Giovane il Giovane, ne riprende l'esemplare realizzato nel 1637 da Cosimo III e oggi conservato presso il Museo “Padre Atanasio Andreini” del convento dei Padri minori cappuccini di Montughi (Fig. 74).

³³⁹ ASF, GM 435, cc. 319s-d.

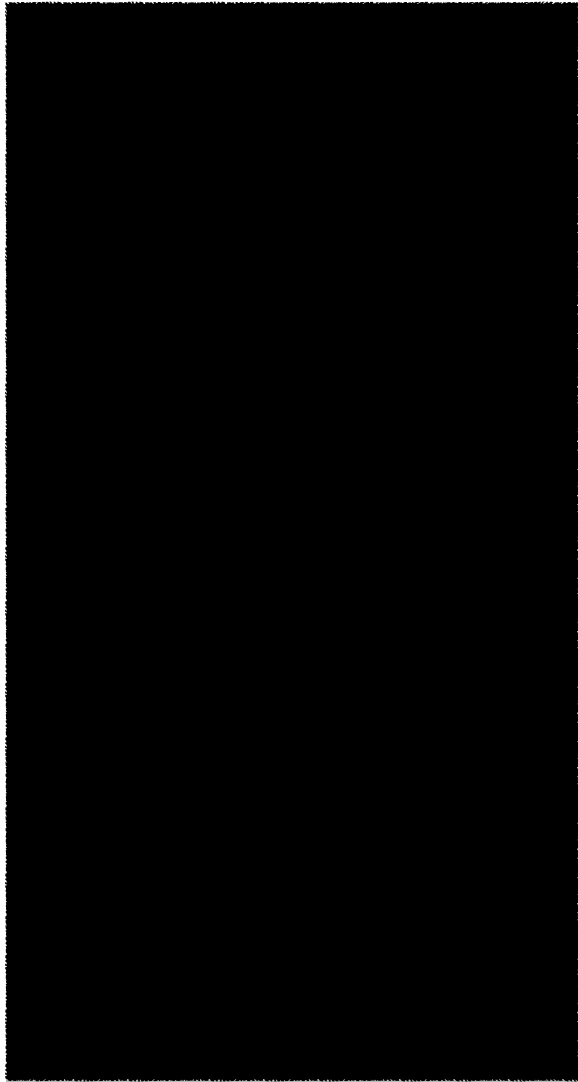


Fig. 74

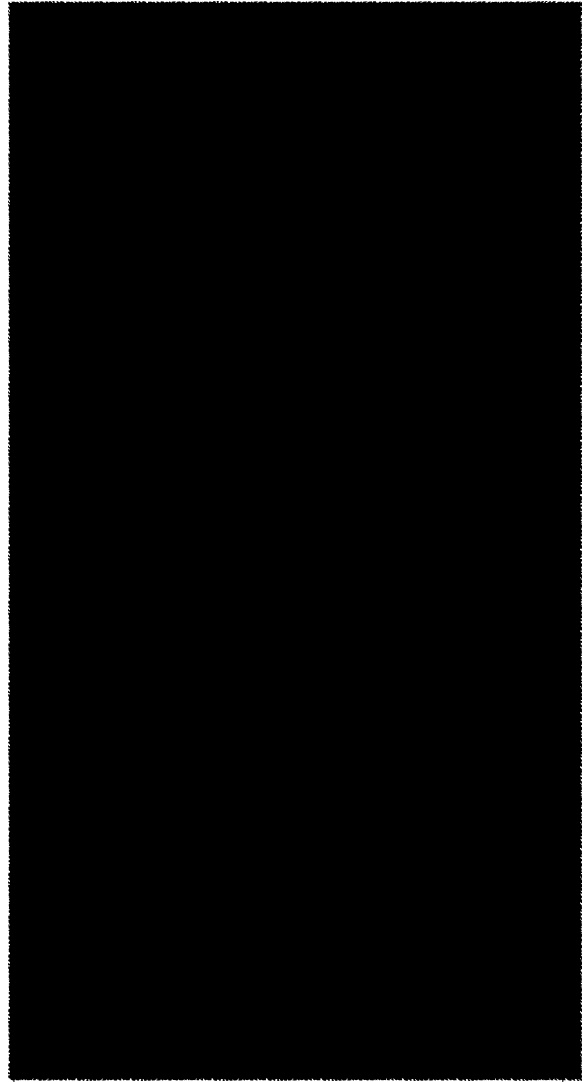


Fig. 75

Prima di analizzare le opere perdute degli ultimi anni si segnalano brevemente altri oggetti di uso quotidiano realizzati tra la fine degli anni '20 e l'inizio della decade successiva: a questo periodo, oltre all'attività quasi costante di rassetatura di manufatti già esistenti, risalgono sputacchiere, "cantimplore" anche di grandi dimensioni, ossia dei vasi per contenere sotto ghiaccio bevande e cibi solidi, e oggetti vari, come fiaschette di argento per la polvere da sparo, spegnitoid con relative catenelle per palmatorie, bicchieri di argento o di argento dorato, pestellini e spatole d'argento³⁴⁰, un "caldanuzzo per scaldare il letto di S.A.S."³⁴¹, un "cerchietto d'oro mastiettato in 5 pezzi smaltato di nero, intagliato a trofei"³⁴² e "11 fiorellini fatti a un mazzo di fiori"³⁴³. Tutti questi oggetti, difficili da contestualizzare stilisticamente, confermano quella capacità dell'orafo

³⁴⁰ ASF, GM, 496, c. 2d-s.

³⁴¹ ASF, GM, 496, c. 6-VI.

³⁴² ASF, GM, 496, c. 16s-d.

³⁴³ ASF, GM, 496, c. 19s-d.

di realizzare oggetti di stile, di dimensione e di tipologia molto diversi tra loro, per committenze altrettanto varie e spesso utilizzando materie che esigevano lavorazioni diversificate e specialistiche.

Il citato inventario (1624–1637) riporta le descrizioni di molti oggetti di uso quotidiano certamente non trascurabili per i quali, tuttavia, è molto difficile proporre ipotesi ricostruttive. Vengono citati, infatti, “uno netadenti d’oro lavorato a balaustrino con una puntina torta da piede o da capo, con gancietto stacciato”³⁴⁴, una “custodina di argento per uno oriolino a foggia di borsellino”³⁴⁵; e ancora “uno scatolino di argento liscio quadro che dentrovi [...] e due vasettini per tenervi medicinali con turaciolini a vite e sotto 2 scatolini per cierotti”³⁴⁶. Quello che emerge in generale è la grande versatilità del Merlini, autore di opere sontuose per la Galleria o complessi ecclesiastici ma anche di semplici oggetti d’uso.

E a proposito di grandi opere, risale al 1634 un pagamento per “havere acresciuto l’altare di argento della Ser.ma Princ.ssa Anna, alla misura dell’altare della Santissima Madonna del Impruneta da tutti li versi, quale ha pesato lib. 11 once 6.9 a bontà once 10.17 per lib”³⁴⁷. Come segnalano Tarchi e Turrini³⁴⁸, l’intervento del Merlini sul paliotto, che oggi si trova all’altare del Crocifisso nel tempio di destra della basilica imprunetina, è da identificare nella fascia a volute che circonda e unisce i tre riquadri centrali.

Grazie ad una segnalazione documentaria del Rossi³⁴⁹, veniamo ad apprendere che il Merlini lavorò anche per l’abbazia di Vallombrosa. Oltre alla realizzazione del frontespizio del *Rituale Monasticum* datato 1629 che verrà affrontata nel capitolo 8, il Rossi segnala che il Merlini potrebbe aver realizzato nel 1634 un reliquiario descritto «a foggia d’ostensorio, con i splendori, con vari strumenti della Passione di N. S. tutto d’argento con croce in cima, e dentro del Chiodo di Nostro Signore Gesù Cristo»³⁵⁰. Dell’opera, probabile vittima di un furto occorso in 16 luglio del 1874 citato nelle Ricordanze di Vallombrosa, vennero risparmiate solo le reliquie³⁵¹.

Il riferimento a «vari strumenti della Passione» rimanderebbe certamente all’orbita stilistica dell’artista il quale, a partire dagli anni ’30, utilizzò spesso tali elementi all’interno della sua produzione.

³⁴⁴ ASF, GM, 435, cc. 107–CXVII.

³⁴⁵ ASF, GM, 327, c. CCCXXVII.

³⁴⁶ ASF, GM, 344, c. CCCXXXIII.

³⁴⁷ ASF, GM, 475, c. VI.

³⁴⁸ Tarchi, Turrini 1987, p. 749.

³⁴⁹ Rossi 2001, p. 247.

³⁵⁰ Archivio dell’abbazia di Vallombrosa (d’ora in poi AAV), B III.4, c. 6.

³⁵¹ AAV, B III.3, c. 372.

Si segnala, in merito, una notizia bibliografica priva di fonti nonché di tracce documentarie, ripresa anche dal Rossi³⁵², secondo cui il Merlini avrebbe realizzato per l'abbazia una stauroteca d'argento per la croce in legno di san Giovanni Gualberto, una serie di candelieri e una tavoletta per le segrete della messa, oggi perdute³⁵³. Nonostante uno scavo archivistico effettuato presso l'archivio dell'abbazia, la notizia non è verificabile.

Al 1636 risalgono due figurine in argento che rappresentavano un san Giovanni Battista e un san Carlo, entrambe donate il 24 dicembre ai principi Giovanni, Carlo e Matthias³⁵⁴.

La notizia potrebbe configurarsi come una conferma puntuale della pratica del riuso: le stesse figure compaiono, infatti in un documento del 1626 relativo al paliotto per Milano³⁵⁵, dove – scartata l'ipotesi di collocarle nelle nicchie dell'altare – furono accantonate e, a distanza di un decennio, reimpiegate come donativo. Al 1637 risale una ricevuta redatta dal Merlini per un pagamento di trentacinque scudi per una lampada d'argento destinata alla cappella del crocifisso della chiesa fiorentina di San Michele Visdomini³⁵⁶. La tarda attività del Merlini è infine ricostruibile attraverso il Memoriale dei Manifattori della Guardaroba compilati tra il 1637 e il 1641. È noto che nel 1638 partecipò ai lavori nella Real Cappella di San Lorenzo, a Firenze: in una lettera che Francesco Coppoli inviò a Bernardo Migliorati il 7 gennaio 1638, venne ordinata la fornitura di due onces d'oro agli orefici Cosimo Merlini, Neri Lapi, Andrea Tarchiani, Adriano Lani e Bastiano Guidi, per legare “turchine et altre gioie” a dieci colonne di cristallo di monte e d'agata “che vanno nel ciborio della Real Cappella”³⁵⁷ (Fig. 76).

Di queste dieci colonne, oggi conservate nel Museo del Tesoro dei Granduchi di Firenze, ne sono rimaste otto: alte cm 86, realizzate in cristallo di rocca con finimenti in pietre preziose, dovevano forse coesistere nel ciborio con altre 8 colonne, più piccole di qualche centimetro, forse appartenenti ad un ordine architettonico minore. Al momento della stesura del catalogo del 1967 curato da Cristina Aschengreen Piacenti, non era nota la lettera pubblicata da Rossella Tarchi e Claudio Turrini, nella quale venivano citati oltre al Merlini e al Tarchiani, anche Lapi, Lani e Guidi ed è forse per questo motivo che i loro nomi non sono menzionati nel catalogo della studiosa³⁵⁸.

³⁵² Rossi 2001, p. 247.

³⁵³ Antonio Savioli, Pierdamiano Spotorno, *Incisioni di cinque secoli per San Giovanni Gualberto*, Siena, Arteditoria Periccioli, 1973, p. 71.

³⁵⁴ Fock 1972, p. 15, nota 18.

³⁵⁵ ASF, GM, 435, cc. 493s–d.

³⁵⁶ ASF, Mediceo del Principato, *Compagnie religiose soppresse dal governo francese*, 380.

³⁵⁷ ASF, GM, 504, ins. 3, c. 267.

³⁵⁸ Aschengreen Piacenti 1967, p. 142. Per queste opere, corredate da un'ampia bibliografia e dai riferimenti documentari, si rimanda inoltre a Giusti 1988, n. 23.II, pp. 128–131; *Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, a cura di Cristina Acidini Luchinat (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 1997–6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1997, tavv. 8–9, pp. 412–413.



Fig. 76

Allo stesso anno risale un'opera che presentava lineamenti stilistici e compositivi tipici del suo periodo maturo e che compaiono, ad esempio, nel citato calice di Montughi. Il riferimento all'arredo si trova in un conto relativo alla Guardaroba di Vittoria della Rovere dove si parla di “uno ostensorio d'argento alto braccia 1 1/6 e largo braccia 1/2 con la sfera ornata misteriosa, con tralci di vite, con uve e n° 11 spighe di grano, ogni cosa fatto al naturale con l'arca con dua serafini sopra, che serve per lunetta, dove si mette la Santissima Ostia e con il suo piede tondo lavorato di mezo rilievo con imprese di palle Rovere, con corona di tutto tondo sopra, e sopravi il suo balaustro tutto lavorato e ceselato di basso rilievo”³⁵⁹. Per questa commissione il Merlini ricevette scudi 25.1.6.8 compresi i due “cristalli di Vinetia” che dovevano servire per la mostra. Spighe di grano e tralci di vite sono elementi che caratterizzeranno la tarda produzione del Merlini: compaiono infatti la già citata pisside conservata al Museo del Tesoro della Basilica dell'Impruneta datata 1637³⁶⁰ (Fig. 77) e in un calice attribuitogli dalla critica conservato nella chiesa di san Bartolomeo a Prato³⁶¹ (Fig. 78). È interessante sottolineare come in queste opere il Merlini sia riuscito ad interpretare le norme borromeiane sacrificando, sull'altare della composizione, solo le indicazioni strutturali interne. Le due opere citate infatti non potevano essere smontate come previsto dalle *Instructiones* non essendo costituite da verghe filettate per tenere insieme le varie sezioni.

³⁵⁹ ASF, GM 504, cc. 1125r-1126v.

³⁶⁰ Liscia Bemporad 1992, II, n. 126, pp. 198-200.

³⁶¹ *Ivi*, I, p. 127.

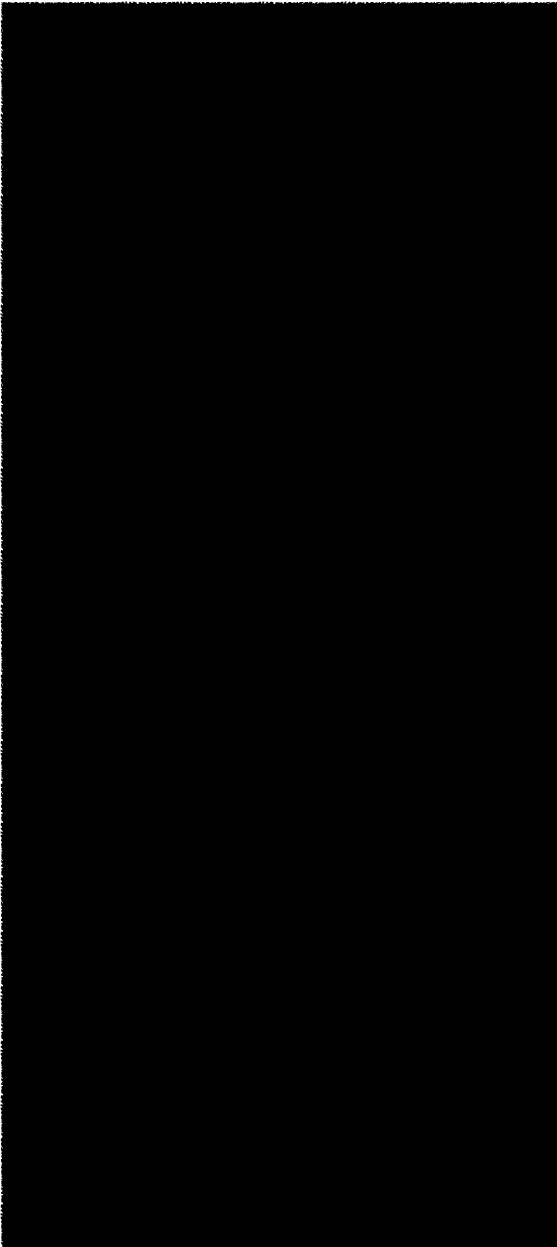


Fig. 77

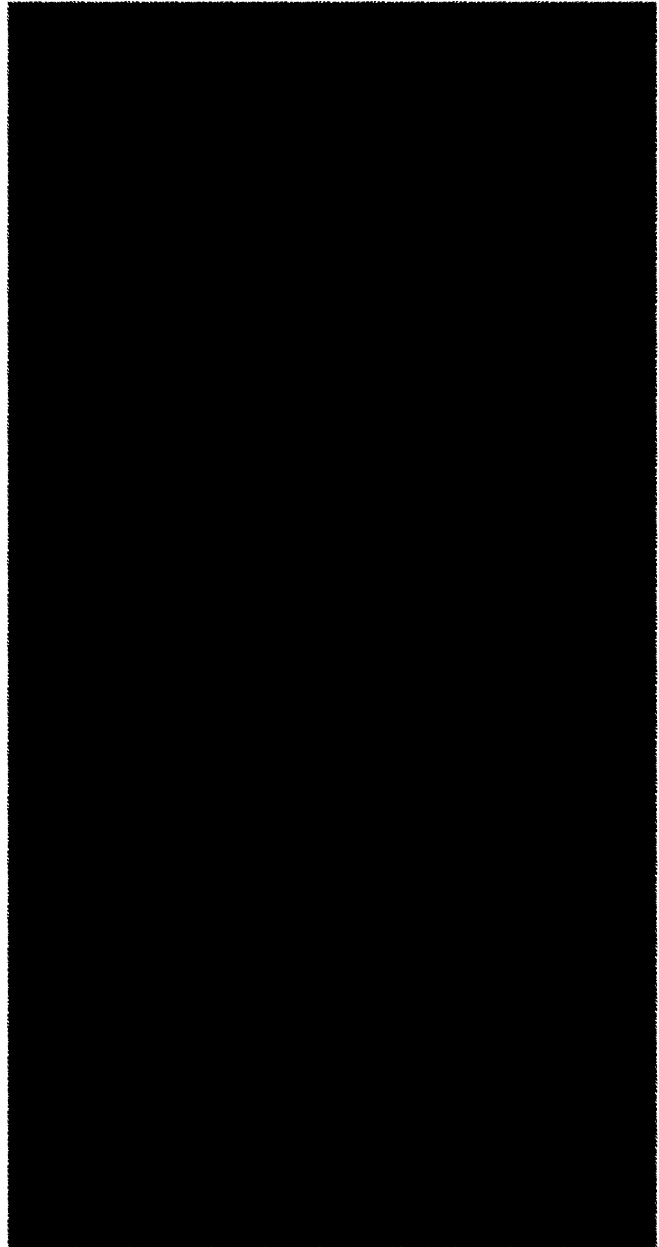


Fig. 78

Alla prima metà del 1641, oltre agli abituali lavori di rassettatura e rifinitura, risale ancora qualche oggetto profano: si contano cantimplore di grandi dimensioni e un paio di vasi “da rinfrescare” di particolare fattura³⁶². Il primo viene descritto “a foggia di testuggine al naturale e sotto a detta testuggine un monte e altre particolarità”³⁶³ mentre il secondo “a uso di colonna con sua base e capitello scorniciata, con suo coperchio con palla sopra”³⁶⁴. Entrambi gli arredi condividono la presenza di animali: ciò non deve stupire – in particolare per la tartaruga, largamente utilizzata a Firenze almeno dal XVI secolo per il suo significato allegorico – ma

³⁶² ASF, GM, 570, c. 45s.

³⁶³ *Ivi*, c. 46d.

³⁶⁴ *Ivi*, cc. 55s–LVI.

soprattutto perché elementi zoomorfi e stravaganti comparivano molto spesso in questi oggetti d'uso seicenteschi. Nei già citati bicchieri “capriccio” ideati dal Ligozzi compaiono infatti vari specie di uccelli, anse con ventose ad imitazioni di quelle dei polipi, tutti aspetti rispondenti ai criteri dell'estetica tardomanieristica. Ciò assecondava anche l'acceso interesse che manifestava il granduca Cosimo II, il quale chiedeva espressamente che tali opere dovevano diletterlo con dettagli curiosi e stravaganti³⁶⁵. Vengono citate poi “tre chiave con tre ghiere, e una foglia tornite a balaustro che servono per dua tazza da bere, che vi va sopra un tritone”³⁶⁶. In questo caso il riferimento all'anfibio si potrebbe inserire in quel manierismo nordico che generò il cosiddetto “stile auricolare”, ravvisabile per esempio nelle due fontane del Tacca che si trovano a Firenze, in piazza della Santissima Annunziata. Grazie alla Cronica della Badia Fiorentina redatta da Placido Pulcinelli³⁶⁷ veniamo a sapere di un ostensorio descritto come «il più ricco e vago che sia in Fiorenza», fatto eseguire – come segnala Guidotti³⁶⁸ – da Vittorino Nacci tra 1619 e 1624. Nonostante ricerche mirate in cataloghi digitali di oreficeria, nelle schede della Soprintendenza di Firenze e nei depositi di vari musei cittadini, l'arredo non è stato rintracciato. La testimonianza riportata dal Guidotti si configura come un exemplum delle perdite che hanno colpito il patrimonio prezioso: allo stato attuale, non è possibile avanzare osservazioni di ordine stilistico. È verosimile che il pezzo sia stato disperso o rifiuto in occasione delle soppressioni e delle conseguenti alienazioni di argenti sacri, fenomeno responsabile della scomparsa di numerosi manufatti.

7.6.1 Il “*dono Niccolini*”

Per “*dono Niccolini*” si intende un insieme di opere donate dall'abate Pietro Niccolini³⁶⁹ al Capitolo della Cattedrale di Santa Maria del Fiore tra il 1636 e il 1638. In questa donazione, già nota alla critica, si fa preciso riferimento a sei opere: un ostensorio, due candelieri, un pastorale, una croce pettorale, un anello cardinalizio e un calice. Come segnalano Rossella Tarchi e Claudio Turrini³⁷⁰, che per primi pubblicarono la notizia di questa donazione, il Niccolini, molto legato al Capitolo, oltre a far stilare una serie di clausole che legavano permanentemente gli oggetti al Capitolo stesso,³⁷¹ fece esplicito riferimento a Cosimo III Merlini come artefice di cinque dei sei oggetti menzionati, non accostando direttamente il suo nome solamente all'anello

³⁶⁵ Gallori 2014, p. 132.

³⁶⁶ ASF, GM, 570, c. 55s–LVI.

³⁶⁷ Puccinelli 1664, p. 108.

³⁶⁸ Guidotti 1982, pp. 113–114, 132.

³⁶⁹ Su Pietro Niccolini si veda Luigi Giuseppe Ceracchini, *Cronologia sacra de' vescovi a arcivescovi di Firenze*, Firenze, 1716, pp. 216–221.

³⁷⁰ Tarchi, Turrini 1987, p. 753.

³⁷¹ ASF, Notarile moderno, n. 9317, c. 43v; il notaio è Giuseppe Barni attivo dal 1597 al 1643.

cardinalizio. Ad oggi, sono stati rintracciati la croce pettorale³⁷² (Fig. 79), l'anello (Fig. 80), il pastorale³⁷³ (Fig. 81) e i due candelieri³⁷⁴ (Fig. 82A,B): i primi tre arredi sono conservati nel Palazzo dei Canonici di Firenze, mentre i due candelieri sono esposti al Museo dell'Opera del Duomo. Il calice e l'ostensorio, invece, non sono ancora stato rinvenuti. Grazie ad una delle incisioni inedite del Merlini, quella con Santa Zita, per l'ostensorio è oggi possibile fornire una proposta stilistica.

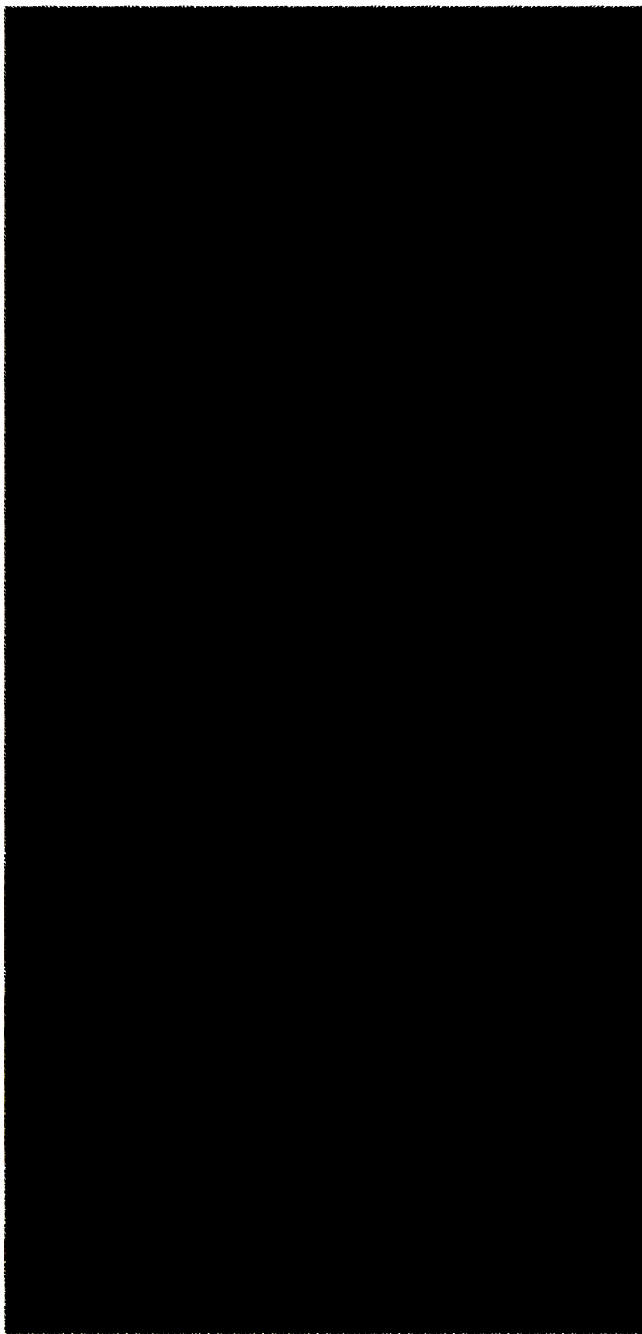


Fig. 79



Fig. 80

³⁷² Scheda OA n. 09/00382238.

³⁷³ Per l'opera si rimanda a Liscia Bemporad 1992, II, n. 124, pp. 193–195.

³⁷⁴ *Ivi*, II, n. 123, pp. 192–193.



Fig. 81

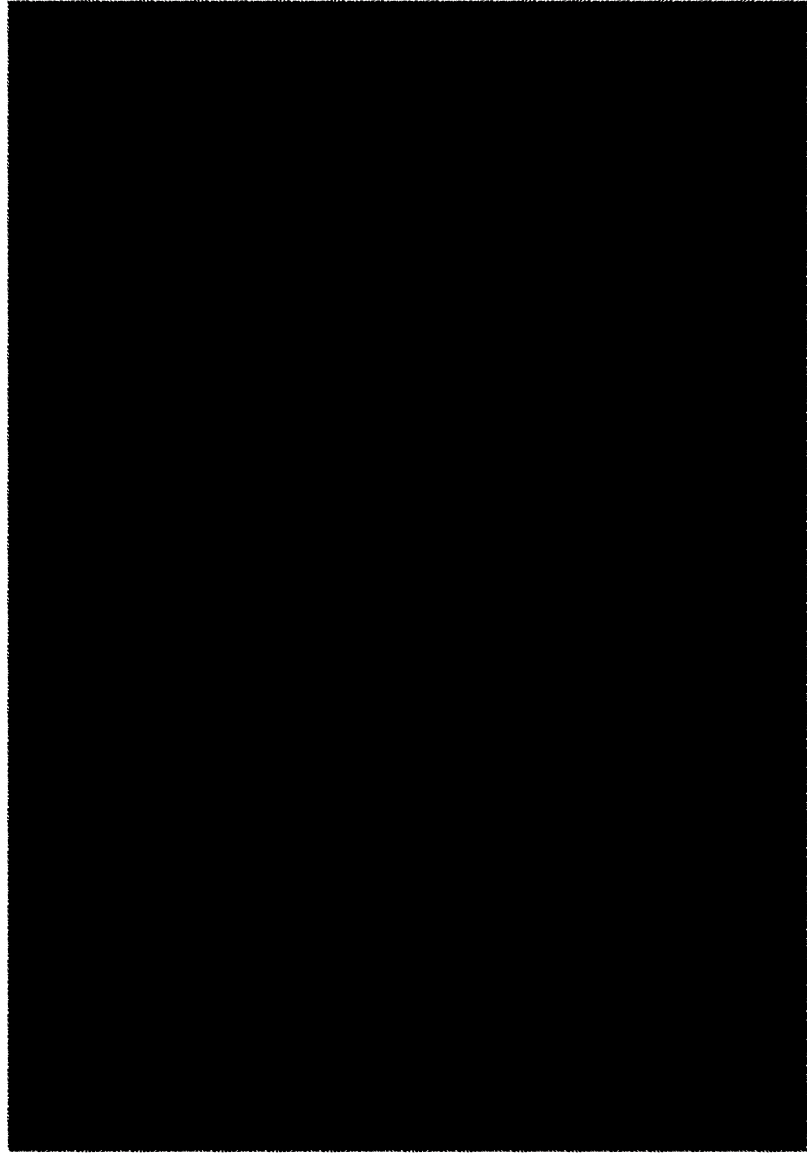


Fig. 82A,B

Per quanto riguarda il calice, come segnalano Tarchi e Turrini, questo era realizzato in argento e “lavorato nel nodo et piede con misteri della Passione di N. S. et sua Resurrezione”³⁷⁵. All’interno della produzione di Cosimo III Merlini è possibile individuare un arredo di provenienza ignota che risponde a questa descrizione: è conservato nella chiesa di San Pietro a Borgo San Lorenzo nella frazione di Luco (Fig. 83), ed è datato 1637, entro l’intervallo temporale della commissione del Niccolini.

³⁷⁵ Firenze, Archivio Arcivescovile, *Atti di visita di Marzi Medici, 1626–1629*, n.n.

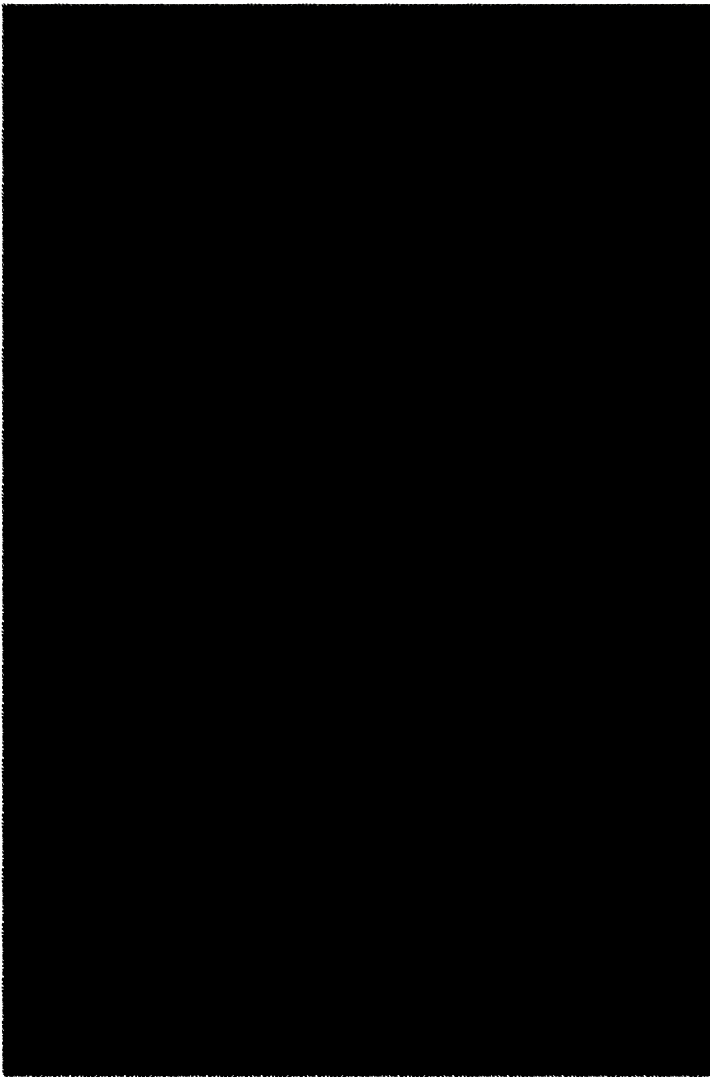


Fig. 83

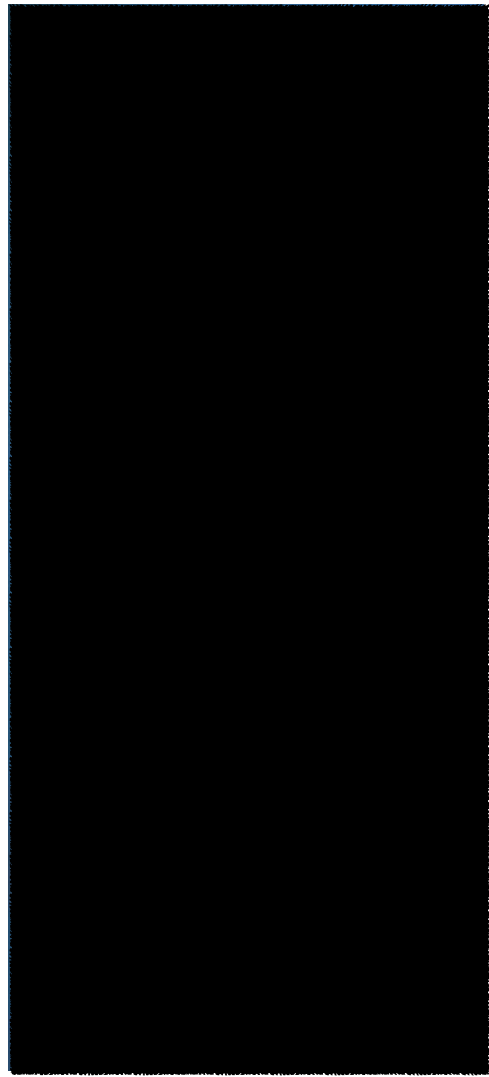


Fig. 84

Sul collo del piede si trovano i simboli della *Passione* di Cristo mentre il sottocoppa è costituito da una corona di spine. Nel nodo compaiono due cartelle raffiguranti due episodi biblici: il *Sacrificio di Isacco* e *Giuseppe venduto*. La critica³⁷⁶, per l'eccellente qualità esecutiva dell'arredo, avvicina l'opera alla coeva pisside dell'Impruneta (Fig. 84), che certamente ne condivide le caratteristiche formali. Tuttavia, i due arredi sembrano appartenere a concezioni stilistiche diverse: la pisside, imprunetina, infatti, dimostra un naturalismo di matrice tardo manierista che il calice non sembra denunciare, risultando più vicino, almeno nel profilo, a quello di arredi coevi, caratterizzati da un nodo ovoidale e da un sottocoppa a margine libero. Questo porterebbe ad ipotizzare che le due opere appartengono a contesti di committenza diversi: il calice, caratterizzato da un gusto più misurato, risponde a una certa severità compositiva scevra da eccessi naturalistici e che si adatterebbe al gusto dimostrato dal Niccolini per gli altri arredi.

³⁷⁶ Nardinocchi 1989, pp. 38–39.

Naturalmente, sarebbe improprio proporre con certezza l'identificazione dell'opera con l'arredo conservato a Luco sebbene il lessico formale e la coerenza descrittiva documentaria sembrano avvalorare l'ipotesi. È possibile dunque che la commissione del Niccolini si riferisse ad un arredo molto vicino al calice di Luco.

Per quanto riguarda l'ostensorio, la questione è solo apparentemente meno complessa. L'opera, nell'atto di donazione al capitolo³⁷⁷, viene così descritta:

Uno ostensorio tutto d'argento, et in parte dorato, et ornato di varie gioie, e perle, legate tutte in oro, con la sua custodia tocca d'oro et coperta di laccha rossa, arme e nome di S.S. Ill.ma fatto fare da S.S. Ill.ma et R.ma de' sua proprii danari et a intera sua spesa, destinato per S.S. Illma per portare processionalmente il Santissimo Sacramento il giorno della festività, e solemnità del Santissimo Corpo di Christo, et in altre occasioni, che occorressi farsi processioni con il Santissimo Sacramento et nel piede del detto ostensorio, et nel giro d'esso v'è un'iscrizione del tenore subseguente cioè: Petrus Nicolinus Archiepiscopus florentinus hoc sacrum stemma, ubi misterium fidei supreminet Canonicoum in summa Basilica venerabili Collegio dono dicat, divinaeque dilectionis Sacramento animam consecrat.

Dalla descrizione si può desumere la preziosità del manufatto: il ricchissimo apparato decorativo è costituito da varie gioie e perle incastonate in motivi decorativi d'oro che compaiono, nella severa tradizione figurativa dell'ostensorio, solamente in rarissimi casi³⁷⁸.

Esiste, poi, un'altra descrizione che fornisce qualche dato quantitativo in più sull'arredo³⁷⁹:

Un ostensorio gemmato con perle buone e pietre donato dal fu Monsignore Arcivescovo Niccolini et è di libbre due circa e di valuta scudi sessanta

Basandomi su queste descrizioni, ho studiato le suppellettili sacre del Museo dell'Opera del Duomo e ho individuato un ostensorio che ricalca, almeno in parte, la descrizione dell'opera del Niccolini, soprattutto per quanto riguarda gli impaginati decorativi. Nella sala dove è esposto il magnifico *Altare d'argento*, all'interno della stessa teca con i due candelieri realizzati dal Merlini su commissione dell'arcivescovo, è esposto anche un preziosissimo ostensorio (Fig. 85): la base quadrangolare è ornata da testine angeliche dorate e inserti tempestati di pietre preziose che compaiono anche nella mostra e nella lunetta; il fusto, invece, è costituito da un angelo che regge una doppia raggiera.

³⁷⁷ ASF, Notarile moderno, n. 9317, c. 43r; il notaio è Giuseppe Barni attivo dal 1597 al 1643.

³⁷⁸ Ne è un esempio un esemplare realizzato dall'orafo Vittorio Querci pubblicato in Nardinocchi 2007, pp. 112–113, scheda n. 24).

³⁷⁹ Archivio del Capitolo della Cattedrale di Firenze (d'ora in poi ACSMF), *Scritture varie*, tomo III, H53, s.n.

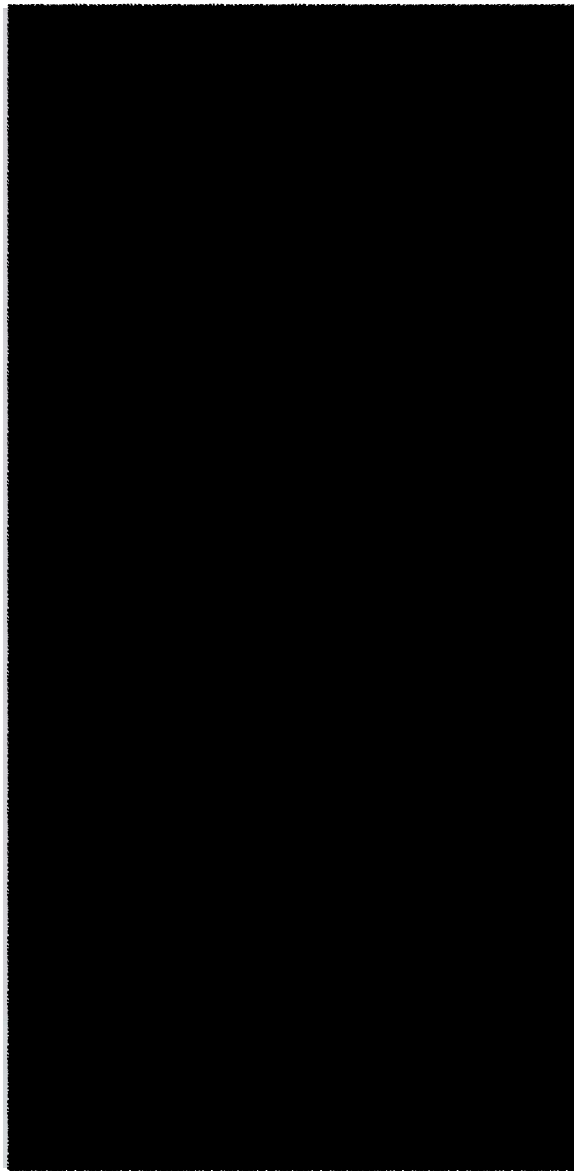


Fig. 85

Sembrava lecito ipotizzare che questo ostensorio fosse da individuare con quello donato dal Niccolini. Tuttavia, l'analisi dell'opera, ha permesso di scartare l'ipotesi: l'ostensorio dell'Opera del Duomo, infatti, presenta nel piede lo stemma dei Ridolfi e nessuna incisione che rechi un riferimento all'arcivescovo, previsto dall'atto di donazione.

Ciononostante, la ricerca documentaria presso l'Archivio del Capitolo dell'Opera del Duomo, ha permesso di ricavare una notizia che si è rivelata discriminante per l'attribuzione dell'ostensorio con lo stemma Ridolfi al Merlini e di non individuarlo con quello donato dal Niccolini. Nella medesima pagina dello stesso documentato citato poc'anzi si può leggere un'altra voce inventariale³⁸⁰:

³⁸⁰ ACSMF, *Scritture varie*, tomo III, H53, s.n.

Un ostensorio d'argento gemmato di figura di un angelo sopra una base quadra, che regge la raggiera donato da Casa Ridolfi et è di libbre nove e once tre al lordo, e il suo valore tra argento e gemme ascende a scudi millecinquecento.

Tale descrizione sembra essere stata condotta proprio sull'ostensorio esposto nella sala dell'*Altare d'argento* che, come detto, originariamente avevo ipotizzato potesse essere quello del Niccolini.

Se si confronta l'opera con una delle incisioni inedite del Merlini, quella con il *Miracolo di Santa Zita* del 1634, si noterà che il fusto dell'opera (Fig. 86) è ripreso proprio da questo frontespizio (Fig. 87).

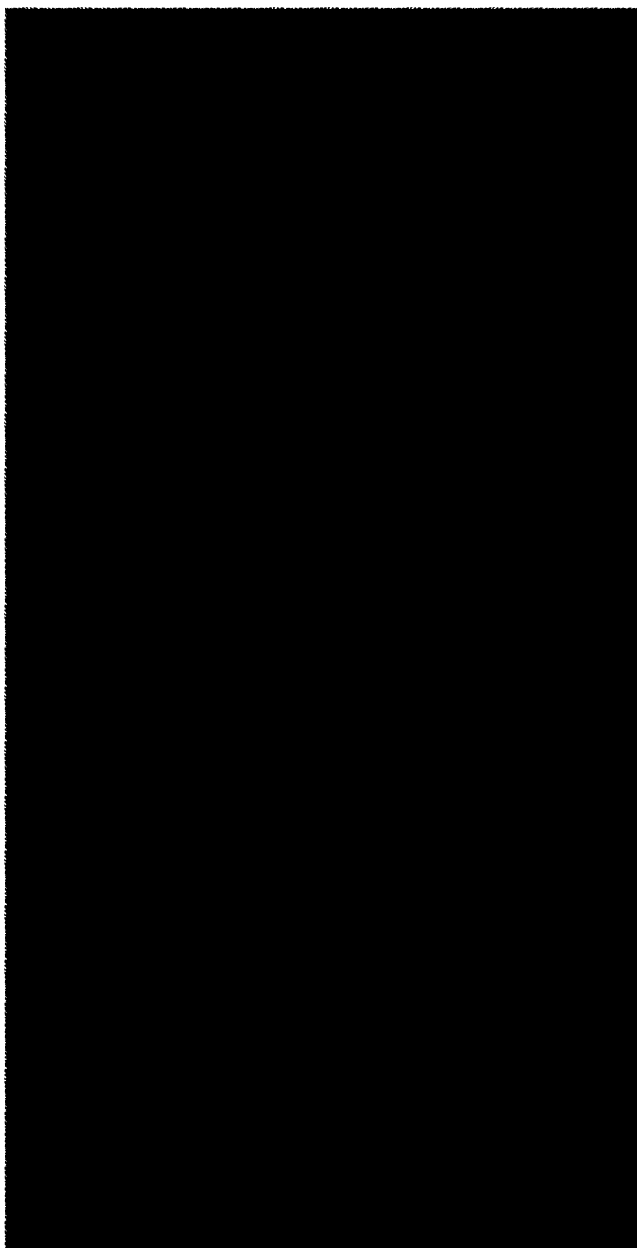


Fig. 86



Fig. 87

Inoltre, il piede a sezione quadrata dell'arredo (Fig. 88) – l'unico elemento spurio insieme al secondo ordine di raggi e alla crocetta apicale, di gusto settecentesco – è ornato negli angoli da una serie di testine angeliche alate (Fig. 89) che trovano confronti palmari in altre incisioni ed opere autografe del Merlini. Come si vede dal confronto seguente, le testine angeliche alate del frontespizio del *Rituale Monasticum* di Vallombrosa incise dal Merlini nel 1629 (Fig. 90) e quelle che coronano una cartagloria conservata presso il Museo del Tesoro della stessa abbazia sono strettamente apparentate (Fig. 91).

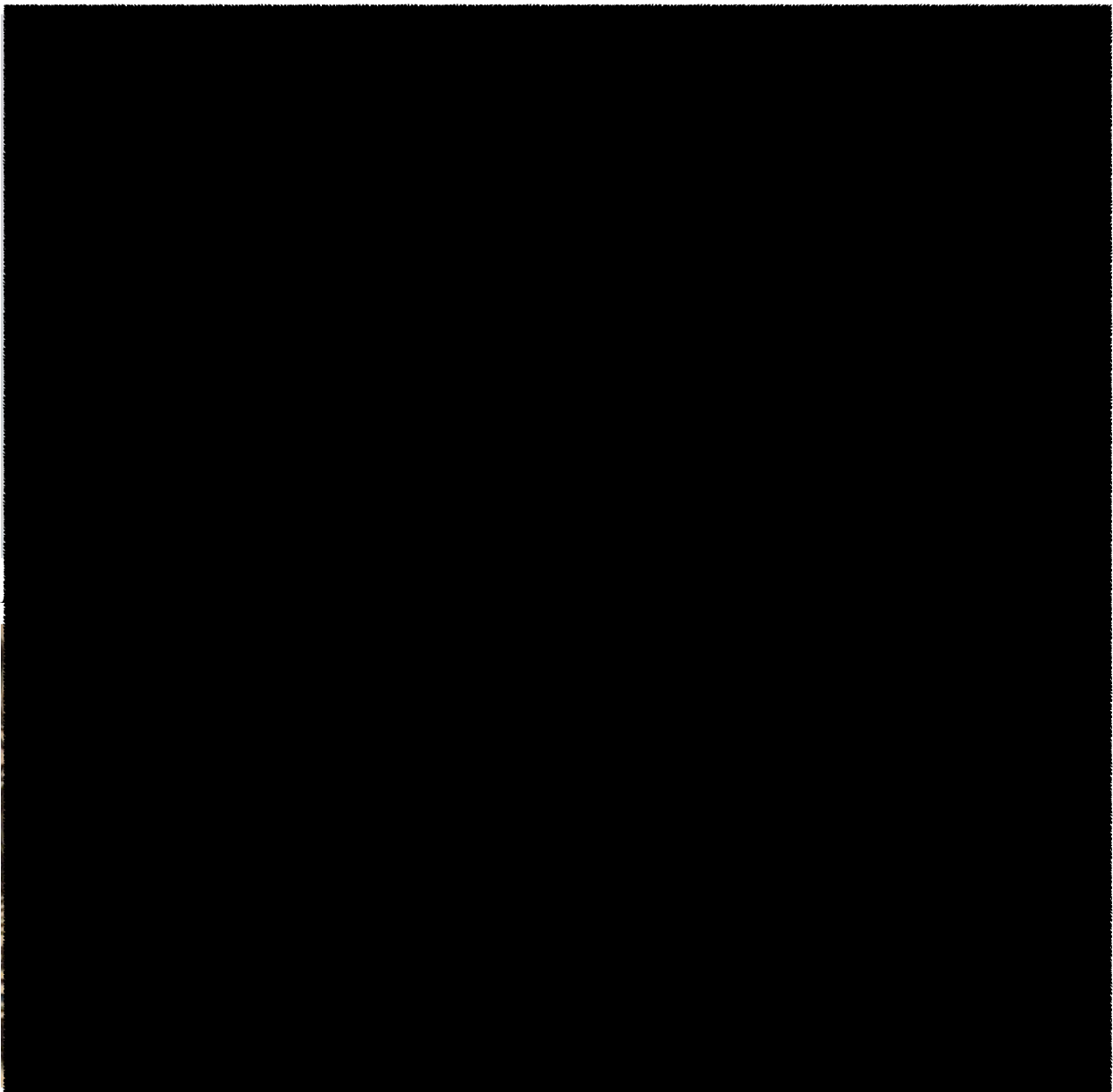


Fig. 90

Fig. 91

Un'ipotesi plausibile si è dimostrata dunque da scartare ma, allo stesso tempo, ha permesso di restituire al catalogo dell'orafo un'opera inedita. Questo arredo è importante per vari motivi: da

un lato restituisce l'unico ostensorio noto dell'artista non per via documentaria; dall'altro si presenta come l'unico esempio scultoreo figurativa di sua mano basato su un suo disegno autografo.

Per concludere la trattazione sulla donazione, un cenno all'ultima opera menzionata, un anello cardinalizio d'oro³⁸¹, tutt'oggi conservato all'interno della custodia della croce pettorale.

Reca da una parte l'iscrizione PETRVS NICCOLINIUS ARCHIEP FLOR e la datazione, 1635 (Fig. 92); e dall'altra il cappello cardinalizio con sei nappe per banda, indice della carica del prelado (Fig. 93). Grazie alla disponibilità della dott.ssa Mori, archivista presso la Biblioteca del Capitolo dell'Opera del Duomo, ho avuto la possibilità di analizzarlo con un microscopio USB, insieme alla croce pettorale e al pastorale: la consunzione dovuta all'uso delle parti dell'arredo a contatto con la pelle indicano un suo uso continuativo da parte dall'arcivescovo; ciò, unito probabilmente ad una superiore bontà dell'oro con cui dovette essere realizzato, ha contribuito a rendere difficile la lettura dei suoi micro impaginati decorativi e di conseguenza una sua proposta attributiva.

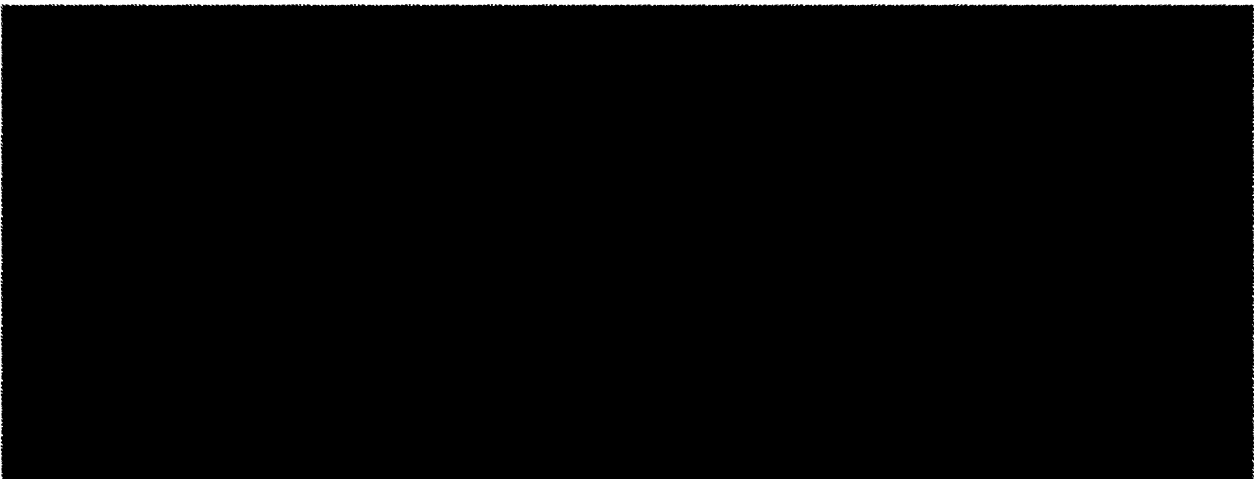


Fig. 92

Fig. 93

A prescindere dallo stato di conservazione, tuttavia, come ricordano Tarchi e Turrini, la ripetuta preferenza dimostrata dall'arcivescovo per il Merlini può far pensare che anche questo anello, nonostante non sia firmato, sia uscito dalla sua bottega³⁸². Ed in effetti, anch'esso dimostra lineamenti stilistici e formali che sembrano in continuità con i repertori delle altre opere.

³⁸¹ Scheda OA n. 09/00625051.

³⁸² Tarchi, Turrini 1987, p. 758.

8. COSIMO III MERLINI INCISORE

8.1 (*S*)fortuna critica

Un capitolo sostanzialmente inesplorato della produzione di Cosimo III Merlini è quello relativo all'opera incisoria. Risultano infatti solo sporadici contributi bibliografici su questo tema, ad oggi di fatto ignoto alla critica.

La prima citazione del Merlini come incisore spetta al bolognese Marcello Oretti il quale, in uno dei suoi *Quaderni di professori del disegno*³⁸³ afferma che:

In Bologna ritagliò in rame col bullino uno ornamento ad un Sonetto per la Solenne Processione del SS.mo Sacramento a S. M. Mascharella il quale fu replicato l'anno 1739. È della grandezza di mezzo folio, e servì per la Confraternita di Sua Maestà Maddalena. Ne altri del Merlini posso io riportare.

Pur non essendo stato possibile rintracciare la ristampa del 1739, il sonetto citato, sul quale torneremo nel paragrafo 8.5, dovrebbe essere da identificare con l'esemplare pubblicato da Bartolomeo Cochi nel 1627³⁸⁴ (Fig. 94).



Fig. 94

³⁸³ BCAB, B129, p. 484r.

³⁸⁴ L'opera è digitalizzata al seguente indirizzo:

<https://archive.org/details/nelcondurrelasol00comp/page/n1/mode/2up>

La seconda citazione bibliografica appartiene già al XX secolo: ad occuparsi del tema fu l'intellettuale fiorentino Giuseppe Boffitto che nel 1922³⁸⁵ ricorda, in particolare, due frontespizi realizzati dal Merlini appartenenti, il primo, al *Rituale Monasticum* di Vallombrosa risalente al 1629 (Fig. 95); e, il secondo, alle *Gymnasticae de Deo disputationes*, di Marchini Filiberto, datato 1635 (Fig. 96).

Pur non contestualizzandoli criticamente, egli ebbe il merito di introdurre il tema inserendo l'artista in un folto nucleo di incisori operanti nella Firenze di primo Seicento³⁸⁶.

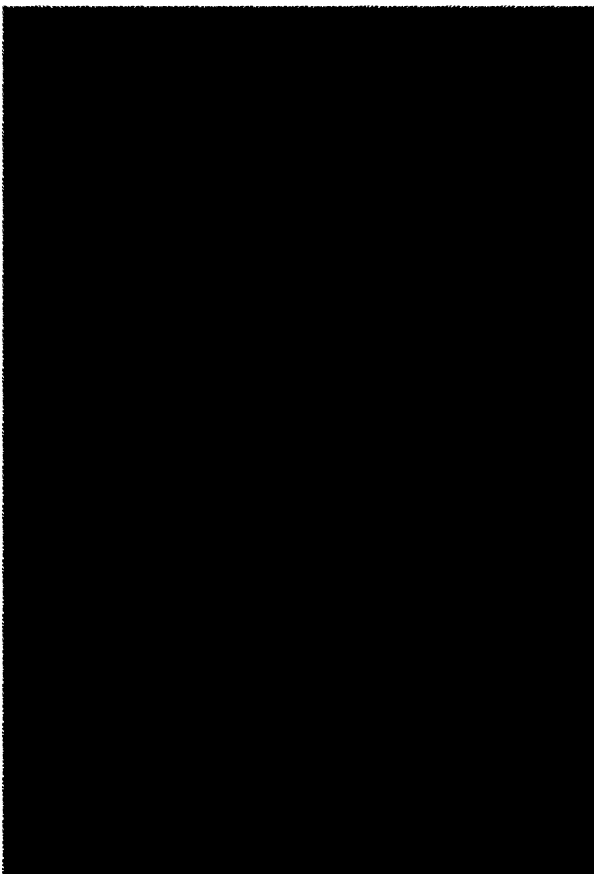


Fig. 95

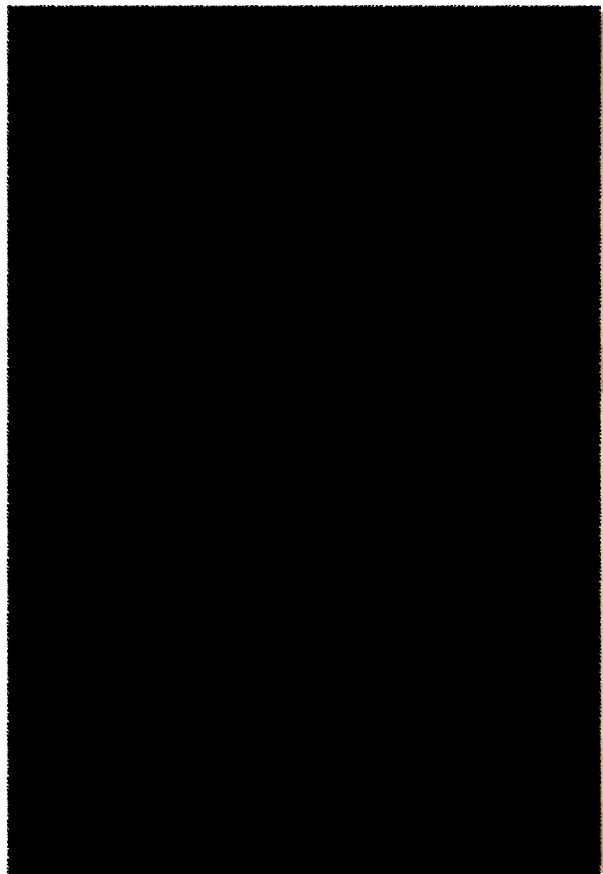


Fig. 96

Il volume di Savioli e Spotorno del 1973³⁸⁷ è la terza fonte su questo tema: i due studiosi, infatti, dedicano un paragrafo al Merlini ricordandolo non come orafo ma come incisore, limitandosi a segnalare esclusivamente gli arredi sacri che il maestro avrebbe realizzato per l'abbazia di

³⁸⁵ Giuseppe Boffitto, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento. Aggiunte al Lessico tipografico del Fumagalli e al Peintre-graveur del Bartsch e del Vesme*, Firenze, Libreria Internazionale Succ. Seeber, 1922, p. 107.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 55 dove cita Giacomo Callot, Stefano dalla Bella, Giulio Parigi, Antonio Tempesta, Camillo Cungio, Ercole Bazzicaluva, Domenico Falerni, Valerio Spada, l'orefice Cosimo Merlino, G. B. Fontanelli, Anton Francesco Fucini, Adriano Halluech, Francesco Cecchi Conti

³⁸⁷ Savioli, Spotorno 1973, pp. 71–72

Vallombrosa. L'opera che citano è il medesimo bulino ricordato dal Boffitto, il *Rituale Monasticum* firmato dal Merlini nel 1629³⁸⁸.

Di qualche anno più tardi è una breve citazione bibliografica in cui il Merlini è detto «aurifaber» in un contributo di Anna Omodeo³⁸⁹ che segnala come la Biblioteca Casanatense di Roma conservasse qualche incisione del maestro.

In questa biblioteca, in effetti, sono conservate almeno quattro incisioni firmate dal Merlini, di cui due sconosciute alla bibliografia; due di quelle pubblicate compaiono anche nella sterminata raccolta di stampe di Angelo Davoli³⁹⁰. In ordine cronologico, troviamo una stampa con il beato Antonio Maria Zaccaria, datata 1629³⁹¹ (Fig. 97); e un'altra con una *Madonna con Bambino in trono entro una cornice di testine angeliche alate*³⁹² (Fig. 98).



Fig. 97

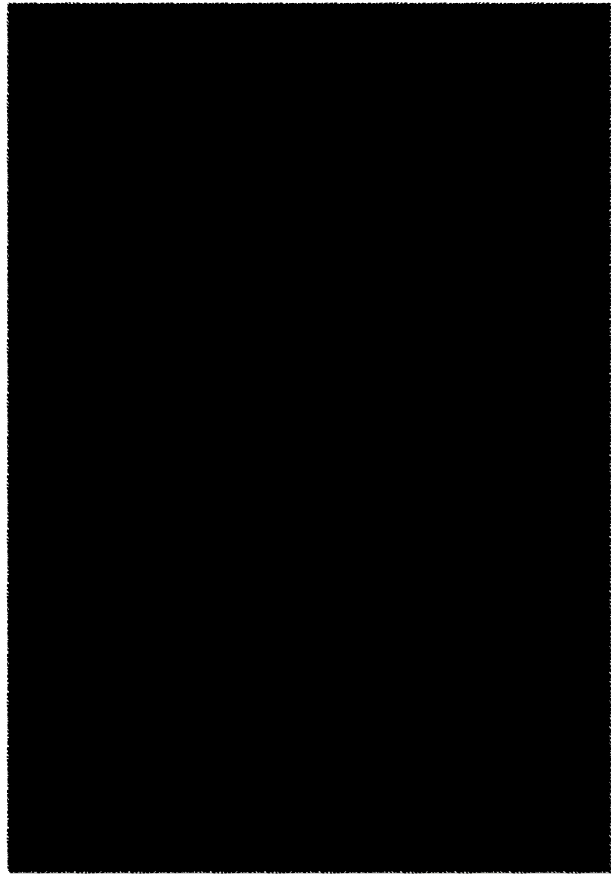


Fig. 98

³⁸⁸ Il contributo di Savioli e Spotorno viene ripreso da Elisabetta Nardinocchi in una nota (*Orafi e argentieri tra corte città*, in Riccardo Spinelli a cura di, *La grande storia dell'artigianato*, vol. V, Firenze, Giunti, 1998, nota n. 16, p. 174); e da Massimiliano Rossi nel 2001 (Rossi 2001, p. 247) che, pur utilizzando la stessa fonte, ebbe il merito di contestualizzare tale frontespizio all'interno di un più ampio scavo archivistico realizzato nell'archivio dell'abbazia, dove tutt'oggi è conservato il volume del *Rituale Monasticum*.

³⁸⁹ *Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di Anna Omodeo (Firenze, 18 aprile–18 maggio 1975), Firenze, Labati e Nanni, 1975, p. 53.

³⁹⁰ Zeno Davoli, *La raccolta di stampe «Angelo Davoli»*, vol. VI, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

³⁹¹ Roma, Biblioteca Casanatense (d'ora in poi BCR, 20B II.44, n. 404.

³⁹² BCR, 20B, II.44, n. 134.

Due frammenti di fogli «con un profeta e un San Giovanni Evangelista» sono citati anche nel volume sulla collezione Davoli³⁹³ (Fig. 99). Queste, in realtà, sono da individuare nelle due figure laterali del frontespizio menzionato dal Boffitto nel 1922 intitolato *Gymnasticae de Deo disputationes*, di Marchini Filiberto, datato 1635 (Fig. 96). Compare, poi, un *Vero ritratto del Santissimo Crocifisso*³⁹⁴, del 1637–1638 (Fig. 100) che nella collezione Davoli viene confuso con un altro datato 1627³⁹⁵. Infine, un ritratto di Alessandro Adimari pubblicato fra le stampe Davoli³⁹⁶ che accompagna la sua agiografia laica alla pagina 14 de *Le Glorie de gli Incogniti o vero gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, stampato a Venezia nel 1647 presso Francesco Valvasense, Stampatore dell'Accademia (Fig. 101).

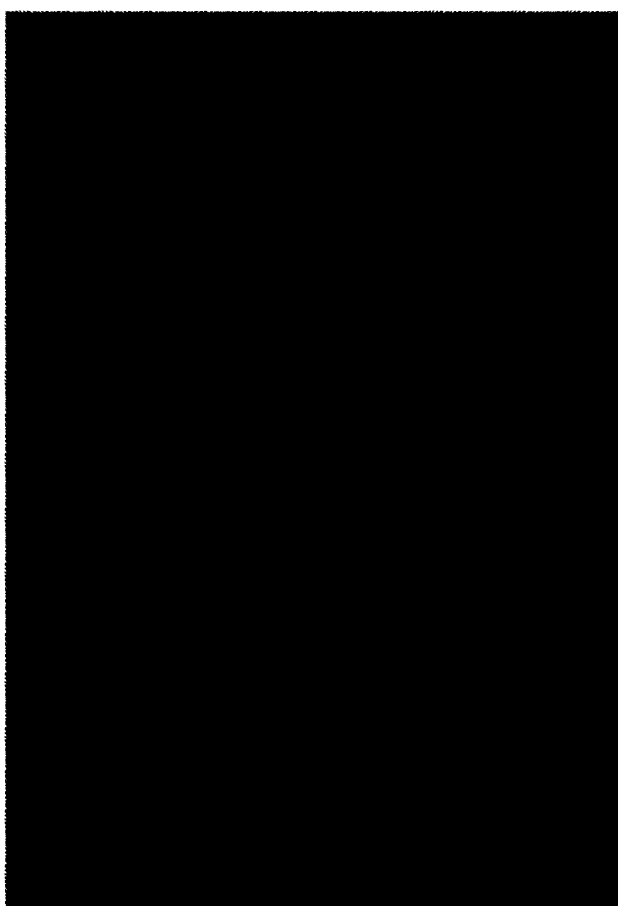


Fig. 96

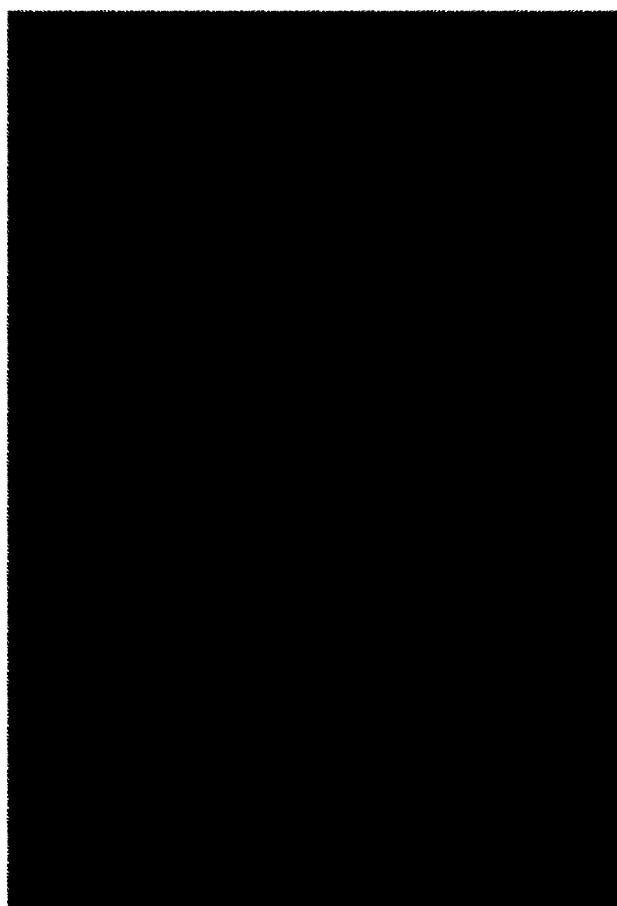


Fig. 99

³⁹³ Davoli 2006, VI, n. 21714, pp. 213-214.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 213.

³⁹⁵ BCR, 20B II.44, n. 40.

³⁹⁶ Davoli 2006, VI, n. 21715, p. 224.

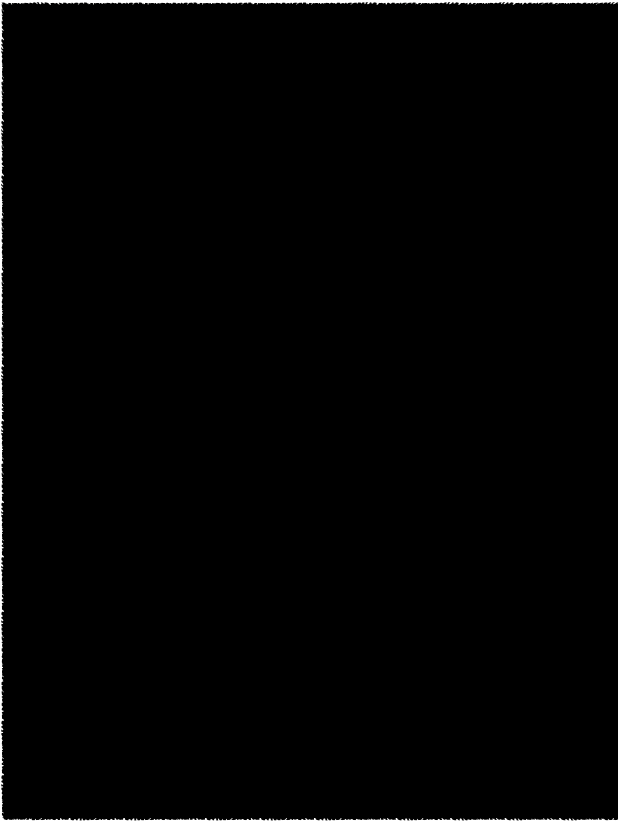


Fig. 100



Fig. 101

Un'indagine sistematica su tutte le opere pubblicate in Toscana, a Bologna e a Venezia tra il 1610 e il 1641 e digitalizzate dalla Biblioteca Nazionale di Firenze e sul portale Internet Archive, ha reso possibile la restituzione di altre due incisioni finora sconosciute firmate del Merlini³⁹⁷. La prima, risalente al 1634, è il frontespizio della *Vita e Miracoli di Santa Sita (o Zita) vergine lucchese*, edita in Lucca presso Pellegrino Bidelli, nel settembre 1634 (Fig. 102). Il frontespizio ritrae una nota scena della vita della santa Zita, in cui questa converte l'acqua in vino e la offre a un mendicante. La seconda, invece, compare nella *Vita e Miracoli del Glorioso Principe San Fiacro figliolo di Eugenio IV di Scozia, eremita dell'ordine di San Benedetto*, pubblicata a Firenze da Pietro Nesti nel 1636 e ritrae Cristina di Lorena inginocchiata in preghiera davanti a san Fiacro, che troneggia sullo sfondo³⁹⁸ (Fig. 103).

³⁹⁷ Nell'OPAC della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono puntualmente segnalate le digitalizzazioni disponibili sul portale esterno Google Libri e sul visualizzatore della stessa biblioteca. Si è proceduto ad uno spoglio sistematico delle stampe conservate nella medesima biblioteca per gli anni interessati e di quelle digitalizzate su Internet Archive.

³⁹⁸ L'opera è digitalizzata al seguente indirizzo:
https://archive.org/details/bub_gb_kGI2nGMb7qYC/page/n4/mode/1up?q=Vita+e+Miracoli+del+Glorioso+Principe+San+Fiacro

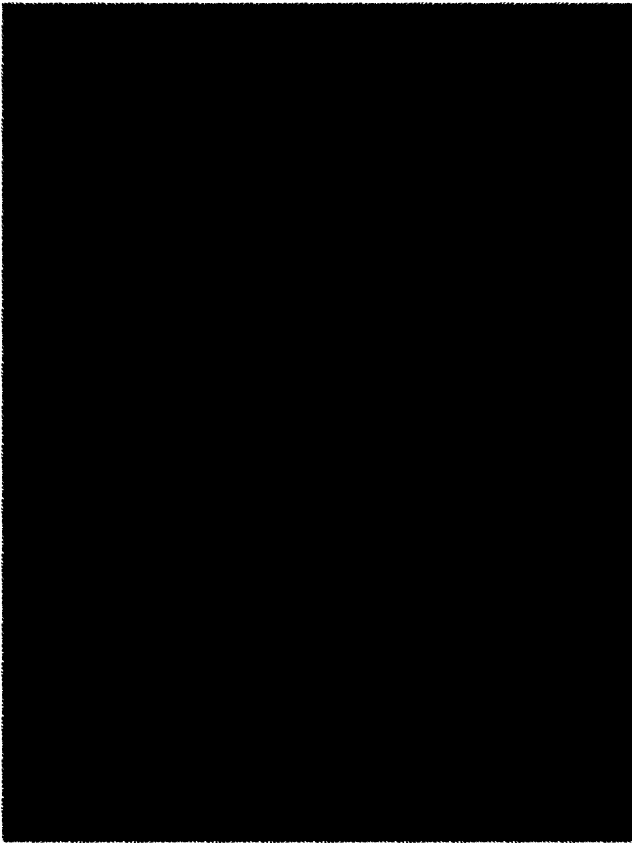


Fig. 102

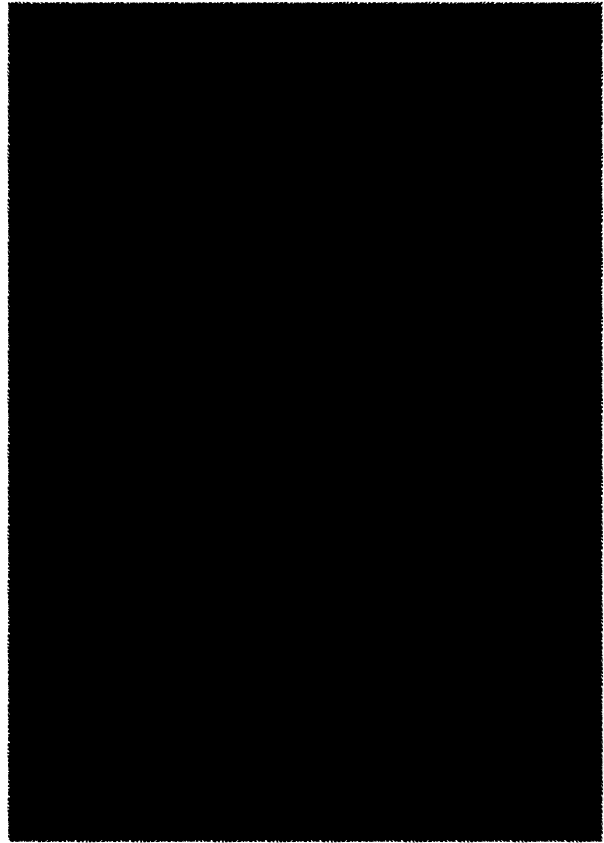


Fig. 103

8.2 Per un'introduzione all'editoria e alla tipografia nella Firenze tra XVI e XVII secolo

Prima di affrontare l'analisi di tali opere, è necessario un cenno sull'editoria e sui tipografi attivi a Firenze tra la fine del XVI e la metà del secolo successivo. L'industria tipografica fiorentina è un tema vasto che verrà analizzato per sommi capi all'interno di questo paragrafo con particolare interesse agli anni in cui è collocabile l'opera incisoria di Cosimo III Merlini (1629–1641).

Da un punto di vista quantitativo, a partire dalla fine del XVI secolo, si assiste ad una crescita del numero di edizioni prodotte a Firenze con un apice nella seconda decade del Seicento. Grazie ad un prezioso lavoro pubblicato da Lorenzo Bruni³⁹⁹, infatti, nell'intervallo 1601–1610, queste ammontano ad un totale di 438 unità che salgono a 455 nel decennio successivo. Una forte contrazione si registra a partire dagli anni '20, con 284 unità, che rimasero sotto la soglia delle 300 fino agli anni '80 del secolo.

Tra le cause che portarono a questa contrazione, ebbero un ruolo determinante la crisi economica del 1619–1620 e la peste del 1630⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Lorenzo Bruni, *Editori e tipografi a Firenze nel Seicento*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 325–335.

⁴⁰⁰ Sulla crisi del 1619–1620 si veda Roberto Romano, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619–1622*, «Rivista Storica Italiana», XXIV, 1962, pp. 480–531; mentre sulla peste del 1630 si veda, tra gli altri, Carlo Cipolla, *I pidocchi e il Granduca. Crisi economica e problemi sanitari nella Firenze del '600*, Milano, Il Mulino, 1980.

Gli editori fiorentini seppero far fronte a questa prolungata crisi attraverso l'attuazione di strategie diversificate. L'ottenimento del cosiddetto "privilegio granducale", un bando emanato dalla corte, pur essendo costoso da ottenere, assicurava gettiti costanti di denaro, permettendo alla categoria di ridurre i rischi della fluttuazioni del mercato⁴⁰¹. In altri casi, soprattutto coloro che non erano riusciti ad ottenere il suddetto "privilegio", come Pietro Cecconcelli, ottennero la monomandatarietà sulla lucrosa stampa di avvisi e gazzette⁴⁰². Un'altra strategia, peraltro in uso anche oggi, era quella di affiancare all'attività di tipografo quella del libraio, fin dal tardo Quattrocento⁴⁰³; oppure, nell'ottica della riduzione dei costi e della massimizzazione dei profitti, in questo periodo gli autori si prendevano carico parzialmente o integralmente delle spese di produzione e distribuzione del libro⁴⁰⁴. Al finanziamento delle edizioni potevano partecipare anche personaggi estranei al mondo della tipografia che, attraverso contratti di compartecipazione, sborsavano del denaro per poi ottenere una percentuale sulle vendite future.⁴⁰⁵

I due principali protagonisti del mercato erano, in ogni caso, la corte medicea e la chiesa: approfittando della poco felice congiuntura economica, i due istituti si imposero attraverso la pubblicazione di volumi volti ad una nemmeno troppo velata autocelebrazione.

Da un lato i Medici, attraverso la committenza di edizioni celebrative destinate a diffondere eventi quali nascite, nozze, feste ed esequie, garantirono alla categoria degli editori un sostegno economico continuativo con un duplice obiettivo: da un lato assicurare la continuità lavorativa dei propri cittadini, dall'altro esercitare—anche mediante la censura—un controllo sulla produzione libraria⁴⁰⁶

Dall'altro la chiesa, la cui produzione tipografica rappresentava il 35% di quella fiorentina: dopo un iniziale controllo esterno sulla stampa⁴⁰⁷, il mercato del libro fu invaso da sacre per tutto il primo ventennio del Seicento. Queste lasciarono gradualmente spazio a opere parentetiche e di oratoria sacra caratterizzate da vesti tipografiche più curate e spesso di maggior consistenza⁴⁰⁸.

⁴⁰¹ Sul tema si veda Berta Maracchi Biagiarelli, *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze medicea*, «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, pp. 304–370.

⁴⁰² Sul tema di veda Maria Augusta Morelli, *Gli inizi della stampa periodica a Firenze nella prima metà del XVII secolo*, «Critica storica», VII, 1968, pp. 288–323.

⁴⁰³ Lorenz Böniger, *Il mercato del libro nella Firenze del Quattrocento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.

⁴⁰⁴ Bruni 2004, p. 329.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 330.

⁴⁰⁶ Sara Mamone, *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in Elvira Garbero Zorzi e Mario Speranzi a cura di, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83–97.

⁴⁰⁷ Alessandro Serra a cura di, *La congregazione dell'Indice, l'esecuzione dell'Index del 1596 e gli Ordini regolari in Italia*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 2018.

⁴⁰⁸ Bruni 2004, p. 332.

A questi libri si affiancarono manifestazioni editoriali di religiosità laica – pur sempre sotto il controllo ecclesiastico – che sfociarono nella produzione di libretti di oratori per le confraternite delle città⁴⁰⁹ e, parallelamente, edizioni di interesse musicale prodotte da tipografi specializzati come i Marescotto ed il Pignoni. Queste ultime, tuttavia, non seppero mai imporsi sul mercato almeno quantitativamente⁴¹⁰

8.3 *Temî iconografici nell'editoria fiorentina della prima metà del Seicento*

Come accennato nel paragrafo precedente, i due istituti che maggiormente commissionavano produzioni editoriali nella Firenze di primo Seicento erano la corte e la chiesa. Se Milano, Bologna e Padova si contendevano il primato delle pubblicazioni scientifiche, a Firenze venivano stampate opere encomiastiche e celebrative, poemi cortigianeschi e ragguagli di cerimonie⁴¹¹.

A quell'epoca, dunque, non esistevano i presupposti per importanti innovazioni editoriali: l'unica felice eccezione che rifletteva le innovazioni opportunamente filtrate della grande stagione del Barocco, risulta essere il frontespizio e l'invenzione dell'antiporta. Questi due elementi soddisfacevano le esigenze della cultura barocca ed erano efficaci vettori di immagini vistose e di concetti tradotti istantaneamente⁴¹². Tali innovazioni vengono sostanziate nell'immagine grafica che ha il compito di visualizzare il contenuto del libro, enfatizzandolo e diventandone parte integrante⁴¹³

La scelta del tema iconografico, assolvendo a questa funzione, risultava quindi fondamentale. Dalle stampe pubblicate in Toscana, a Bologna e a Venezia tra il 1610 e il 1641 prese in esame, è possibile identificare qualche modello ricorrente. Compare con una certa frequenza il frontespizio architettonico a edicola o a portale che è debitore di repertori cinquecenteschi, su tutti le *Vite* del Vasari, seppur reinventato o rimodulato attraverso una decorazione sovraccarica di elementi decorativi, grottesche ed elementi fitomorfi. La scena allegorica, che caratterizza la maggior parte delle antiporte, sembra derivare dall'emblematica e viene aggiornata con elementi presi a prestito dalla natura: ghirlande fiorite, vedute di giardini con tronchi d'albero ad incorniciare le scene o fiumi a fornire cannocchiali prospettici.

Compare, inoltre, con grande frequenza la dedica ad un personaggio eminente della Corte o uno dei suoi famigliari; ciò conduce gli incisori ad inserire stemmi e blasoni, retti spesso da angioletti

⁴⁰⁹ Mamone 2001, pp. 418–420.

⁴¹⁰ Bruni 2004, p. 333.

⁴¹¹ *Incisori toscani del Seicento al servizio del libro illustrato*, catalogo della mostra a cura di Artemisia Calcagni Abrami (Firenze, Biblioteca Nazionale (20 gennaio – 4 maggio 1987), Firenze, Centro Di, 1987, p. 11.

⁴¹² Sul antiporte e frontespizi si vedano due pubblicazioni dello stesso autore, Francesco Barbieri, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, «Accademia e Biblioteche d'Italia», L, (1982), p. 348 e *Il frontespizio nel libro italiano del Seicento*, «La Bibliofila», 1983, LXXXV, pp. 49–72.

⁴¹³ Calcagni 1987, p. 11.

o puttini, immersi all'interno di patetiche scene di genere. In qualche caso, la massima sintesi grafica della dedica è incarnata da un ritratto, spesso derivato dalla pittura o talvolta inventato secondo la compiacente fantasia dell'artista.

Un altro tema molto comune è quello della festa o, per meglio dire, degli apparati fatui per le feste, derivanti, come segnala la Calcagni, dalla Spagna⁴¹⁴. Questi dovevano essere esagerati, sovrabbondanti e alimentare l'ostentazione dello sfarzo, che nascondeva, peraltro, un ormai accertato tramonto della dinastia.⁴¹⁵

Come detto, meno comuni sono i temi legati alle scoperte scientifiche, in particolare per quelle di Galileo: i pianeti di Giove scoperti nel 1610 e dedicati ai Medici non vennero certamente scelti per la portata della scoperta scientifica ma, una volta ribattezzati "stelle dei Medici" e divenuti personaggi del balletto dell'Ercole in Tebe⁴¹⁶, contribuirono al mito della celebrazione della famiglia. Su questa scia, dunque, non era insolito trovare nei frontespizi anche globi terrestri e strumenti tecnici per misurazioni geometriche.

A prescindere dai temi scelti, il tono generale di queste incisioni, pur essendo di grande chiarezza ed immediatezza percettiva, riflette il conformismo degli autori e degli incisori la cui fantasia creativa appare bloccata dalla prudenza dello stampatore⁴¹⁷.

8.4 *Qualche nota sul disegno fiorentino e i suoi protagonisti tra Manierismo e Barocco*

Nella Firenze tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento il disegno conquista uno statuto teorico e operativo di primo piano. A sancirlo è Filippo Baldinucci che, con le *Notizie dei professori del disegno*, rinnova il modello vasariano e afferma il disegno come fondamento delle arti, in dialogo con il grande progetto collezionistico del cardinale Leopoldo de' Medici. La raccolta di oltre undicimila fogli e il loro ordinamento storico-critico promuovono una nuova consapevolezza del valore conoscitivo del segno grafico e alimentano un collezionismo specialistico capace di incidere sulla pratica degli artisti. In questo clima matura il superamento del freddo accademismo di scuola alloriana⁴¹⁸. Lodovico Cardi detto il Cigoli, abbeveratosi dai Barocchi e dal Correggio, scardina la centralità del contorno e organizza la forma attraverso una luce che dissolve il contorno. Da tale lezione muove il talentuoso Giovanni Bilivert, che sviluppa

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ Stella Rudolph, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento; i committenti privati*, «Arte illustrata», I, 1972, pp. 228–241.

⁴¹⁶ Giovanni Andrea Moniglia, Valerio Spada, Jacopo Melani, *Ercole in Tebe, festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo principe di Toscana, e Margherita Lvisa principessa d'Orleans*, Firenze, Nuova Stamperia all'Insegna della Stella, 1661.

⁴¹⁷ Calcagni 1987, p. 12.

⁴¹⁸ Annamaria Petrioli Tofani, *Note sul disegno fiorentino nel secolo XVII*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986, p. 53.

una grafica rapida e ricca di inflessioni pittoriche, recepita dai suoi allievi come Bartolomeo Salvestrini, disegnatore di indubbia eleganza. Cristofano Allori, figlio di Alessandro, seppur formatosi alla rigida scuola del padre, orientò il suo stile verso forme espressive duttili, condividendo con il Cigoli e il Pagani, una certa adesione al dato di natura. Matteo Rosselli, garanti, invece, una continuità con la traduzione fiorentina cinquecentesca, pur aggiornata sui nuovi risultati delle correnti venezianeggianti⁴¹⁹. Egli sembra aver svolto un ruolo di tramite con la cultura figurativa di XVI secolo, formando vari artisti come Vignali, Lippi, Furini e Giovanni da San Giovanni all'insegna di una disciplina di studio più rigida e meno incline all'invenzione capricciosa. Accanto a queste tendenze, si affermavano artisti più interessati alla grafica che alla pittura: Giulio Parigi, che monopolizzò la vita culturale fiorentina per un quarto di secolo, grazie ai suoi ruoli di architetto e ingegnere di corte⁴²⁰.

Jacques Callot e Bazzicaluva non dimenticarono mai l'esempio di Antonio Tempesta ma, insieme a Remigio Cantagallina e Stefano della Bella, straordinari interpreti del paesaggio e della narrazione si inserirono in un'orbita parigiana.

Delle tendenze di gusto determinatesi a Firenze intorno alla scuola di Giulio Parigi partecipò anche Baccio del Bianco, che ne adottò certa tematiche non abbandonando mai residui di una cultura arcaizzante e di umori manieristici.

Con l'arrivo del barocco cortonesco, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano elaborò un linguaggio monumentale ma radicato nella tradizione locale, fondato su cicli preparatori rigorosi. In questo quadro si collocano anche Carlo Dolci, interprete di una religiosità levigata che trova nel disegno un laboratorio di controllo formale, e personalità come Cecco Bravo e Furini, nelle quali una "poetica dell'ambiguità" usa il foglio come luogo privilegiato di ricerca.

⁴¹⁹ *Ivi*, p.55.

⁴²⁰ Calcagni 1987, p. 13.

8.5 *Le opere di Cosimo III Merlini incisore*

Come detto, la prima incisione nota del Merlini è indicata da Marcello Oretti il quale, in uno dei suoi *Quaderni di professori del disegno*⁴²¹ afferma che:

In Bologna ritagliò in rame col bullino uno ornamento ad un Sonetto per la Solenne Processione del SS.mo Sacramento a S. M. Mascharella il quale fu replicato l'anno 1739. È della grandezza di mezzo folio, e servì per la Confraternita di Sua Maestà Maddalena.

L'Oretti, evidentemente, attribuì la lastra di rame al Merlini in base alla firma che il maestro dovette apporvi. Una ricerca sistematica presso l'Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, non ha restituito altre impressioni dell'opera. Non è stato possibile neppure rintracciare la ristampa menzionata dall'erudito datata 1739. In ogni caso, il sonetto citato dovrebbe essere da identificare con quello che compare nell'esemplare pubblicato da Bartolomeo Cochi nel 1627⁴²² (Fig. 104).



Fig. 104

⁴²¹ BCAB, B129, p. 484r.

⁴²² L'opera è digitalizzata al seguente indirizzo:
<https://archive.org/details/nelcondurrelasol00comp/page/n1/mode/2up>

Stando alle parole dell'Oretti, per quest'opera, il Merlini avrebbe realizzato «uno ornamento (...) della grandezza di mezzo foglio». A questa descrizione corrisponde perfettamente la sezione figurata del frontespizio dell'opera (Fig. 105). Si tratta di una composizione realizzata tramite un nastro continuo ad andamento polilobato e mistilineo coronato da una testina angelica alata poggiante su due volute contrapposte "a S". A sinistra compare lo stemma dell'Ordine di Santa Maria Maddalena e a destra quella che sembra essere una croce mariana. L'impressione generale, anche considerando le altre incisioni firmate dal Merlini, è che nel volume del Cochi sia stata utilizzata solamente la parte con lo scudo stemmato dell'incisione del Merlini: la qualità, in ogni caso, risulta modesta e i suoi elementi compositivi sembrano ridotti all'essenziale. L'incisione, tuttavia, appare di grande importanza configurandosi come la più antica, essendo datata 1627.

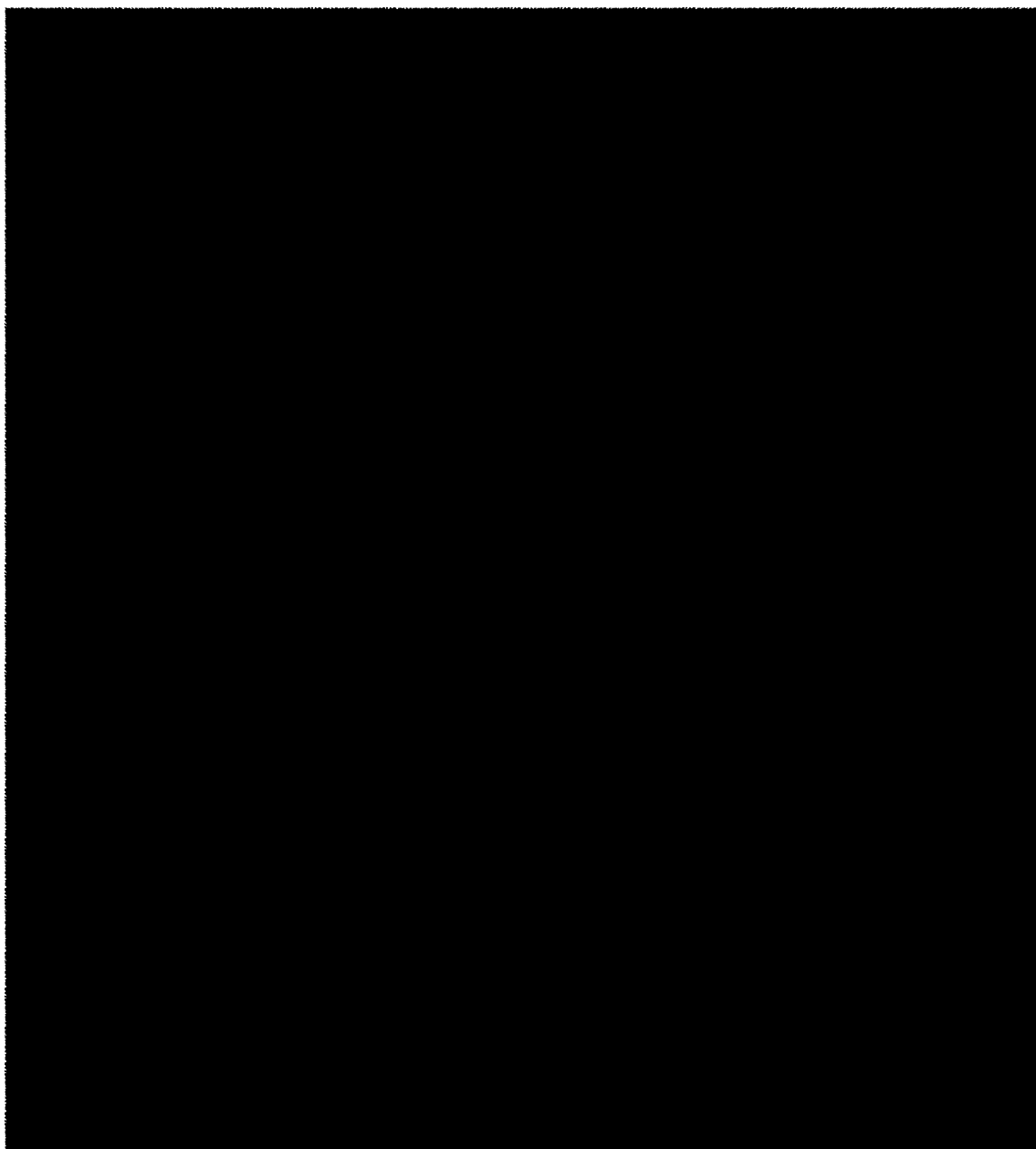


Fig. 105

Segue, cronologicamente, il frontespizio del *Rituale Monasticum* di Vallombrosa, realizzato nel 1629 (Fig. 106).

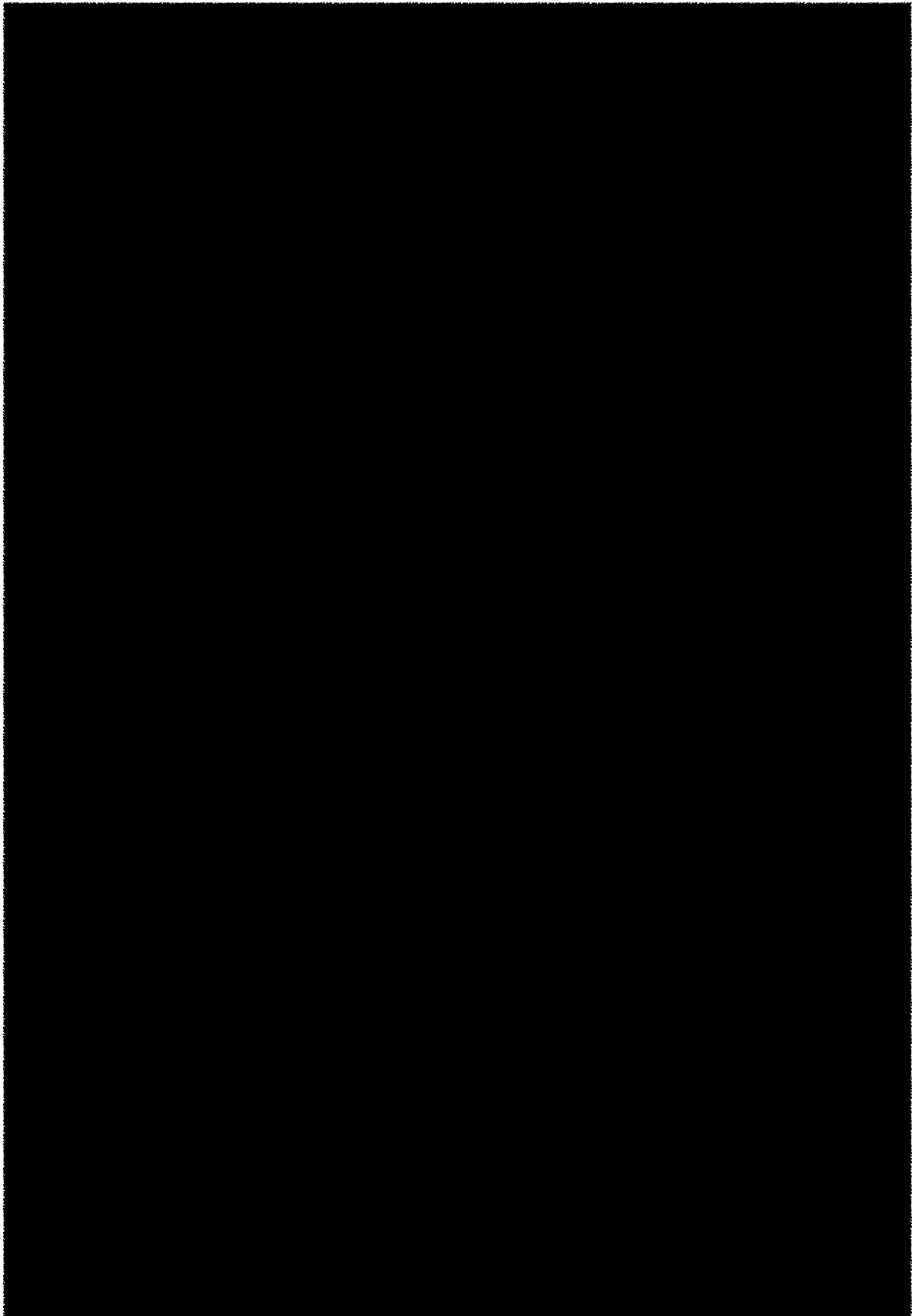


Fig. 106

Il Merlini realizza una composizione caratterizzata da uno stretto dialogo tra architettura e figurazioni: su due basamenti impiegati come supporto per una coppia di lunghe iscrizioni, stanno due figure, San Giovanni Gualberto a sinistra e Santa Umiltà a destra. Nel mezzo lo stemma dell'abate vallombrosano Averardo Niccolini, a cui risale l'iniziativa dell'opera. Il coronamento superiore è tripartito: al centro la Vergine in gloria mentre alla sua destra e alla sua sinistra trovano spazio due blasoni, quello dell'ordine vallombrosano e un secondo non identificato, probabilmente appartenente ad una figura di primo piano all'interno dell'ordine durante il secondo quarto del Seicento. Il Merlini, in generale, propone uno schema compositivo abbastanza semplificato in cui il testo del frontespizio è completamente separato dall'incorniciatura architettonica e dalle due figure laterali. Numerose risultano essere le iscrizioni che compaiono all'interno dell'opera; sul basamento di sinistra: QUI EST ENIM GENS SIC INCLYTA UT HABEAT CEREMONIAS IUSTAEQUE IUDICIA, ET UNIVERSAM LEGEM, QUAM EGO PROPONAM HODIE ANTE OCULOS VESTROS? (DEUT 4.7); su quello di destra: OMNE, QUOD AD RITUM DEI COELI PERTINET TRIBUATUR DILIGENTER NE FORTE IRASCATUR CONTRA REGNUM REGIS ET FILIORUM EIUS (ESD 1.7)

Entrambe le iscrizioni sono corredate del riferimento documentario da cui provengono: la prima dal Deuteronomio (4.7), la seconda dal Libro di Esdra (1.7). Il passo deuteronomico, che esalta l'unicità del popolo eletto in quanto depositario della legge divina, sottolinea il primato della *lex* come principio ordinatore della comunità. Quello di Esdra, invece, richiama la necessità di curare diligentemente il culto del "Deus caeli" ribadendo la responsabilità religiosa del potere. Insieme, i due versetti sembrano configurarsi come una sintesi tra legge e culto, tra fondamento normativo e attuazione rituale, che trasferisce nel linguaggio figurativo il modello veterotestamentario di un ordine politico garantito dall'adesione alla legge di Dio. Il soggetto sembra dunque essere pertinente al contenuto dell'opera, ossia il rituale liturgico della congregazione vallombrosana.



Fig. 107

Il modello ideato dal Merlini dovette essere stato apprezzato dall'ordine in quanto compare nel 1700 come frontespizio del *Liber Decretorum*, ovvero l'edizione delle consuetudini monastiche accompagnate dalla Regola e dai decreti dei capitoli, con l'unica variante della scomparsa dello stemma del Niccolini (Fig. 107).

L'artista, peraltro, stando alle informazioni (prive di riferimenti documentari o archivistici) di Savioli e Spotorno⁴²³, avrebbe realizzato per l'abbazia di Vallombrosa una stauroteca d'argento per la croce in legno di san Giovanni Gualberto, una serie di candelieri e una tavoletta per le segrete della messa. Lo scavo archivistico condotto presso l'archivio dell'abbazia non ha finora restituito tracce documentarie di tali opere. La notizia, tuttavia, è stata accettata e riproposta anche dal Rossi⁴²⁴ che, inoltre, menziona il Merlini come possibile artefice di un reliquiario descritto «a foggia d'ostensorio, con i splendori, con vari strumenti della Passione di N. S. tutto d'argento con croce in cima, e dentro del Chiodo di Nostro Signore Gesù Cristo»⁴²⁵. Dell'opera, probabile vittima di un furto occorso in 16 luglio del 1874 ricordato nelle Ricordanze di Vallombrosa, vennero risparmiate solo le reliquie⁴²⁶. L'ipotesi del Rossi è pienamente condivisibile, in quanto i «vari strumenti della Passione» che compaiono nell'opera rimanderebbero certamente all'orbita stilistica dell'artista il quale, a partire dagli anni '30, utilizzò spesso tali elementi all'interno della sua produzione. Un'ulteriore traccia dell'operato del Merlini a Vallombrosa è custodita nel Museo di Arte Sacra dell'Abbazia; si tratta di una serie di tre cartaglorie in legno ebanizzato e argento in cui compaiono, ai lati della maggiore, due figure in argento sbalzato ritraenti San Giovanni Gualberto e Santa Umiltà (Figg. 108, 110): il modello per queste due figure proviene dal citato frontespizio del *Rituale Monasticum* (Figg. 109–111). E non solo: le testine angeliche alate (Fig. 112) trovano confronti stringenti con altre opere realizzate dal Merlini come il frontespizio del *Gymnasticae de Deo disputationes*, di pochi anni più tardi (Fig. 113). Alla luce dei dati proposti, queste cartaglorie non sono affatto, almeno da un punto di vista stilistico, «prodotti del tardo–barocco fiorentino ripresi da prototipi a stampa della prima metà del secolo»⁴²⁷. Lo stile degli inserti con le testine angeliche alate, nonché delle due figure, appartiene al primo quarto del Seicento. Inoltre, l'incisione “MDCLXV” che compare sul basamento al di sotto del San Giovanni Gualberto, non è da individuare con la data di realizzazione ma, più probabilmente, con quella della donazione dell'opera alla basilica

⁴²³ Savioli, Spotorno 1973, p. 71.

⁴²⁴ Rossi 2001, p. 247.

⁴²⁵ AAV, B III.4, c. 6.

⁴²⁶ AAV, B III.3, c. 372.

⁴²⁷ Caterina Caneva, *Museo d'arte sacra dell'Abbazia di Vallombrosa. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Livorno, Polistampa, 2007, n. 9, pp. 48–49.

fiorentina di Santa Trinita. In conclusione, la raffinata qualità dello sbalzo e dell'incisione rendono plausibile un'attribuzione alla mano di Cosimo III Merlini.

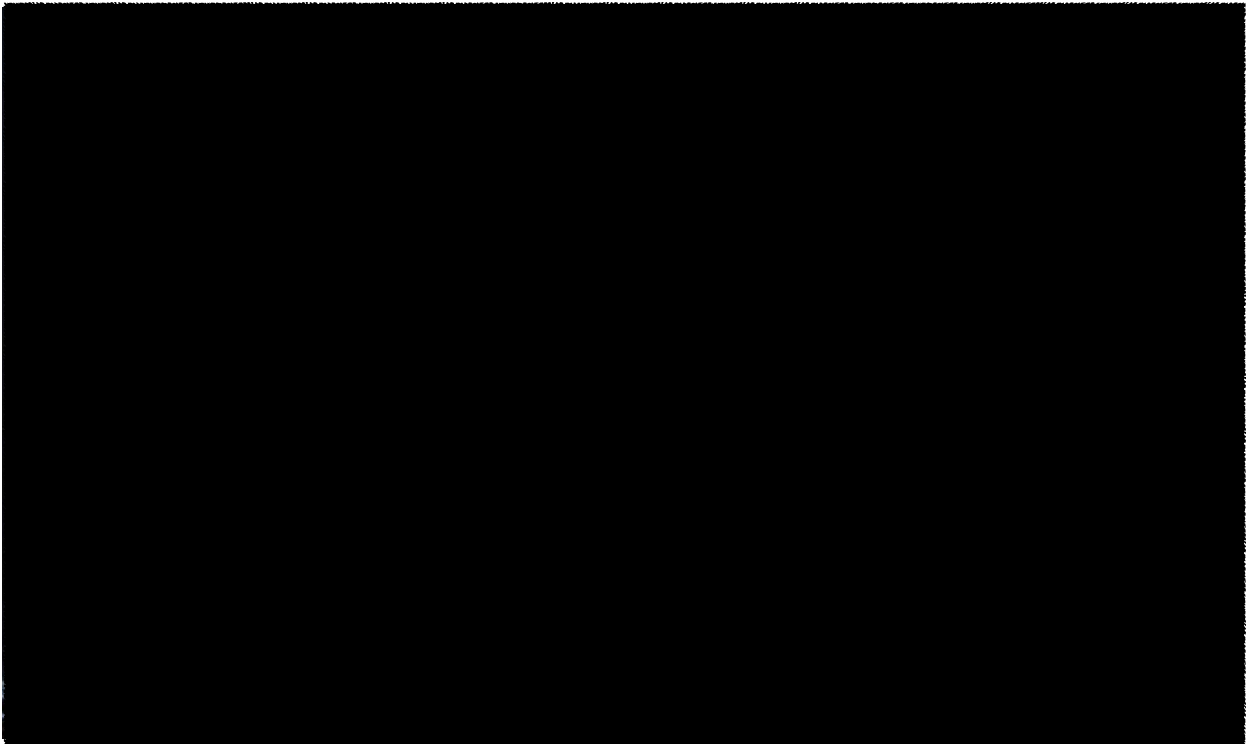


Fig. 108

Fig. 109

Fig. 110

Fig. 111

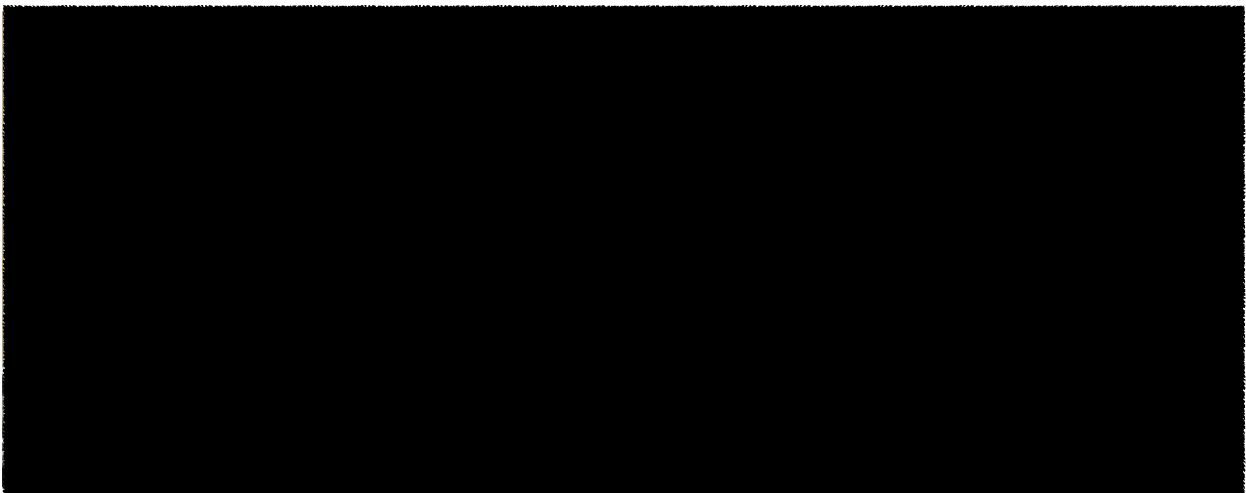


Fig. 112

Fig. 113

Procedendo cronologicamente, la seconda incisione nota firmata dal Merlini risale al 1629 (Fig. 114) ed è conservata nella Biblioteca Casanatense di Roma e ritrae Antonio Maria Zaccaria. (1502–1539). Nato da una famiglia di antica nobiltà cremonese, lo Zaccaria studiò medicina e filosofia a Padova, tornando a Cremona qualche anno più tardi dove ricevette l'ordinazione sacerdotale il 20 febbraio 1529. Fondò l'istituto religioso dei Chierici regolari di san Paolo, i cui

membri sono detti “Barnabiti”, nome derivato dalla casa–madre dell’istituto, la chiesa di San Barnaba di Milano. Nell’iscrizione nel cartiglio compare il ricordo della fondazione: B.P. ANTONIUS MARIA ZACARIA, CONGREGATIONIS CLERICORUM REGOLORUM S. PAULI FUNDATOR.

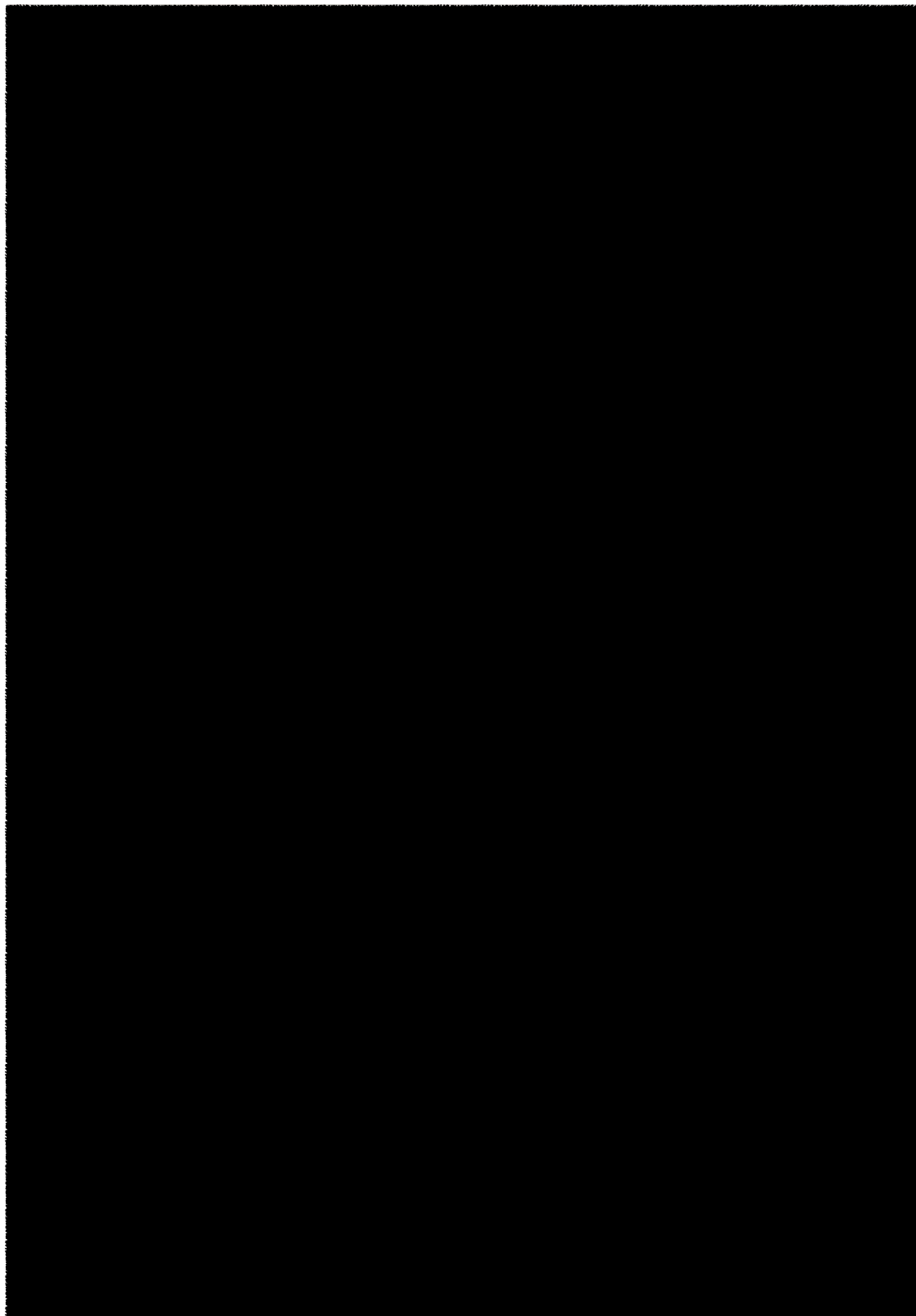


Fig. 114

È difficile fornire una contestualizzazione per l'opera soprattutto pensando alla marginalità quantitativa dell'ordine nella Firenze della prima metà del Seicento in cui le principali chiese della città erano dipendenti da altre realtà religiose, come Francescani, Agostiniani, Domenicani e Benedettini. In realtà, nonostante la modesta presenza in Toscana, l'ordine seppe inserirsi nella vita religiosa fiorentina già dal Seicento, rimanendovi stabilmente per tutto il Settecento: se i legami con la corte facilitarono l'insediamento in città, bisogna ricordare che i Barnabiti, durante la peste del 1630–1631 – forse memori dell'esempio dei loro maggiori a Milano durante la peste del 1575–1576 – praticarono continuativa assistenza materiale e spirituale agli appestati; ciò contribuì a renderli stimati e popolari in città. Nel Settecento, poi, grandi folle accorsero per eventi legati all'ordine, come la canonizzazione di Alessandro Silani tra il 21 e il 23 aprile 1742 e i grandi festeggiamenti in onore di San Giovanni Nepomuceno del 16 maggio di 1747⁴²⁸.

L'anello di congiunzione tra i Barnabiti e Cosimo Merlini è probabilmente da individuare in Maria Maddalena d'Austria, prima committente documentata di Cosimo III Merlini. Come segnala Giuseppe Cagni, infatti, i «Barnabiti giunsero a Firenze per la via di Vienna»⁴²⁹ e, dovendo fondare una casa a Praga, si rivolsero alla granduchessa Maria Maddalena d'Austria, reggente per il figlio Ferdinando II de' Medici, alla quale chiesero una lettera di raccomandazione che garantì loro l'occupazione delle parrocchia imperiale a Praga. Nella loro discesa verso l'Italia, si sarebbero stabiliti, poi, a partire dal 1595 a Pisa e poi, tra il 1624 e il 1626, a Pescia e a Livorno⁴³⁰.

Raccomandati dunque dalla Granduchessa, i Barnabiti trovarono agevole l'ingresso a Firenze. L'occasione nacque nell'ottobre 1626, quando Padre Cesario Fini incontrò a San Lorenzo il beneficiato Tommaso Perini, disposto a donare ai “moderni ordini” una casa con oratorio oltrarno; il generale Padre Giulio Cavalcanti attivò subito la pratica e sollecitò, tramite il superiore di Vienna, Padre Florio Cremona, una lettera dell'imperatore alla sorella reggente. Il 25 febbraio 1627 Perini rogò la donazione e, lo stesso giorno, Padre Giovannangelo Bossi prese possesso del complesso a nome dell'Ordine. Ottenuto l'appoggio dell'ambasciatore fiorentino, la Santa Sede approvò il 26 giugno 1627; il 16 luglio l'arcivescovo Alessandro Marzi Medici autorizzò l'avvio del culto dopo il restauro. Seguirono contrasti con gli Agostiniani di Santo Spirito e i Carmelitani del Carmine, che invocarono il privilegio delle “300 canne”⁴³¹: il vicario

⁴²⁸ Luigi Zangheri, *Fortuna e sfortuna del Collegio dei Barnabiti nella Firenze del Settecento*, in Giampaolo Trotta a cura di, *San Carlo dei Barnabiti a Firenze. Una chiesa ed un collegio all'ombra dei Granduchi e dell'Impero*, Anghiari, I.T.E.A., 1995, p. XI.

⁴²⁹ Giuseppe Cagni, *I Barnabiti a san Carlino*, in Giampaolo Trotta a cura di, *San Carlo dei Barnabiti a Firenze. Una chiesa ed un collegio all'ombra dei Granduchi e dell'Impero*, Anghiari, I.T.E.A., 1995, p. 1.

⁴³⁰ Zangheri 1995, p. XI.

⁴³¹ Tale privilegio esigeva l'erezione di nuove case religiose a non meno di 300 canne da conventi preesistenti. Stando al Martini (1883, p. 596), 300 canne equivalevano a circa 340 metri.

Pietro Niccolini sospese i lavori, poi li riammise il 18 ottobre 1627. Dopo ulteriori ricorsi al Nunzio e alla S. Sede, in dicembre 1627 Roma diede definitivamente ragione ai Barnabiti, permettendo la prosecuzione dell'insediamento. La quarta decade del secolo fu un periodo caratterizzato dai lavori di restauro dell'oratorio che venne dedicato a San Carlo Borromeo e inaugurato l'11 gennaio 1628.

È in questo contesto storico e sociale che va dunque inquadrata l'incisione in esame. Il santo, raffigurato di tre quarti a figura intera si rivolge verso l'alto e tiene nelle destra il libro delle *Regulae officiorum* e nella sinistra un giglio: quest'ultimo elemento non è da individuare come un suo attributo ma, più probabilmente, come un simbolo mariano (o del legame con la città di Firenze). La raffigurazione, in cui il Merlini firma «AURIFEX BONON. INCIDIT. FLORENTIAE», presenta un'incorniciatura realizzata tramite l'accostamento di due volute “a C”, che, all'altezza dell'intersezione mediana, dividono la scena: superiormente il mondo ultraterreno, dove compaiono angiolini adagiati su morbide nuvole e un cartiglio con la frase “REGNUM TUUM NON EST DE HOC MUNDO” (Giovanni 18, 36); inferiormente, entro un paesaggio silvestre, compare una chiesa con campanile che reca l'incisione “Collegium S. Barnabae”, che si riferisce alla chiesa milanese di San Barnaba da cui trae il nome l'ordine (Fig. 115).

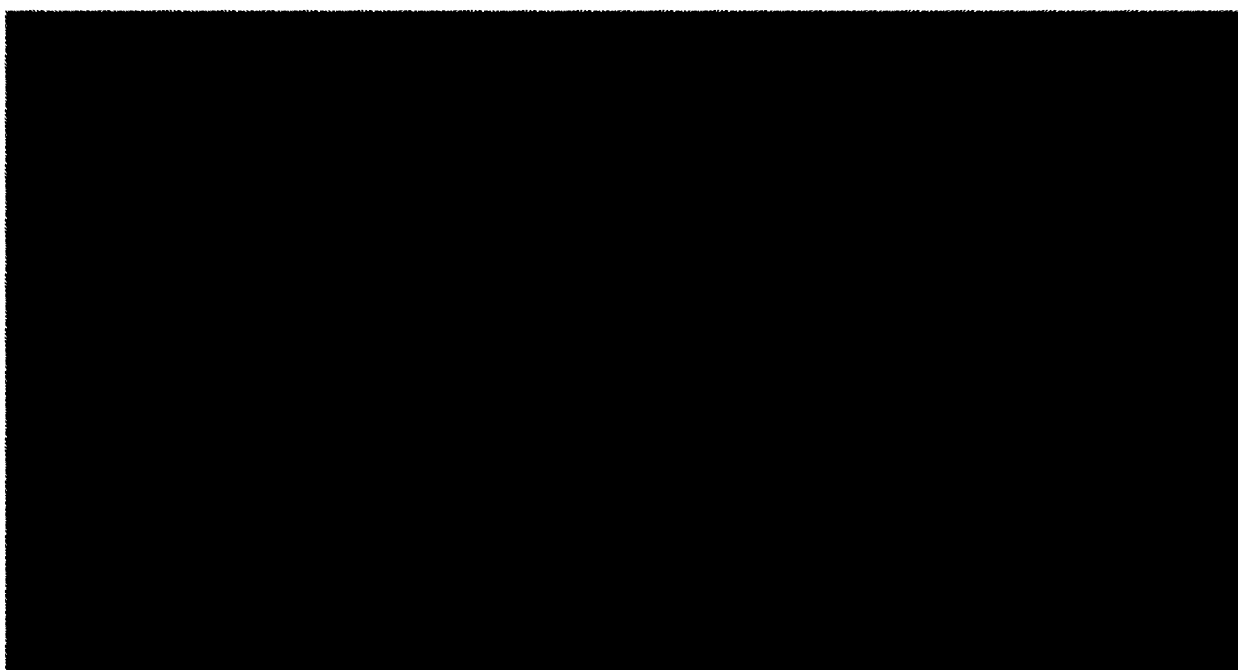


Fig. 115

Da un punto di vista stilistico, non è chiaro l'apporto del Merlini: egli sicuramente realizzò l'incorniciatura a volute della scena che tradisce il suo manierismo capriccioso e personale, compresi tutti gli elementi accessori, come le ali affrontate e le conchiglie spezzate. Pur non essendo possibile l'identificazione del modello originario, è plausibile che il Merlini abbia

modulato la composizione su un dipinto o su una stampa cinquecentesca. Si ricorda, infatti, che lo Zaccaria morì nel 1539, quasi un secolo prima rispetto alla datazione dell'incisione.

Il legame tra l'artista e i Barnabiti, peraltro, non si esaurì nel 1629. Il Merlini, infatti, firmò il frontespizio dell'opera *Gymnasticae de Deo disputationes* del padre superiore Filiberto Marchini (Fig. 117) che insieme a Niccolò Banfi, ebbe un ruolo di primo piano nella citata "contesa delle 300 canne". In tale frontespizio compare la firma "COSMUS MERLINUS BONONIENSIS AURIFEX MAGNI DUCIS ETRURIAE INVENTOR FACIT FLORENTIAE MDCXXXV". Il Marchini, fra i più attivi durante la peste del 1630–1631, faceva parte della commissione teologico–giuridica dell'arcivescovo Alessandro Marzi–Medici e del successore Cosimo Bardi, con compiti di contenimento delle epidemie. Raccolse in un volume le questioni emerse nel vivo dell'emergenza, maturate dall'urgenza di fornire risposte alla popolazione. Egli affiancò alla soluzione dei casi pratici un'indagine teorica nutrita sia da riflessione personali sia dallo studio nella ricca biblioteca di Amerigo Marzi Medici, nipote dell'arcivescovo Alessandro. Convinto che della peste potesse parlare con autorità solo chi l'aveva vissuta, in quattro mesi compose il *Bellum divinum* (Fig. 116): un'opera di 458 pagine, dedicata al granduca Ferdinando II, che conobbe larga circolazione anche fuori d'Italia come trattazione dell'argomento. Il testo fu però posto all'indice per l'ardita tesi secondo cui la morte volontariamente affrontata al servizio degli appestati è assimilabile al martirio⁴³².



Fig. 116

In ogni caso, l'attività dei Barnabiti a Firenze in quei tragici anni divenne il vero elemento che garantì una certa importanza all'ordine nella Firenze seicentesca: Agostiniani e Carmelitani ne

⁴³² Cagni 1995, pp. 4–5.

riconobbero per primi l'esemplarità, mentre arcivescovi e granduchi li vollero in seguito tra i collaboratori più stretti, quando l'epidemia non era ancora del tutto debellata.

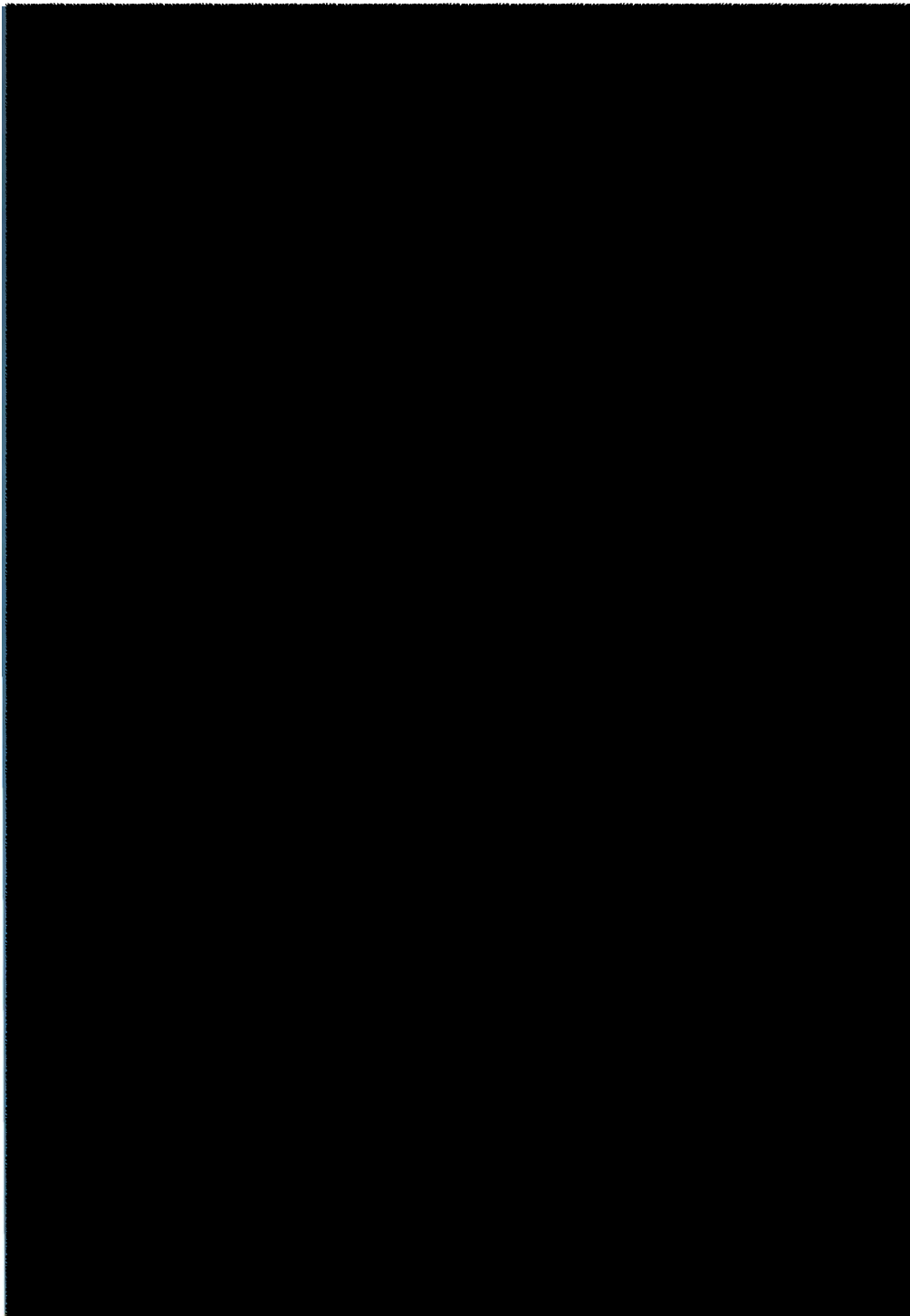
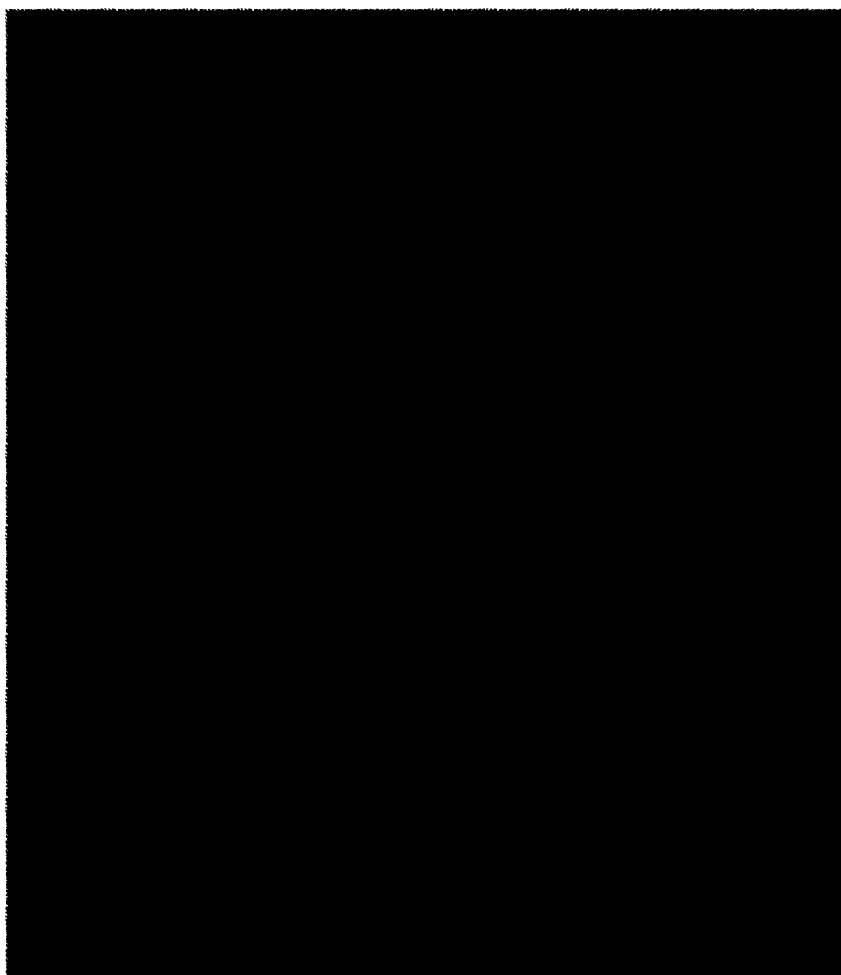


Fig. 117

L'invenzione incisoria, in questo caso, è complessivamente di mano del Merlini: l'eccentricità degli elementi strutturali, modulati attraverso lessici compositivi che alternano tradizione figurativa architettonica e invenzione artistica, come si osserverà anche nelle prossime incisioni,

compaiono con una certa frequenza nei repertori dell'artista. Le due specchiature superiori che si osservano tra la coppia di testine angeliche alate – residui del frontespizio architettonico di tradizione manierista – sembrano essere l'interpretazione di un timpano spezzato da parte un artista che non è un architetto e che deve ricavare specchiature lisce sulle quali inserire figurazioni e iscrizioni. L'opera, infatti, presenta due iscrizioni speculari EX CANDIDO ET PROPINQUO e NOCTE ITER OSTENDES, superiormente; mentre sui plinti delle paraste, ID IPSUM INVICEM e IN UNUM. Le due figure ai lati (Figg. 118–119), da individuare probabilmente con un profeta e un san Giovanni Evangelista, sembrano guardare ad un passato forse anteriore anche rispetto a quello manierista: la posa chiasmica, la folta chioma, l'andamento del profilo ricordano i repertori compositivi di Matthaus Greuter, attivo tra l'ultimo quarto del XVI secolo e il primo del secolo successivo. Ma qui vengono rimodulati, induriti dalla calligrafia dell'incisione e isolati su plinti che tendono a irrigidirne la forza espressiva.



Figg. 118–119

Appare di grande interesse una citazione palmare del *Paliotto d'altare* realizzato da Egidio Leggi nel 1600 per la Basilica della Santissima Annunziata di Firenze (Fig. 120): le due testine

angeliche alate che compaiono nell'incisione del Merlini entro un'incorniciature di nuvole (Figg. 121–123) sono ricalcate da quelle dell'esemplare argenteo dell'Annunziata (Figg. 122–124): se si osserva quella di destra si noter , addirittura, la ripresa socchiusa della bocca dell'angelo nonch  la prominenz  del mento.



Fig. 120

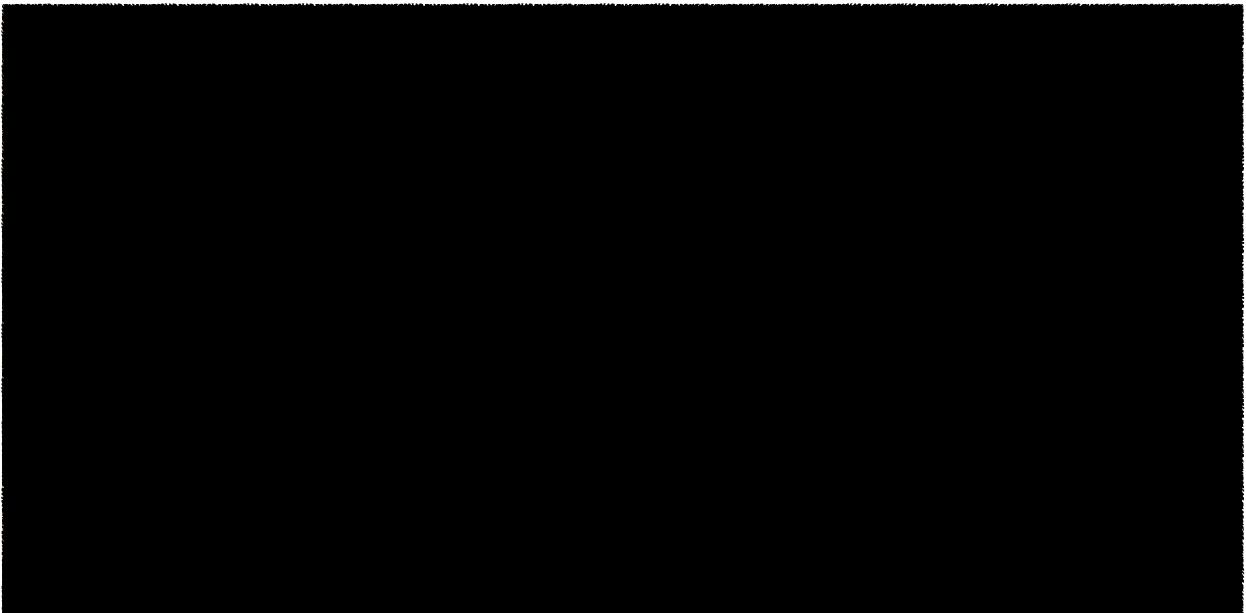


Fig. 121

Fig. 122

Fig. 123

Fig. 124

Al 1630 risale un'incisione di una *Madonna con Bambino*, firmata dal Merlini, legata a doppio filo alla chiesa di Orsanmichele di Firenze (Fig. 125). La lettura dell'iscrizione superiore ci fornisce, infatti, un'indicazione circa l'identificazione dell'opera: il soggetto non   altro che una derivazione della *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Rosa*, originariamente destinata al

Tabernacolo dell'Arte dei Medici e Speciali delle chiesa di Orsanmichele (Fig. 126). La scultura, oggi attribuita a Piero di Giovanni Tedesco, scultore tardogotico di origine nordica, attivo per l'Opera di Santa Maria del Fiore nell'ultimo quarto del Trecento⁴³³, è stata oggetto di grande devozione da parte del popolo fiorentino tanto che, proprio per ragioni devozionali, nel 1628 venne trasportata all'interno della chiesa. Il Merlini sceglie di ritrarre la Madonna, detta "della rose" per il mazzetto di rose canine che il Bambino cerca di afferrare dalla madre, all'interno di una generosa incorniciatura che corre ai due lati e superiormente. Due grandi testine angeliche alate troneggiano nel mezzo e occupano buona parte di queste sezioni: la monumentalità di queste due figure incluse nelle ampie cornici laterali tendono a soffocare il soggetto primario – la Madonna e il Bambino – ponendosi, in una gerarchia percettiva, quasi allo stesso piano.

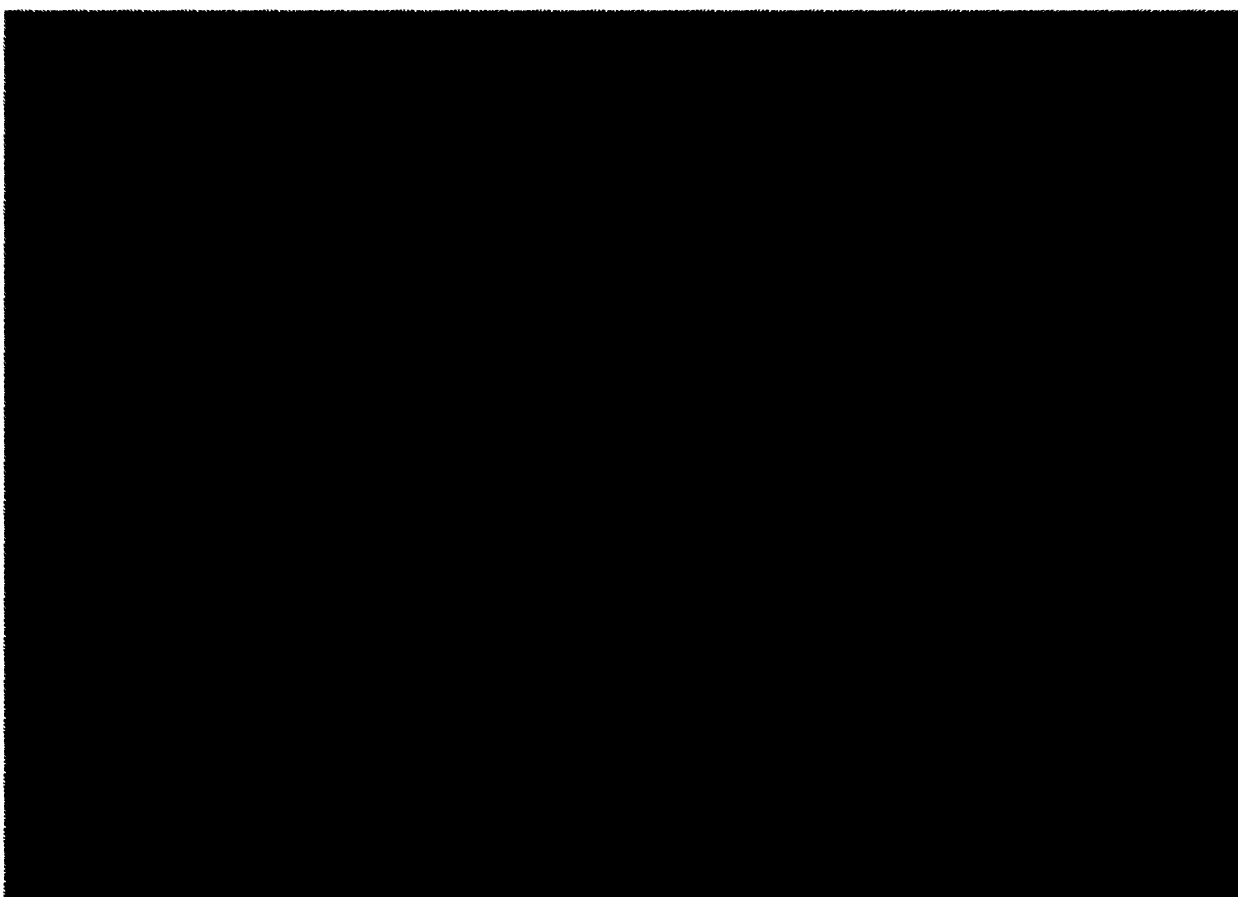


Fig. 125

Fig. 126

Stilisticamente, sono rintracciabili echi di un'incisione che compare nel catalogo delle stampe Greuter tra le "Doubtful attributions"⁴³⁴: questa venne quasi certamente realizzata in Toscana dal

⁴³³ Paola Grifoni, Francesca Nannelli, *Le statue dei santi protettori delle arti fiorentine e il Museo di Orsanmichele*, Firenze, Polistampa, 2006, n. 6, pp. 52–53.

⁴³⁴ Jorg Diefenbacher, Eckard Leuschner a cura di, *The New Hollstein german engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700*, III, Sound & Visions, 2016, n. 192, pp. 324–325.

monaco camaldolese Venanzio l'Eremita⁴³⁵ (Fig. 127). La composizione, la tecnica incisoria e la resa grafica dei dettagli fisiognomici delle due testine angeliche (Figg. 128–129) sembrano coincidere con l'opera del Merlini. Peraltro, come accennato nel capitolo 7.5.2, tra il 1629 e al 1631 il Merlini realizzò altre due opere di oreficeria per il Sacro Eremo di Camaldoli: in quella sede potrebbe essere entrato in contatto direttamente con l'incisione di Venanzio l'Eremita.

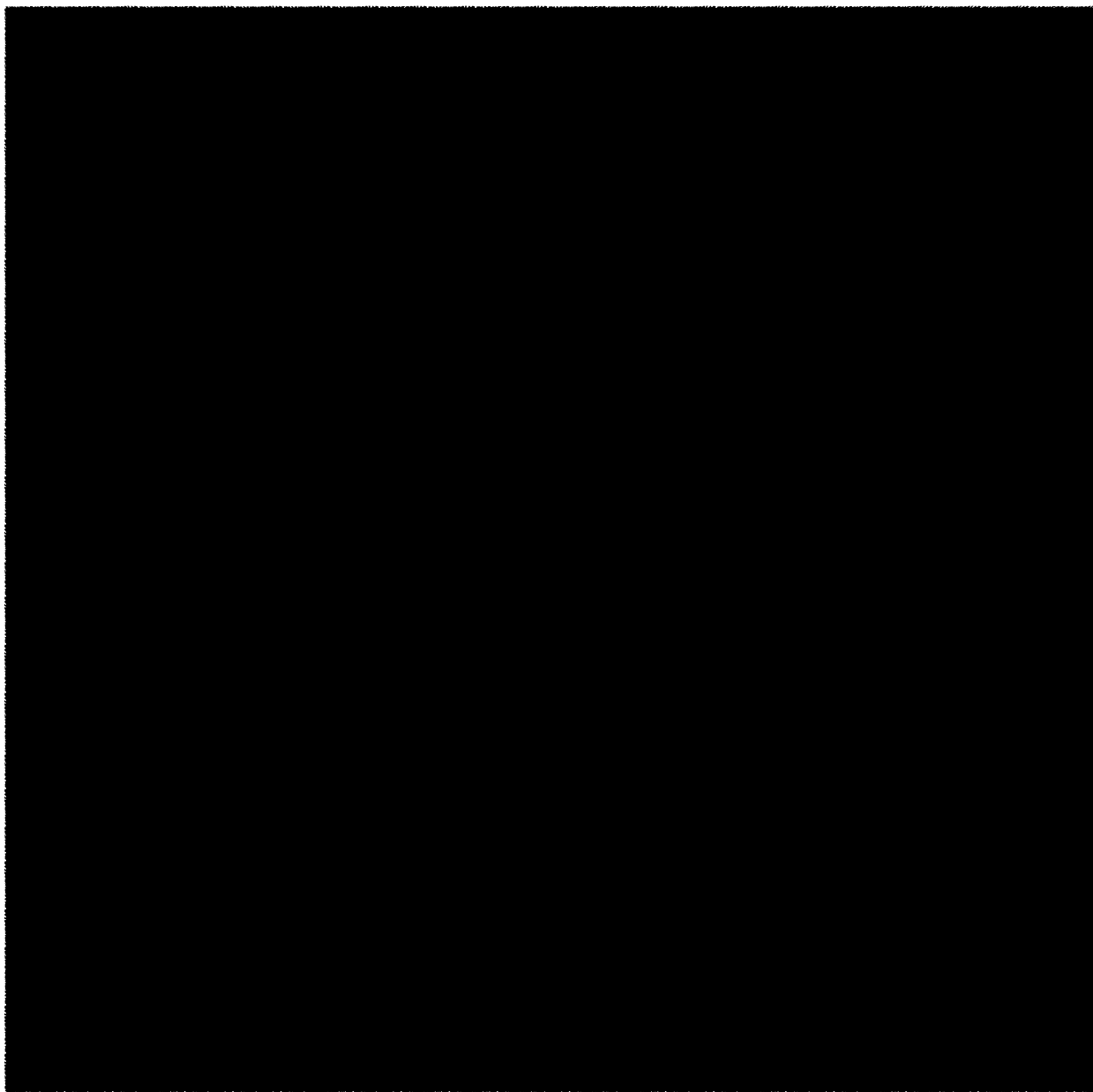


Fig. 128

Fig. 129

Anche nell'incisione in esame, come in quella del Marchini, compaiono numerose iscrizioni, modulate liberamente o in nastri. L'iscrizione sul basamento riproduce quella incisa ai piedi della scultura fiorentina, della quale costituisce una citazione diretta, in una scrittura cancelleresca

⁴³⁵ La proposta attributiva mi è stata suggerita verbalmente da Marco Massoni.

molto posata e artificiosa – solitamente impiegata dal Merlini per la sua firma: ET TRONUS EIUS SICUT SOL IN CONSPECTU MEO (Salmi, 88:37). Quella che corona l'aureola ETIAM NUM SUM VIRGO POST PARTUM PURIOR QUAM ANTE non sembra derivare da una fonte letteraria precisa ma rimanda chiaramente alla teologia mariana cristiana ed in particolare al dogma della *virginitas post partum*. La terza, inclusa nel nastro che corre tra le due sezioni della cornice, VOX ENIM TUA DULCIS, ET FACIES TUA DECORA; TOTA PULCHRA ES, MACULA NON EST IN TE, proviene dal Cantico dei Cantici (2:14 e 4:47). L'unione dei due versetti in una sola formula deriva da una lunga consuetudine liturgica e musicale: essi compaiono, fusi insieme, nell'antifona mariana *Tota pulchra es, Maria*, attestata dal XIV secolo in poi, associata alla celebrazione dell'Immacolata Concezione⁴³⁶.

Insieme, le tre iscrizioni, costruiscono una triade semantica che definisce la figura di Maria come *Regina, Virgo e Pulchra*: l'incisione diviene così un manifesto teologico visivo della mariologia tardo-medievale e rinascimentale: il trono, il Bambino e la bellezza della Vergine convergono in un'unica immagine della gloria mariana trasfigurata dalla grazia divina. L'aspetto forse più interessante dell'incisione è proprio la stratificazione di un duplice livello di fruizione, calibrato tra la densità teologica dei riferimenti scritturali e l'accessibilità della devozione. L'opera manifesta, infatti un sorprendente grado di consapevolezza dottrinale, pur configurandosi con ogni probabilità come una stampa devozionale destinata a un pubblico ampio e non specialistico. Per i fedeli, la lettura immediata dell'immagine era garantita dalla riconoscibilità del soggetto sacro e dall'equilibrio compositivo della scena: in questo modo, la stampa risulta immediatamente accessibile nel suo contenuto di fede aperto alla cultura visiva popolare, divenendo un veicolo di trasmissione dotta in vesti popolari.

Al 1637 risale un'altra incisione in cui il Merlini risulta essere sia l'inventore che l'incisore. Ritrae il Cristo crocifisso trecentesco detto "de' Bianchi" conservato nella cappella dei Santi Zanobi e Bartolomeo della chiesa di San Michele Visdomini di Firenze (Fig. 130). Per la medesima chiesa, è noto che il Merlini ricevette trentacinque scudi per realizzare una lampada d'argento destinata alla cappella⁴³⁷ in cui si conserva il crocifisso. Risulta quindi di particolare interesse il fatto che l'orafo abbia realizzato per lo stesso luogo anche un'opera disegnativa. Purtroppo la lampada risulta ad oggi dispersa e non sono note raffigurazioni seicentesche della cappella in cui questa sia stata ritratta.

⁴³⁶ Sull'antifona si veda Guido Maria Dreves, Clemens Blume e Henry Marriott Bannister a cura di, *Analecta hymnica medii aevi. Hymni et sequentiae ineditae*, II, Lipsia, Fues's Verlag, 1915, pp. 426–427.

⁴³⁷ ASF, Mediceo del Principato, *Compagnie religiose soppresse dal governo francese*, 380.

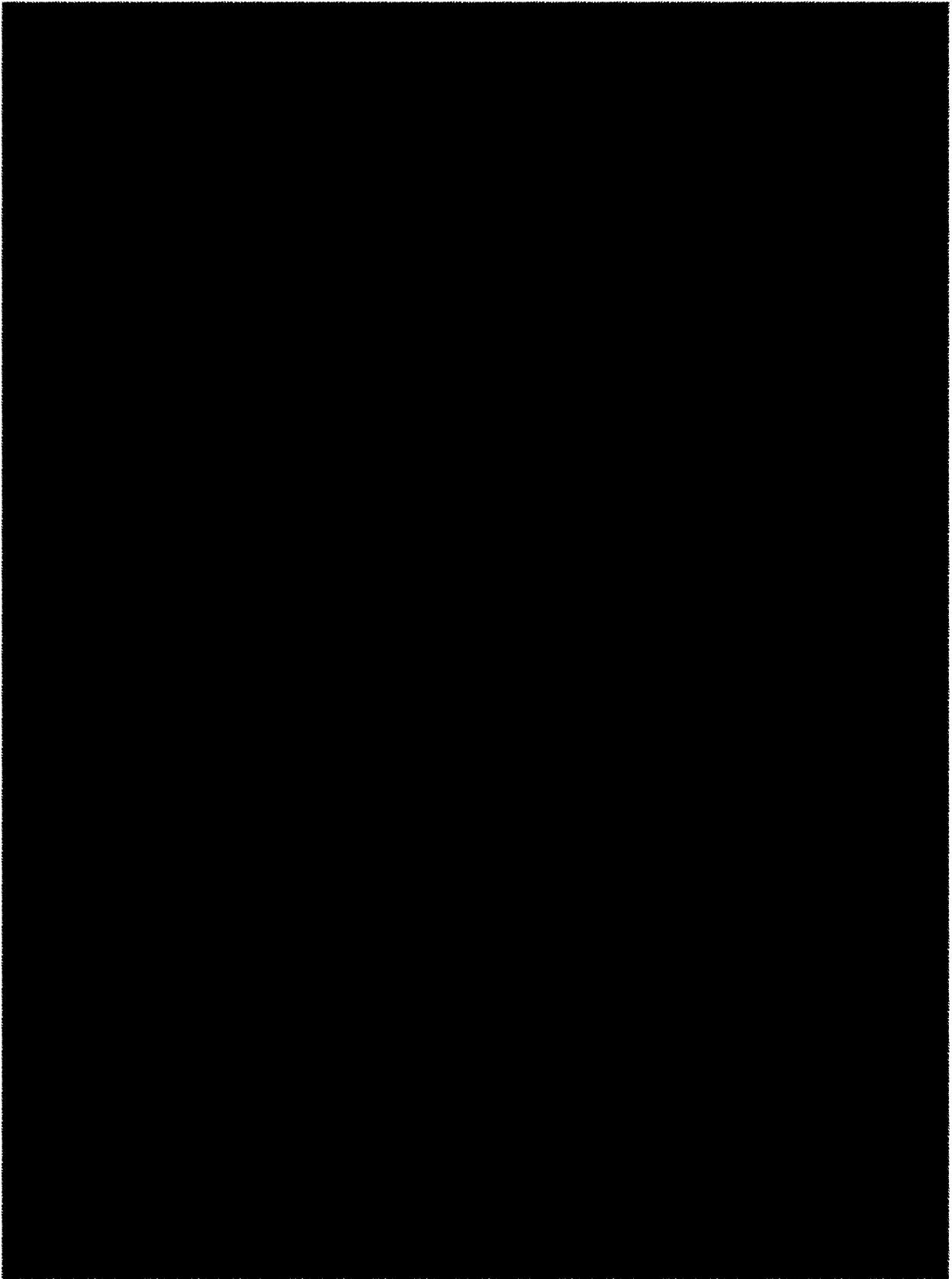


Fig. 130

L'invenzione del Merlini è quella di inquadrare la scena entro una cornice centinata e strombata carica di moduli a tre croci incrociate ripetuti. Entro questi, ad imitazione dell'*horror vacui* delle grottesche, trovano spazio una coppia di figure inginocchiate in prospettiva gerarchica: a sinistra

due monaci celestini – passati a San Michele Visdomini il 14 settembre del 1552 portando con loro dal poco distante monastero di San Pier Morrone il venerato crocifisso “de’ Bianchi”⁴³⁸ – e a destra una coppia di donne velate. Per quest’ultime possiamo ipotizzare che si tratti di due monache gerosolomitane che provenivano dal medesimo monastero dove era conservato fino al 1552 il crocifisso “de’ Bianchi” (o di due membri femminili della famiglia dei Cortigiani che deteneva il patronato sulla cappella).

In assenza di una fonte grafica o pittorica puntuale per la scena del miracolo, l’intervento del Merlini — per quanto si ricava dal confronto con le sue altre incisioni — appare limitato alla cornice plastica che inquadra il soggetto. La presenza di testine alate e lo scudo ovale con il titolo, motivi ricorrenti nel suo repertorio ornamentale, sono sostenuti da due figure angeliche finemente panneggiate. La posa ascensionale, la definizione delle ali e il trattamento “a V” dei panneggi concordano con quelli del fusto dell’ostensorio attribuito al Merlini, e ne rafforzano la coerenza di mano e di modello. La parziale nudità (seno e gambe scoperte) risponde a una consuetudine decorativa tardo–manierista e introduce un registro sensibile che fa da contrappunto alla carità operosa della santa, la quale avrebbe trasformato l’acqua in vino per soccorrere il mendicante. Questi elementi, ed in particolare la struttura centinata, inducono a pensare che l’incisione in esame sia un progetto per una perduta pace.

Un’altra incisione firmata dal Merlini compare nella *Vita e Miracoli del Glorioso Principe San Fiacro figliolo di Eugenio IV di Scozia, eremita dell’ordine di San Benedetto*, pubblicata a Firenze da Pietro Nesti nel 1636 (Fig. 131). Ritrae Cristina di Lorena inginocchiata in preghiera rivolta al santo, che troneggia sullo sfondo. Non si tratta, in questo caso di un frontespizio, ma di un’incisione a pagina intera, in cui l’invenzione del Merlini è quella di dividere la scena in due sezioni distinte separate da un basso muro, isolando San Fiacro e il gruppo sulla sinistra dalla granduchessa inginocchiata in preghiera verso il suo confessore. L’invenzione merliniana deriva in realtà dal prototipo dell’Allori (Fig. 132), secondo una soluzione compositiva ricorrente in numerosi dipinti dell’artista degli ultimi due decenni del secolo: l’introduzione di due piani sovrapposti, il divino e l’umano. Nell’incisione, tuttavia, la testa della Granduchessa sconfinava nel piano superiore, sfiorando la figura del santo. Se i frontespizi analizzati in precedenza si rivolgono con una certa eleganza al Cinquecento, in questo caso, il Merlini sembra fare un balzo nel Barocco maturo, elevando su di un vero e proprio palcoscenico teatrale il santo e le donne sulla sinistra, e isolando i singoli personaggi, ritratti indipendentemente l’uno dall’altro come in

⁴³⁸ Rossella Tarchi, Claudio Turrini, *San Michele Visdomini, notizie storiche e guida artistica*, Firenze, Centro Stampa “Toscana Nuova”, 1985, pp. 5–6.

una serie di singoli scatti fotografici combinati in post-produzione. Nonostante il Merlini si sia evidentemente abbeverato da quell'accademismo alloriano che il Cigoli, il Bilivert e il figlio Cristofano avevano superato, quest'opera, sembra in ogni caso, il capolavoro incisario dell'artista. In questa prova, infatti, Merlini non si distacca dalle fonti ma le rimodula, mescolando il piano temporale umano con quello divino.

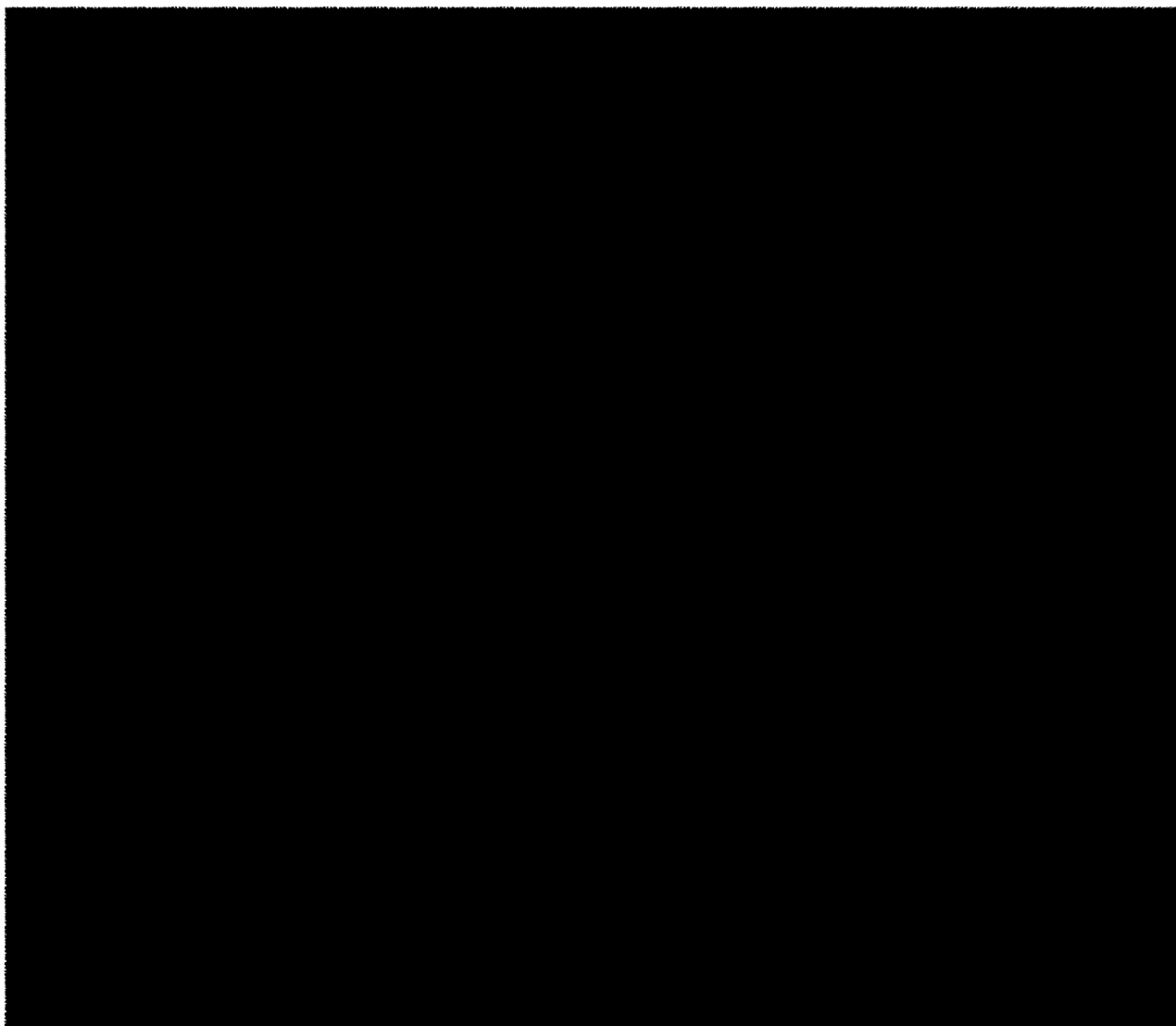


Fig. 131

Un'ultima incisione firmata dal Merlini, un ritratto di Alessandro Adimari pubblicato fra le stampe Davoli⁴³⁹, accompagna la sua agiografia laica alla pagina 14 de *Le Glorie de gli Incogniti o vero gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, MDCXXXVII, appresso Francesco Valvasense, Stampatore dell'Accademia (Fig. 133)

⁴³⁹ *Ivi*, p. 224, inv. n. 21715.



Fig. 133

Nato a Firenze nel 1579, l'Adimari si dedicò allo studio della lingua e della letteratura latina e greca; fu traduttore di classici e annotatore erudito e ricoprì il ruolo di commissario a Volterra, attirandosi la benevolenza del granduca Cosimo II de' Medici, il quale concesse al figlio di lui Benedetto l'abito dell'Ordine di Santo Stefano. Fu segretario dell'Accademia Fiorentina nel 1633 e accademico Alterato, Incognito e Linceo, oltre che autore di composizioni di encomiastiche per la famiglia Medici – come per le esequie di Francesco de' Medici. La produzione letteraria più nota è rappresentata da sei raccolte di cinquanta sonetti intitolati alle Muse⁴⁴⁰. La cornice del ritratto in esame è realizzata, secondo un certa prassi compositiva standardizzata, attraverso l'accostamento di volute “a C” e “a S, con un andamento sinusoidale, e include, in una specchiatura ovale, il nome dell'effigiato. Qualitativamente acerba, l'opera in esame è stata realizzata da una artista che non sembra essere a suo agio entro i confini del formalismo della tipologia del ritratto, in cui i soggetti sono ripresi di tre quarti o frontalmente senza inflessioni emotive. E questo, analizzando la capricciosa fantasia artistica del Merlini, non può sorprendere.

⁴⁴⁰ Per la biografia dell'Adimari si rimanda a [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-adimari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-adimari_(Dizionario-Biografico)/)

8. Conclusioni

Questo lavoro di ricerca, condotto attraverso lo studio dei documenti d'archivio e l'analisi delle testimonianze materiali, ha consentito di delineare il profilo di un artista che ebbe un ruolo di primo piano nella Firenze della prima metà del Seicento. La predilezione della corte e l'attenzione costante della committenza ne attestano l'importanza e il prestigio.

Le opere superstiti rivelano una formazione di matrice manierista, progressivamente aperta alla luminosità e al pathos barocco. La complessità delle composizioni, costruite su piani sovrapposti, testimonia una piena padronanza dei codici decorativi e un gusto per la teatralità prorompente ma sapientemente controllata, maturata all'interno della corte medicea dove il Merlini trovò un contesto in cui la perizia tecnica era riconosciuta come forma di intelligenza artistica. In questo ambiente, a contatto con le maestranze della Guardaroba e con orafi provenienti da diverse aree europee, l'artista consolidò un lessico formale fondato sulla fusione tra tradizione compositiva e invenzione, in sintonia con la nuova sensibilità barocca.

Non si tratta di un semplice adeguamento al gusto di corte, bensì di un dialogo creativo, culminato nella produzione di opere capaci di coniugare i dettami della Controriforma e le singole richieste della committenza con una rinnovata dimensione artistica.

Sul piano storico, la dinastia dei Merlini offre un caso esemplare per misurare l'impatto delle trasformazioni giuridico-amministrative sull'evoluzione dell'arte. La loro capacità di adattamento a diversi contesti dimostra come l'artista fosse già un mediatore fra dato materiale e valore simbolico, fra materia e significato: il lavoro orafa si configura così come principio non solo estetico, in cui ordine e regola non limitano la bellezza, ma ne costituiscono la condizione stessa; in questo contesto l'orafa sembra essere diventato il raffinato conoscitore delle trasformazioni sociali e politiche del tempo.

Dal punto di vista storiografico, la ricerca invita a rivedere criticamente la tradizionale gerarchia delle arti, la quale tende a relegare l'oreficeria tra le cosiddette "arti minori" – un errore di prospettiva che questo studio si propone di correggere: la parabola professionale del Merlini dimostra infatti che nella Firenze granducale, l'oreficeria non ebbe affatto un ruolo marginale, ma risultò invece centrale nella definizione della cultura visiva dell'età moderna e nei processi di celebrazione della classe dirigente.

Nei calici, negli ostensori e nei reliquiari del maestro, la materia si fa linguaggio, l'oggetto diviene simbolo, la tecnica si trasforma in una forma di pensiero: in questa sintesi di arte e mestiere, di economia e matrice teologica, risiede il significato più profondo dell'opera di Cosimo III Merlini.

9. CATALOGO DELLE OPERE

9.1 *Oreficeria*

I.

Cosimo III Merlini

Bernardo Holzmann (Firenze, notizie dal 1685 - †1728)

Croce-reliquiario della Passione

1615-1618, 1700 (base)

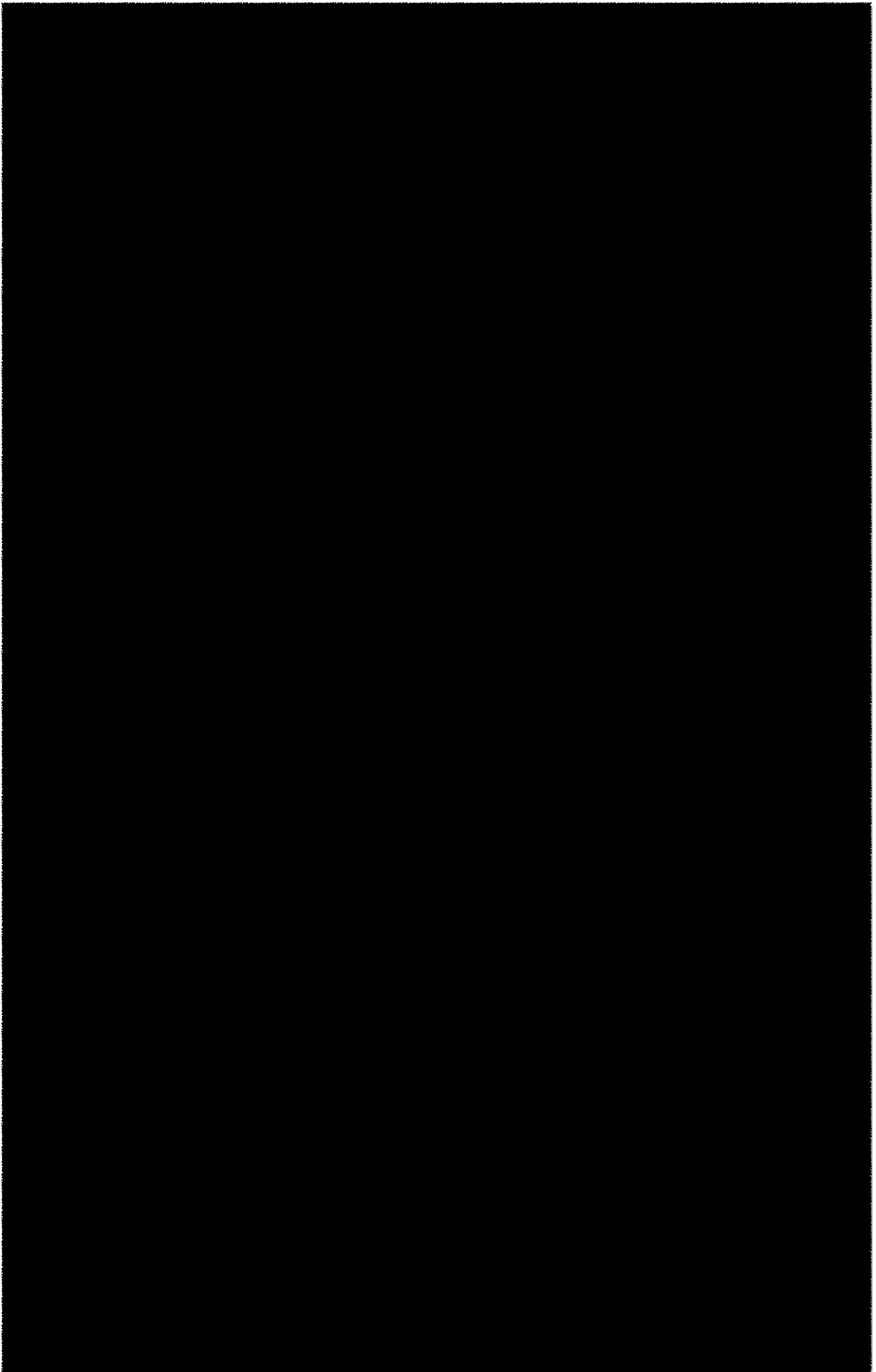
cm 174 x 130

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Oro sbalzato, cesellato, parti a fusione; smalti policromi a caldo e a freddo; centoventi perle scaramazze; trentadue granati; sei smeraldi sfaccettati; quattro ametiste; due acquemarine; un topazio d'India; dieci topazi di Boemia; due calcedoni; 14 smeraldi cabochon; trentadue granati; nella crocetta d'oro filigranato: otto perle tonde, due granati e due zaffiri; cristallo; base: bronzo fuso, cesellato e dorato

Bibliografia

Del Migliore 1684, p. 31; Cionacci 1685; Richa 1754-1762, VI, 1757, pp. 189-190 e X, 1762, p. 177; Cocchi 1901, p. 24; Paatz 1940-1954, III, 1952, p. 383; Becherucci, Brunetti 1969, II, pp. 257-258, n. 29; Fock 1972, pp. 12-13; Paolucci 1975, pp. 24-25; Paolucci in Paolucci 1980, p. 240, n. 83; Sframeli, in Bigongiari, Gregori 1986, II, pp. 473-474, n. 5.7; Bicchi, in Bicchi, Ciandella 1999, pp. 91-93, n. 1; Rossi 2001, pp. 248-254; Nardinocchi 2002, p. 153; Bicchi, Leoncini 2012, pp. 66-69; Sframeli in Gennaioli 2014, n. 15, pp. 134-136.



2.

Cosimo III Merlini

Reliquiario della Santa Croce

1620

cm 99 x 43

Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro di Santa Maria

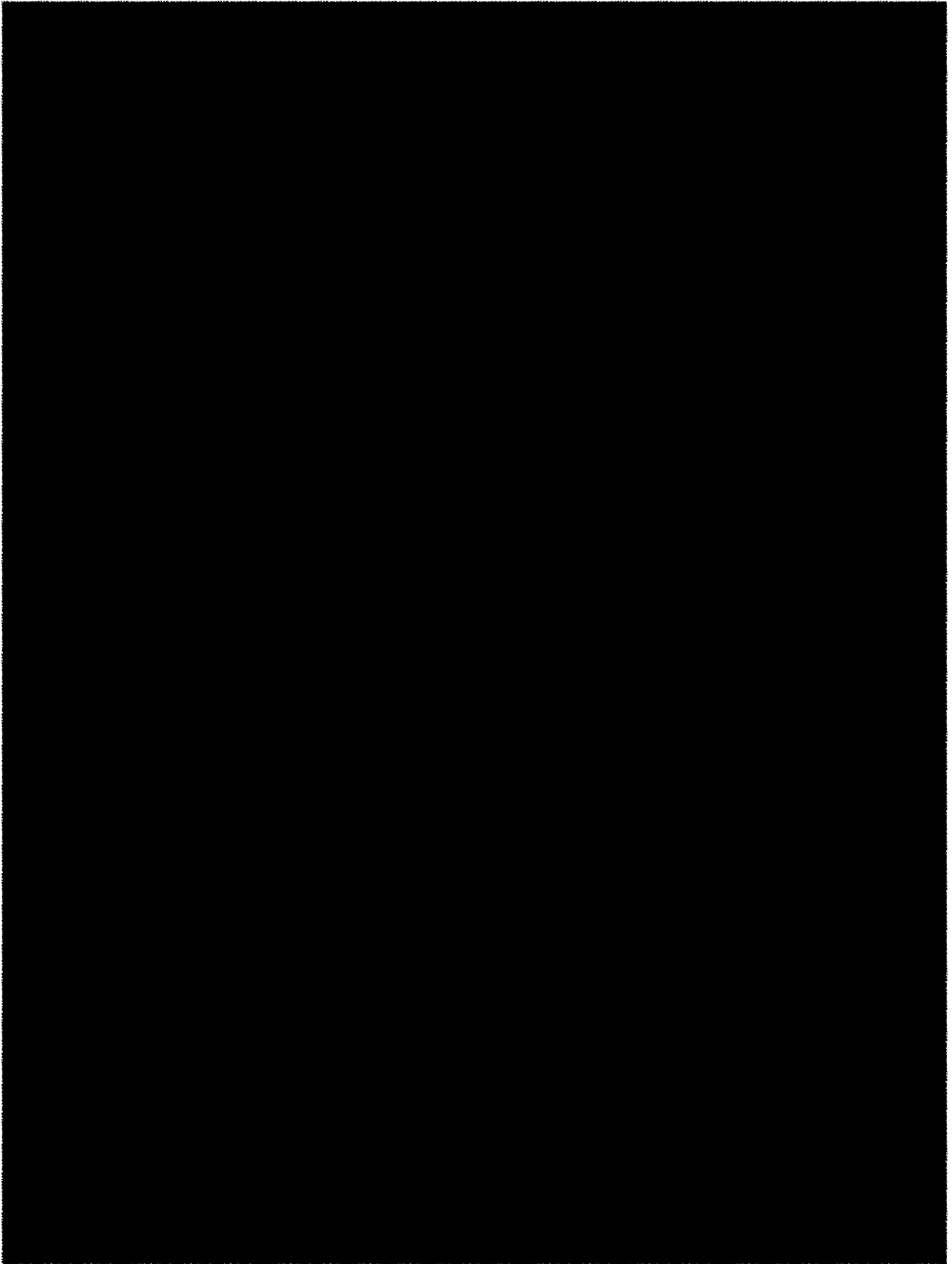
Argento sbalzato, cesellato, bulinato e inciso; parti a fusione; vetro

Iscrizioni

Sulla cornice del piede MARIA MAGDALENA ARCHIDUX AUSTRIAE M.D. ETRURIAE IN HONOREM SALUTIFERAE CRUCIS A.D. MDCXX

Bibliografia

Bibliografia: Casotti 1714, pp. 34-35, 182-183; Paolucci 1976, pp. 49, 51; *Impruneta Arte* 1977, p. 25; Paolucci 1977, p. 86; Paolucci 1980, p. 257, n. 87; Caterina Proto Pisani, in *Impruneta* 1987, n. 8, pp. 38-39; Tarchi 1989, pp. 159-163; Nardinocchi in Liscia Bemporad 1992, II, n. 94, pp. 144-147; Proto Pisani 1996, pp. 70-71; Rossi 2001, p. 254; Nardinocchi in Gennaioli 2014, n. 29, p. 153.



3.

Cosimo III Merlini

Andrea Tarchiani (notizie dal 1605-†1728)

Cornicione monumentale

1621-1624

Firenze, Basilica della Santissima Annunziata

Argento fuso, cesellato, bulinato e inciso

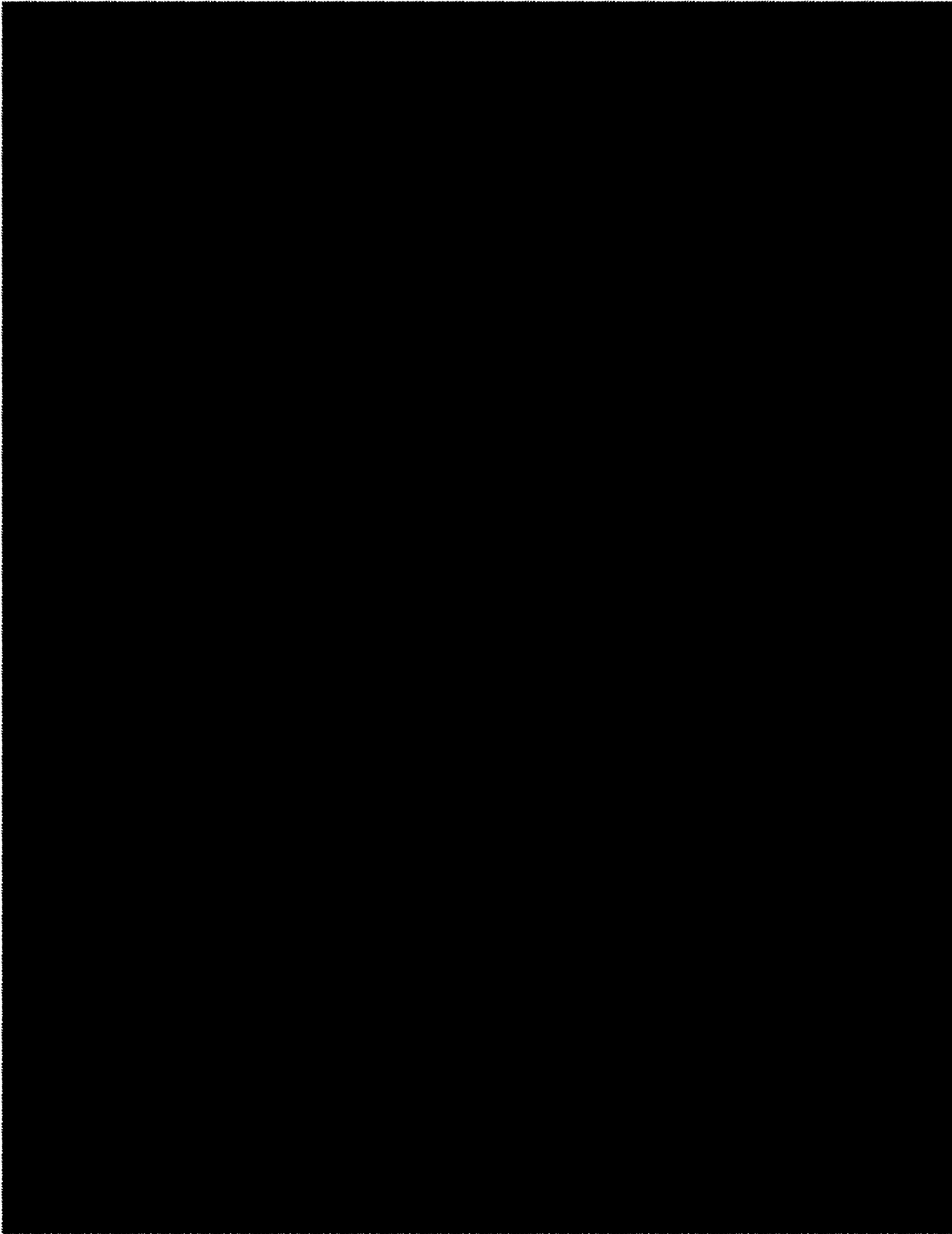
Iscrizioni

Sulla tarda, in alto PRINCEPS LAURENTIUS FERD(INANDI) MAG(NI) DUC(IS) / ETRU(IAE) FILIUS EX VOTO
MDCLXIII

Sul bordo dei pendoni JULIUS PAR. INV. COSIMUS MERLINUS FAC.

Bibliografia

Per l'opera in esame, data la sua complessità, si rimanda al saggio di Elisabetta Nardinocchi, «Una cortina di padiglione aggruppato con bella grazia»: aspetti del rinnovamento della Cappella dell'Annunziata nel Seicento, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini OSM. Non est in tota sanctor urbe locus*, a cura di Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2014, pp. 155-168.



4.

Cosimo III Merlini

su disegno di Giulio Parigi (Firenze 1571-1635)

Reliquiario dei santi Marco Papa, Amato Abate e Concordia Martire

1622

cm 96 x 209

Firenze, Museo del Tesoro di san Lorenzo

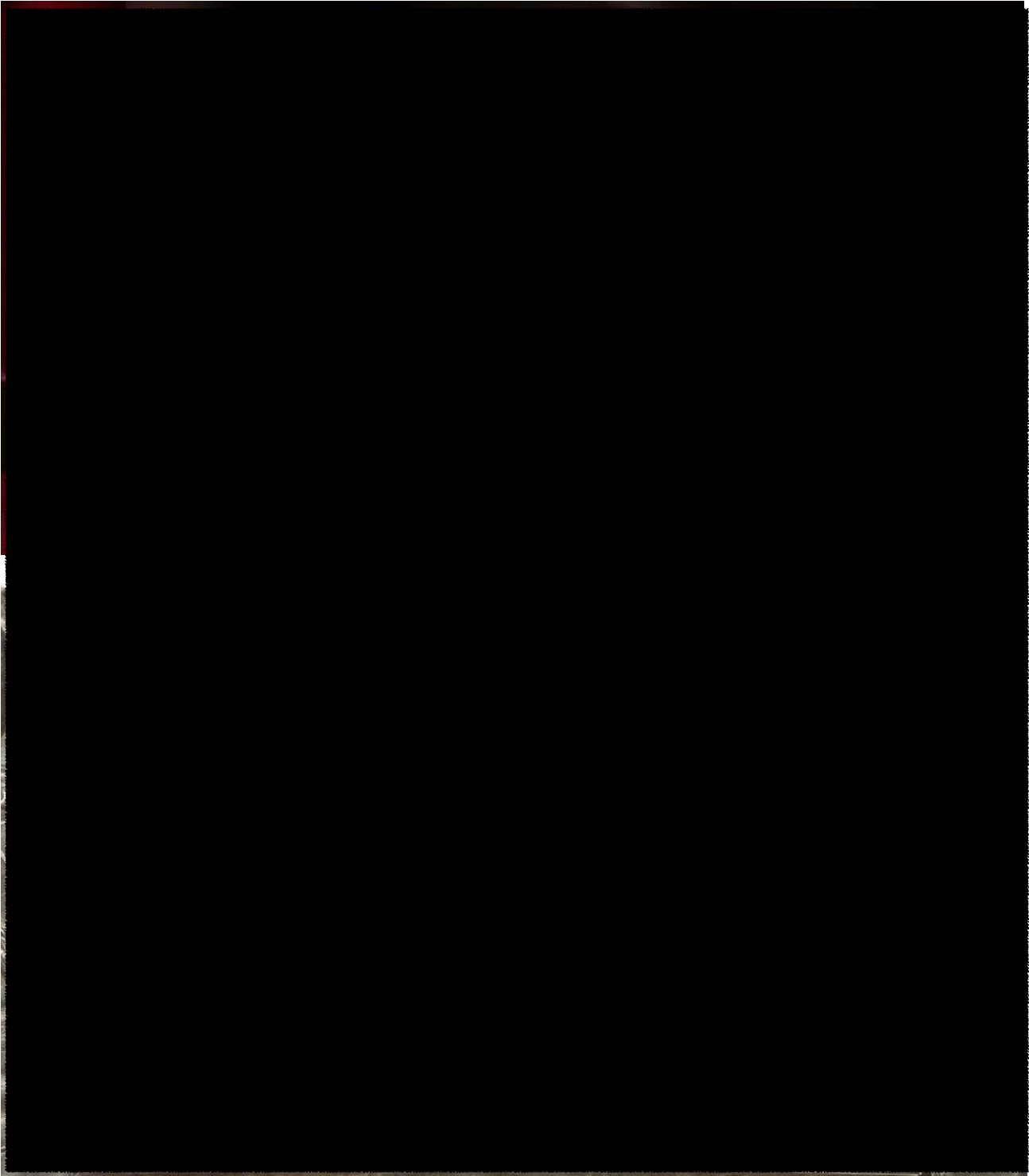
Lamina di argento sbalzata, cesellata e incisa; parti a fusione; legno di tiglio intagliato

Iscrizioni

sul coperchio, CORPORA SANCTORYM MARCI PAPÆ AMATI ABBATIS | ET CONCORDIE MARTIRIS IN PACE SEPVITA SVNT | ET VIVENT NOMINA BORVM IN STERNYM; nel cartiglio sul coperchio, FERDINANDVS II MAGNVS | DVX ETRVRIE MDCXXII.

Bibliografia

Richa 1754-1762, V, p. 58; Moreni 1816-1817, II, pp. 23-24; Aschengreen Piacenti 1965-1966, p. 120; Fock 1972, p. 15; Paolucci 1975, p. 25; Nava Cellini 1982, p. 230; Paolucci in Paolucci 1980, p. 474, n. 8; Tarchi-Turrini 1987, pp. 762-763; Nardinocchi, in Liscia Bemporad 1992, II, pp. 154-157, n. 99; Nardinocchi, in Nardinocchi 1993, p. 169, n. 3.14; Aschengreen Piacenti 1994, p. 231; Rossi 2001, p. 244; Liscia Bemporad 2004, pp. 163-164; Liscia Bemporad 2007, p. 257; Nardinocchi in Sebregondi 2010, pp. 84-85, n. 10.



5.

Cosimo III Merlini

Coppia di vasi votivi

1633

cm 18 x 10

Impruneta (Firenze), Museo della basilica di Santa Maria

Argento sbalzato, inciso e cesellato; parti a fusione

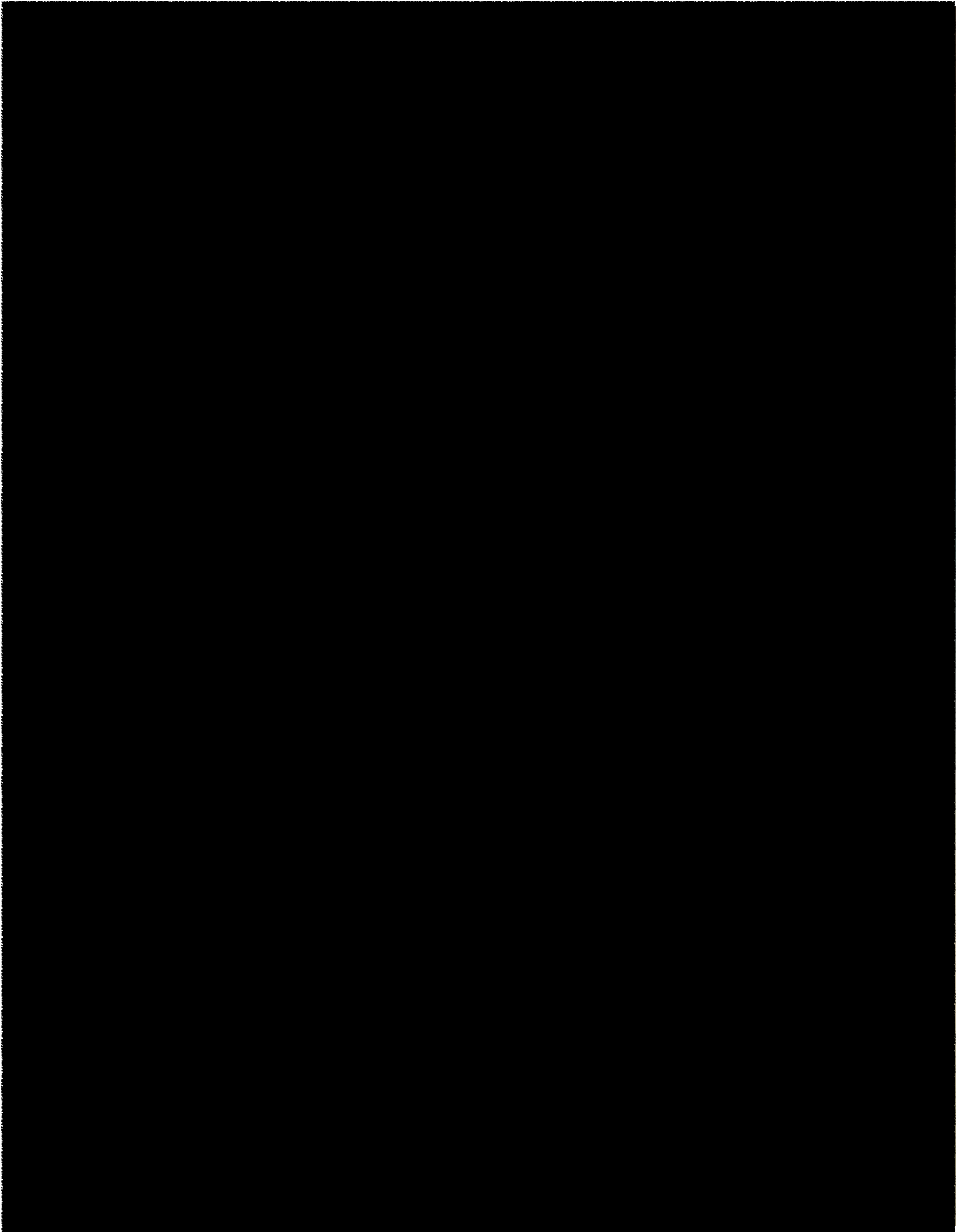
Iscrizioni

Sul collo ARCHID. ET CAP. FLOR. B. MARIAE V. EIUSQ. SACRAS. IMAGINI IMPRUNET. GRASSANTE
PESTILENTIA D.D.A.S. MDCXXXIII

Sotto la base RODULF. MARCELLIO ET BERHAR. DE ARENA CAMERARIS CAP. FLOR

Bibliografia

Casotti 1714, pp. 190-194; Pini 1863, n. 29; Mostra del Tesoro 1933, p. 130; Paolucci 1974, n. 37, p. 87; Paolucci 1976, pp. 50-51; Impruneta. Arte 1977, n. 11, p. 42; Paolucci 1977, p. 86; Paolucci 1980, n. 98, p. 260; Proto Pisani 1987, nn. 15-16, pp. 42-43.



6.

Cosimo III Merlini (attr.)

Tre carteglorie

Quarta decade del XVII secolo

cm 75 x 72 (la maggiore); cm 42,5 x 33 (le minori)

Vallombrosa (Firenze), Museo d'arte sacra dell'Abbazia di Vallombrosa

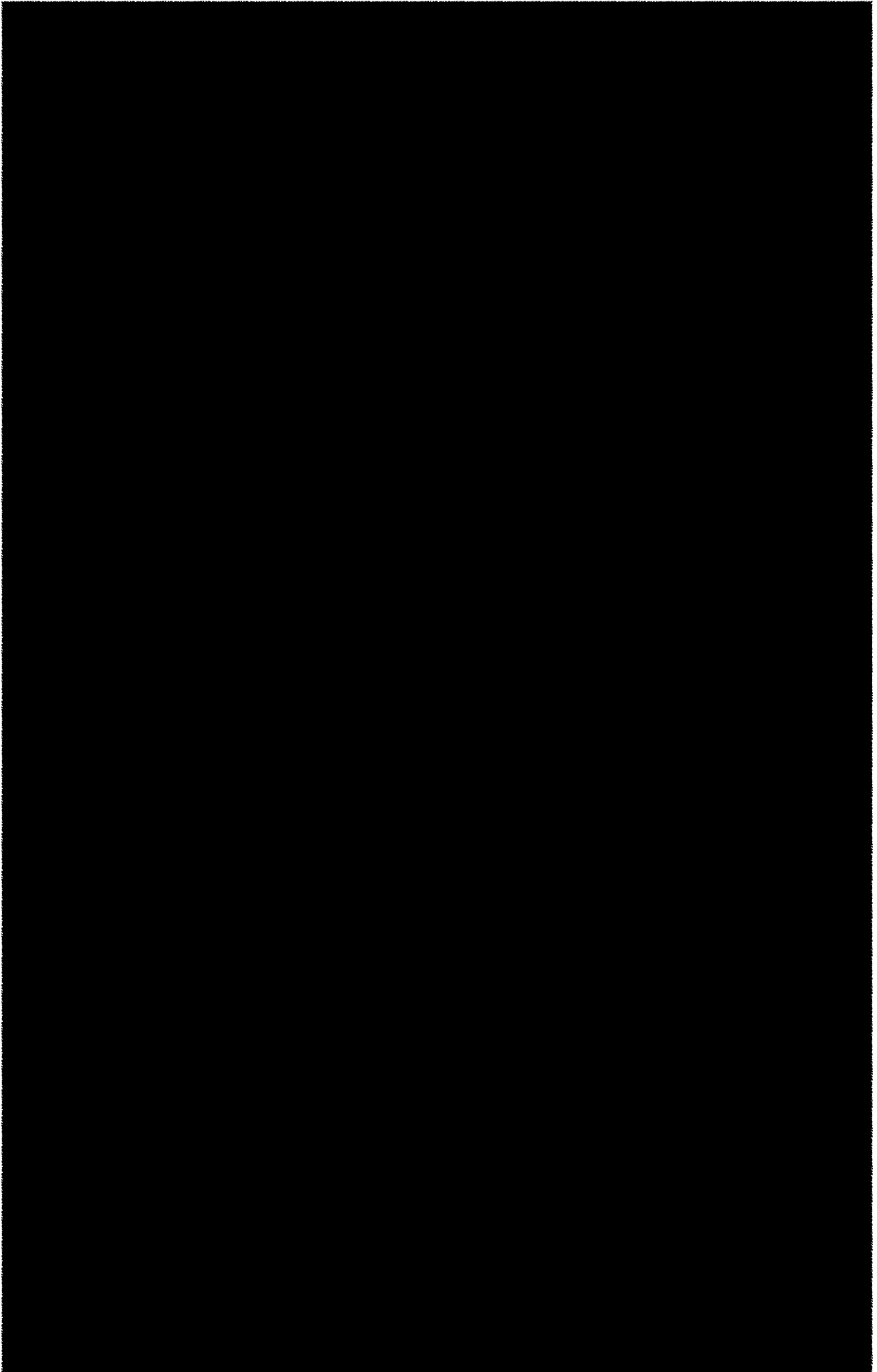
Lamina di argento sbalzata e incisa; parti a fusione; legno ebanizzato

Iscrizioni

Sul cartiglio della maggiore, ECCLESIAE SS. TRIN / FORENTIAE

Bibliografia

Caneva 2007, n. 9, p. 48.



7.

Cosimo III Merlini (attr.)

Ostensorio

Quarta decade del XVII secolo

cm 75 x 38

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

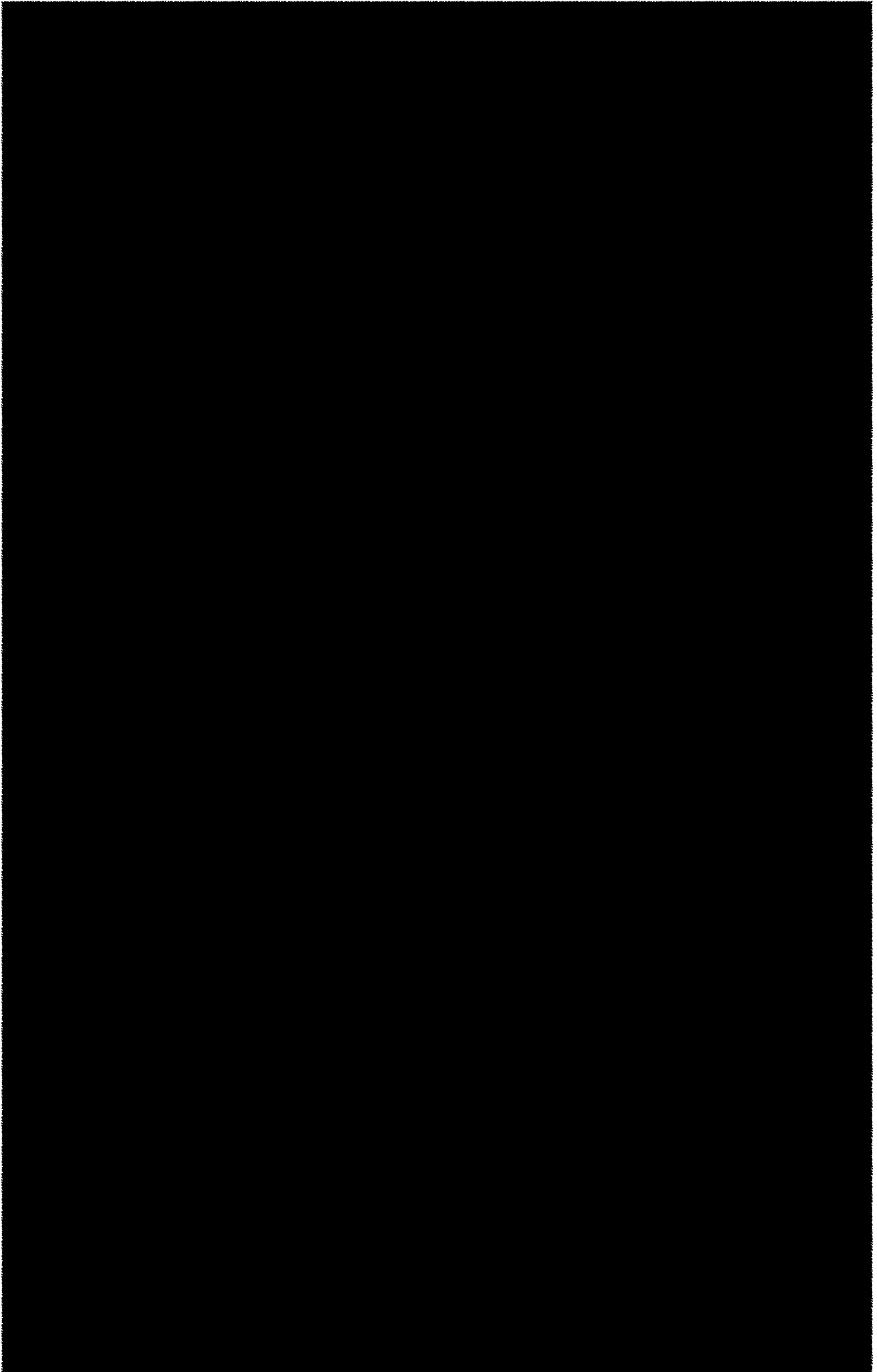
Argento fuso, inciso, cesellato e parzialmente dorato; bronzo fuso e dorato; diamanti e rubini

Iscrizioni

Sul cartiglio della maggiore, ECCLESIAE SS. TRIN / FORENTIAE

Bibliografia

2006 OA, 09/00348356



8.

Cosimo III Merlini

Anello cardinalizio

1635

cm 3 x 2

Firenze, Palazzo dei Canonici

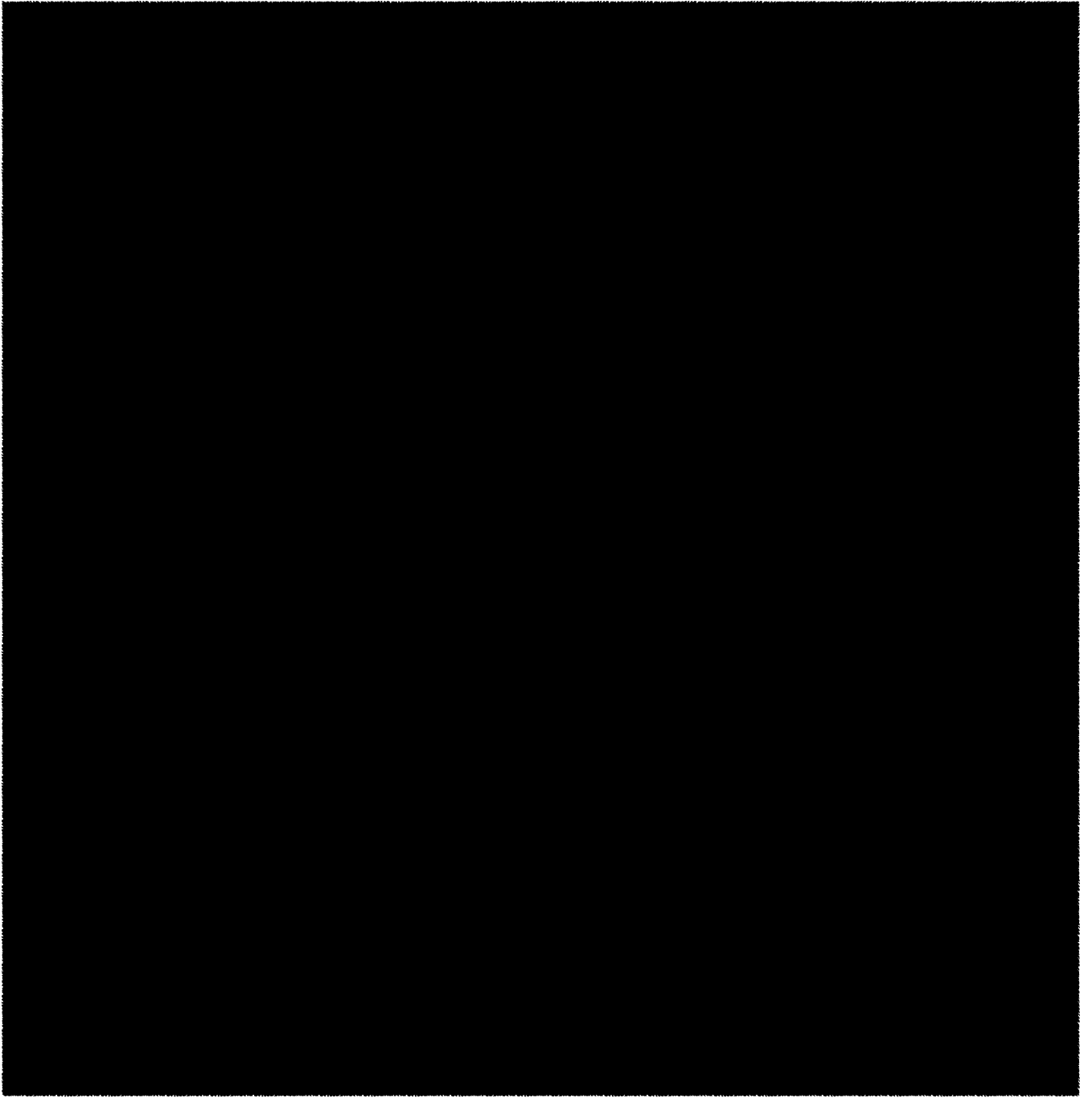
Oro fuso, inciso e bulinato; zaffiro blu

Iscrizioni

PETRVS NICCOLINIUS ARCHIEP FLOR 1635

Bibliografia

Tarchi, Turrini 1987, pp. 757-758; 2006 OA 09/00625061



9.

Cosimo III Merlini

Coppia di candelieri d'altare

1635

cm 76 x 23

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

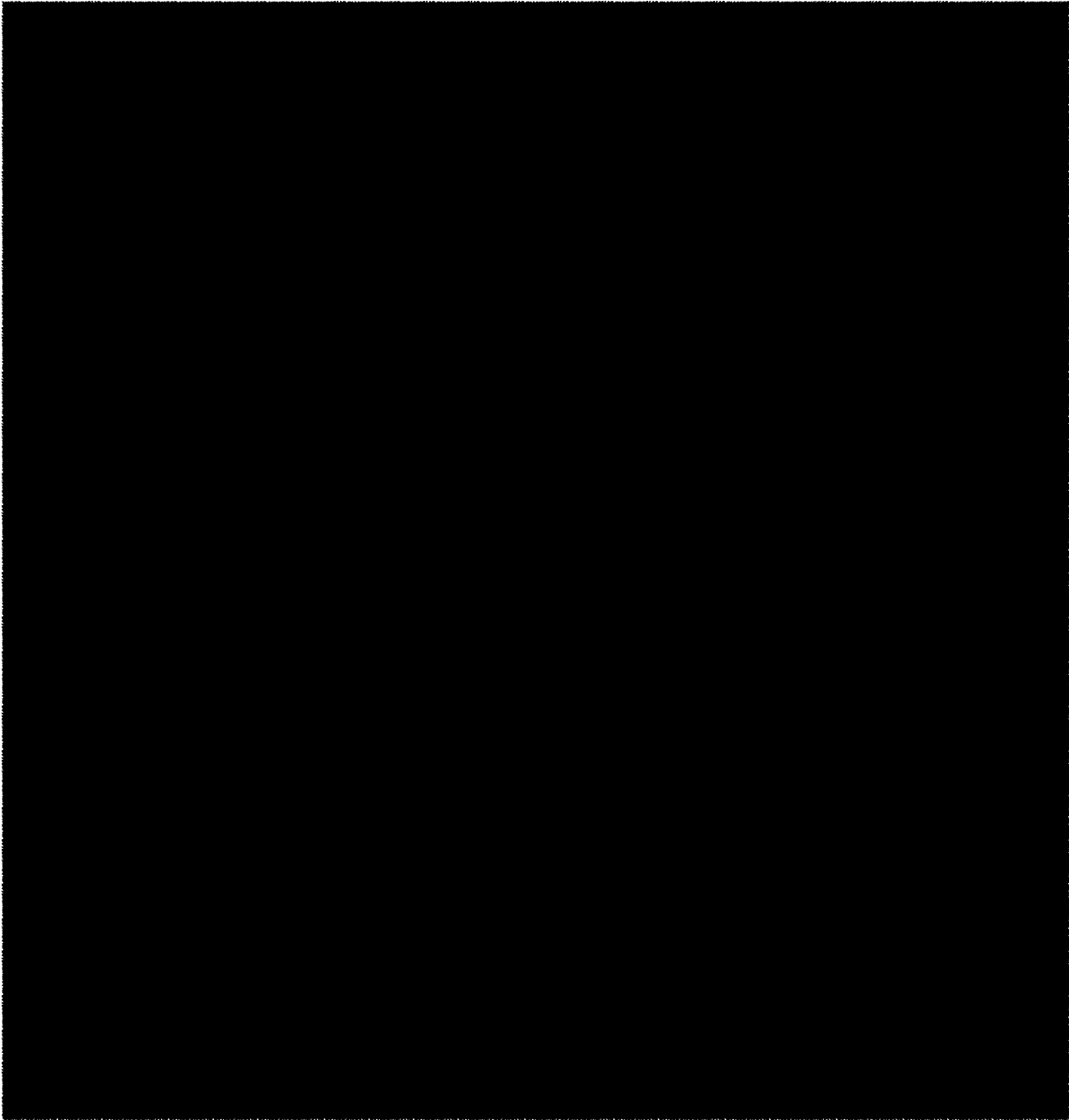
Argento sbalzato, cesellato; legno intagliato

Iscrizioni

PETRUS NICCOLINUS ARCHIEP(ISCOPUS) FLORENTINUS / HOC DONO / AFFECIT/
PRIMO RES PRIMARIAE BASILICAE SACERDOTES UT IN SACRIS MUNERIBUS P.
TOTAM/ DIOCES
IM OBEUNDIS/ USUI/ SIBI SIT ATQUE PONTIFICIUS SUCCEDENTIBUS EXIGUUM
AMORIS EXIMII MONUMENTUM ANNO 1635

Bibliografia

Tarchi, Turrini 1987, pp. 755-757; Nardinocchi in Liscia Bemporad 1992, II, n. 123, pp. 192-193;
2006 OA 09/003483511



10.

Cosimo III Merlini

Pastorale

1635

cm 176 x 14

Firenze, Palazzo dei Canonici

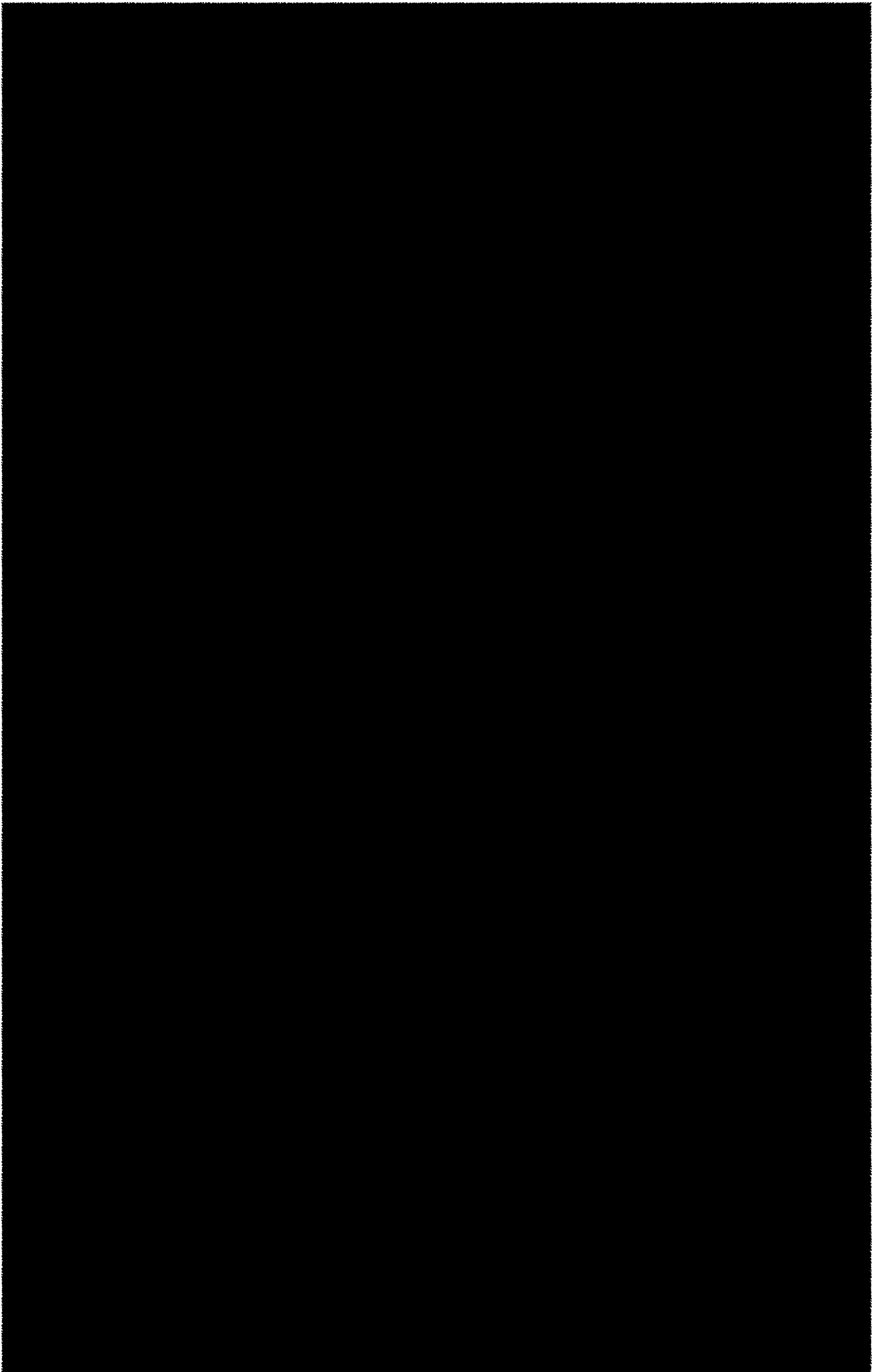
Iscrizioni

PETRUS NICCOLINUS ARCHIEP(ISCOPUS) FLORENTINUS / HOC DONO / AFFECIT/
PRIMO RES PRIMARIAE BASILICAE SACERDOTES UT IN SACRIS MUNERIBUS P.
TOTAM/ DIOCES IM OBEUNDIS/ USUI/ SIBI SIT ATQUE PONTIFICIUS SUCCEDENTIBUS
EXIGUUM AMORIS EXIMII MONUMENTUM ANNO 1635

Sotto l'edicola del nodo S. REPARATA V. ET M.; S. ANDREAS EP.; S. ANTONINUS ARCHIEP.; S. ZENOBIUS
EP.; S. MARIA; S. PODIUS EP.; PETRUS NICCOLINUS ARCHIEP. FLOR.

Bibliografia

Nardinocchi in Liscia Bemporad 1992, II, n. 124, pp. 193-194; 2006 OA 09/00626148



11.

Cosimo III Merlini

Grata

1636

cm 150 x 87

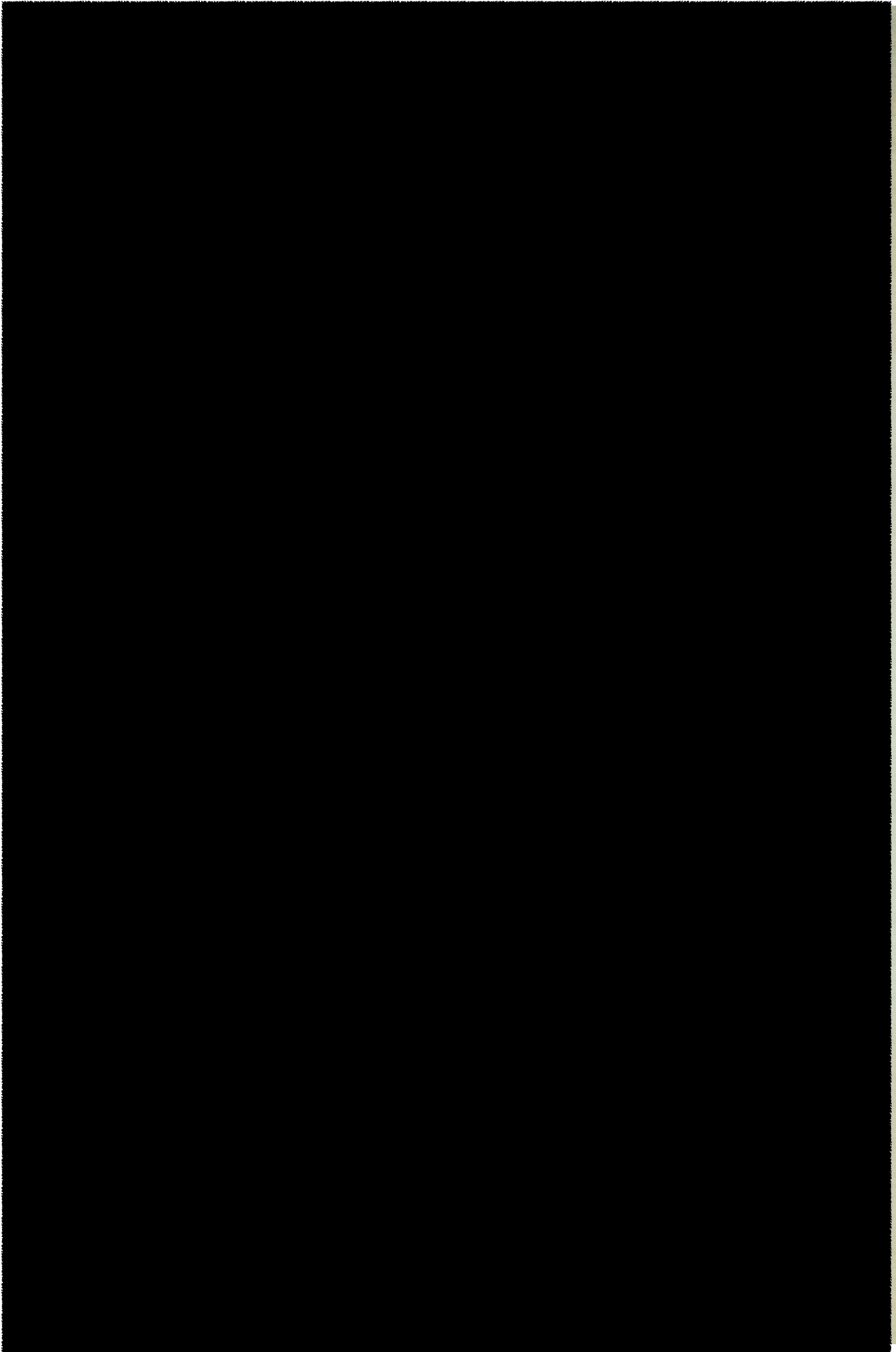
Impruneta (Firenze), Basilica di Santa Maria

Iscrizioni

COSMUS MERLINUS BONONIENSIS AURIFEX MAGNI DUCIS ETRURIAE INVENTOR FAC. FLOR. ANNO
MDCXXXVI.

Bibliografia

Casotti 1714, p. 206; Paolucci 1975, pp. 25-27; Cagnacci 1969, p. 48.



12.

Cosimo III Merlini

Calice

1637

cm 22 x 11

Borgo San Lorenzo (Firenze), fraz. Luco, Chiesa di San Pietro

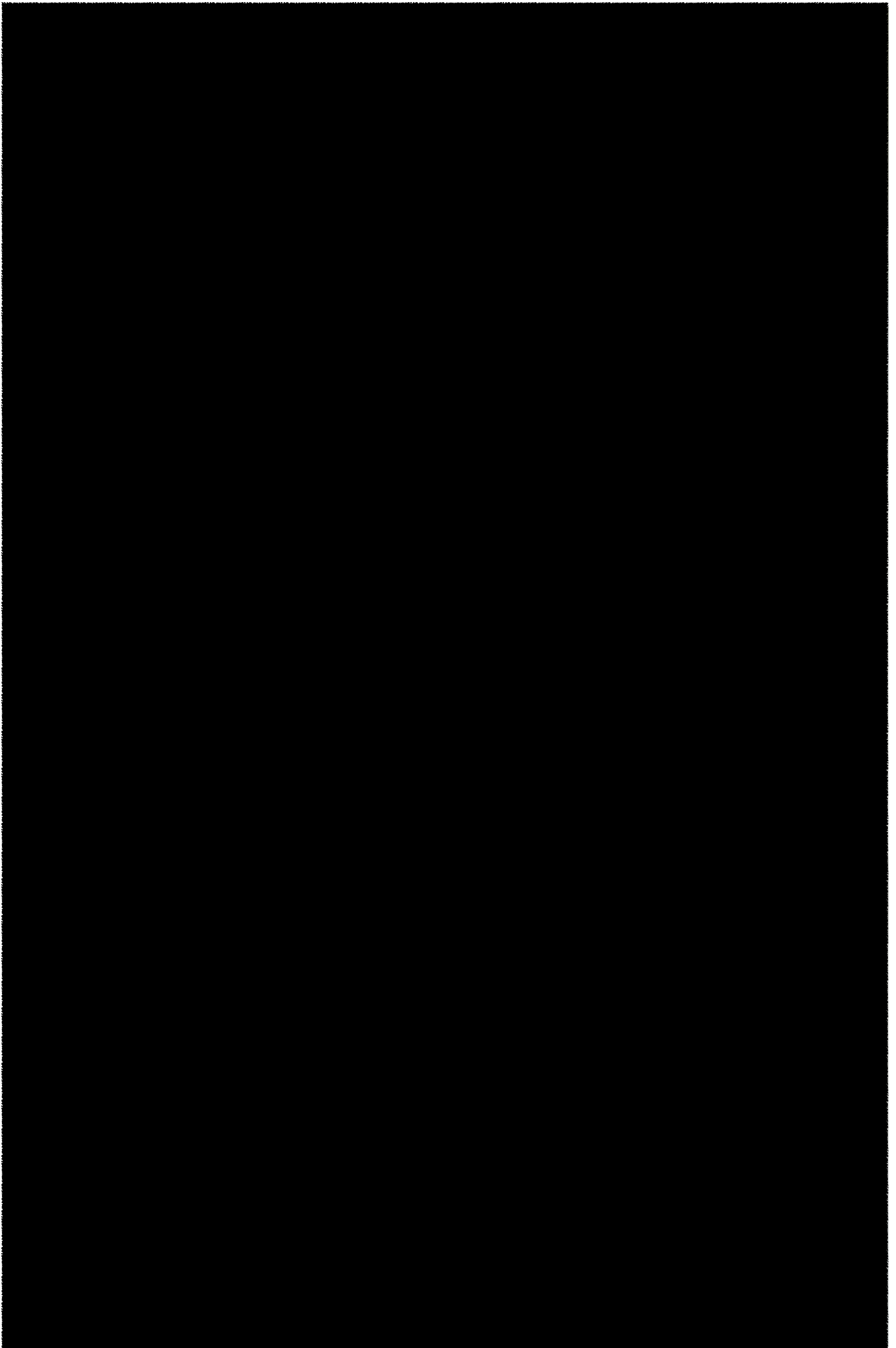
Iscrizioni

Intorno al piede COSMUS MERLINUS BONON. AURIF. MAGNI DUC. ETRUR. INVENT. FAC. FLOR. 1637

Sotto il piede D. MASSIMILLA BERTI

Bibliografia

1975 OA 09/00033739; Paolucci 1975, p. 29; Paolucci 1980, n. 101, p. 262; Tarchi, Turrini 1987, p. 751; *Argenti e orafi* 1989, pp. 38-39; Nardinocchi in *Liscia Bemporad* 1992, II, n. 125, pp. 195-197; Cantelli 1996, nota n. 4, p. 235; Baldacci Benvenuti 2004, pp. 130, 159; *Pulcherrima Tstimonia* 2023, n. 4.26, p. 197.



13.

Cosimo III Merlini

Calice

1637

cm 22,5×11,5

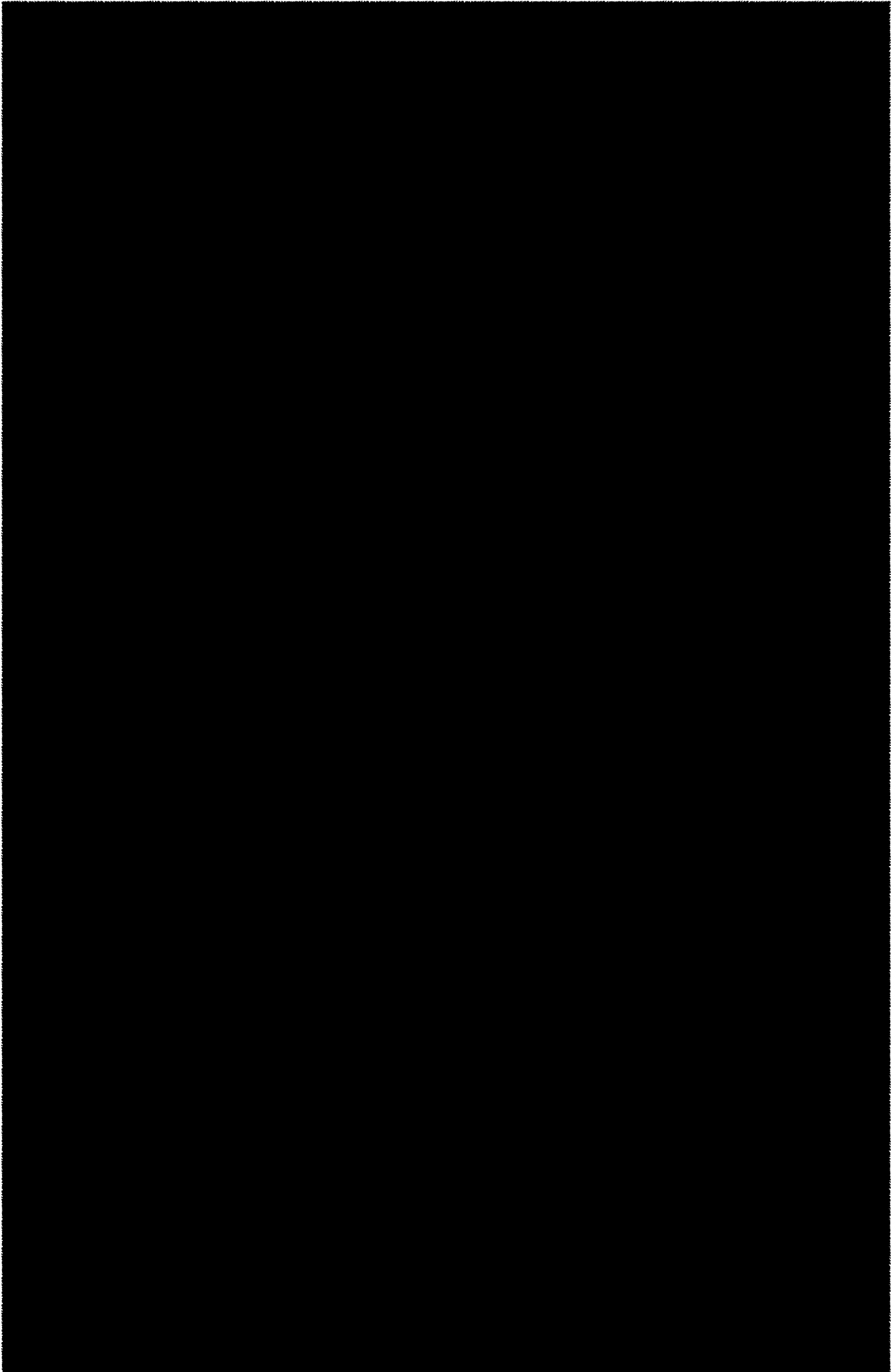
Firenze, Museo dei Padri minori Cappuccini di Montughi “Padre Atanasio Andreini”

Argento sbalzato, cesellato, inciso e parzialmente dorato; parti a fusione

Iscrizioni: intorno al piede COSMVS MERLINVS INV. FAC. FLOR. 1637

Bibliografia

Coppe 2019, pp. 77-86; Coppe 2020, n. 14, pp. 45-46.



14.

Cosimo III Merlini

Pisside

1637

cm 11,5 x 8

Impruneta (Firenze), Museo della basilica di Santa Maria

Argento sbalzato, cesellato, inciso e parzialmente dorato; parti a fusione

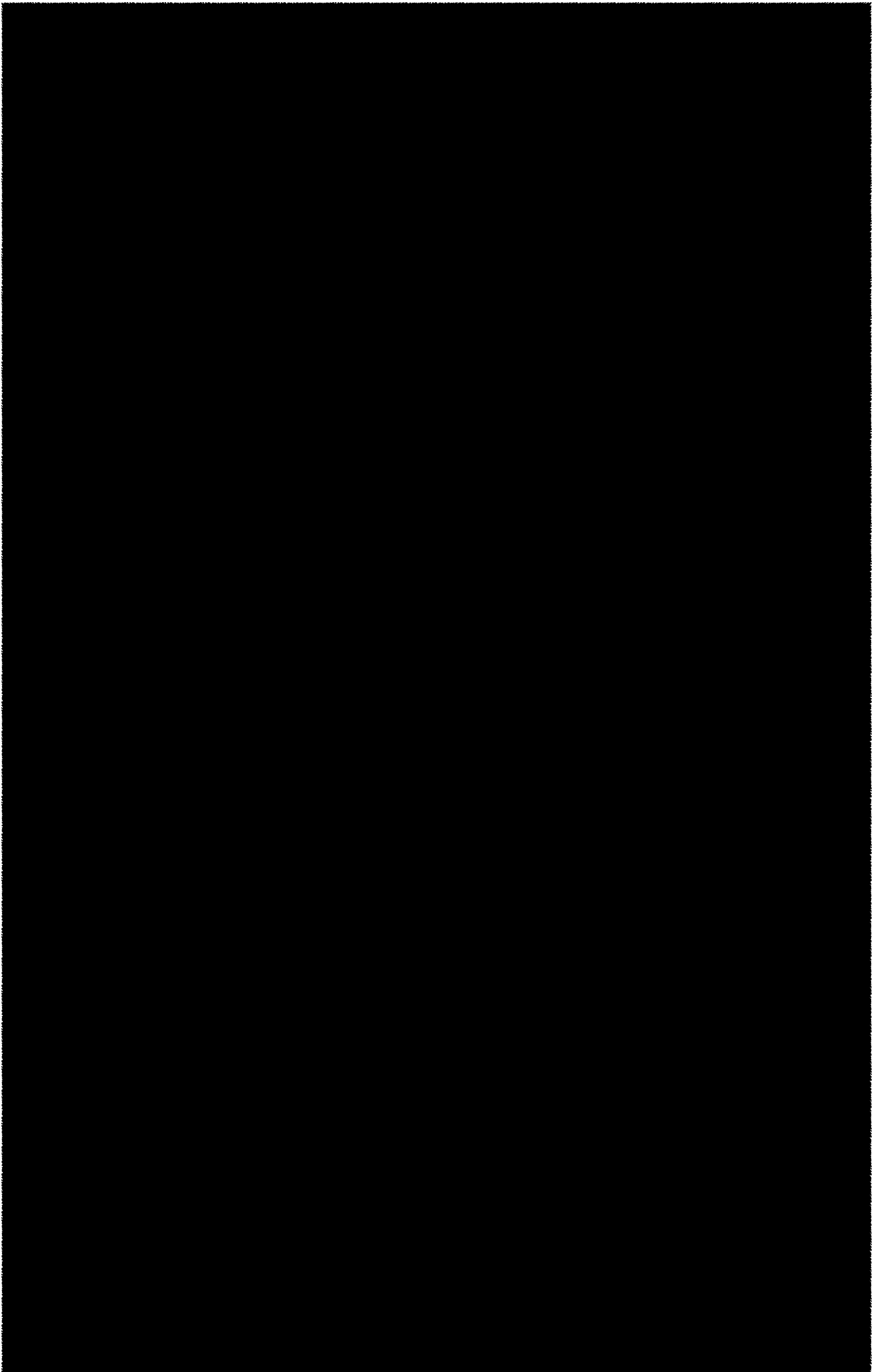
Iscrizioni

Intorno al piede COSMVS MERLINVS BONON. AURIF. MAGNI DUC. ETRUR. INVENT. FAC. FLOR. 1637

Sotto il piede D. MASSIMILLA BERTI

Bibliografia

Mostra del tesoro 1933, vol. I, p. 130; Paolucci 1975 pp. 27–28; Paolucci, *Scheda n. 10* in Paolucci 1977, p. 41; Paolucci, *Scheda n. 102*, in Beltramo Ceppi 1980, p. 262; Proto Pisani, *Scheda n. 13* in Proto Pisani, 1987, n. 13pp. 41–42; Tarchi, Turrini, 1987, p. 751; Nardinocchi, *Scheda n. 126* in Liscia Bemporad 1992, II, pp. 198–200; Cantelli, 1996, pp. 9–10, 259.



15.

Cosimo III Merlini

Croce pettorale

1638

cm 11 x 9

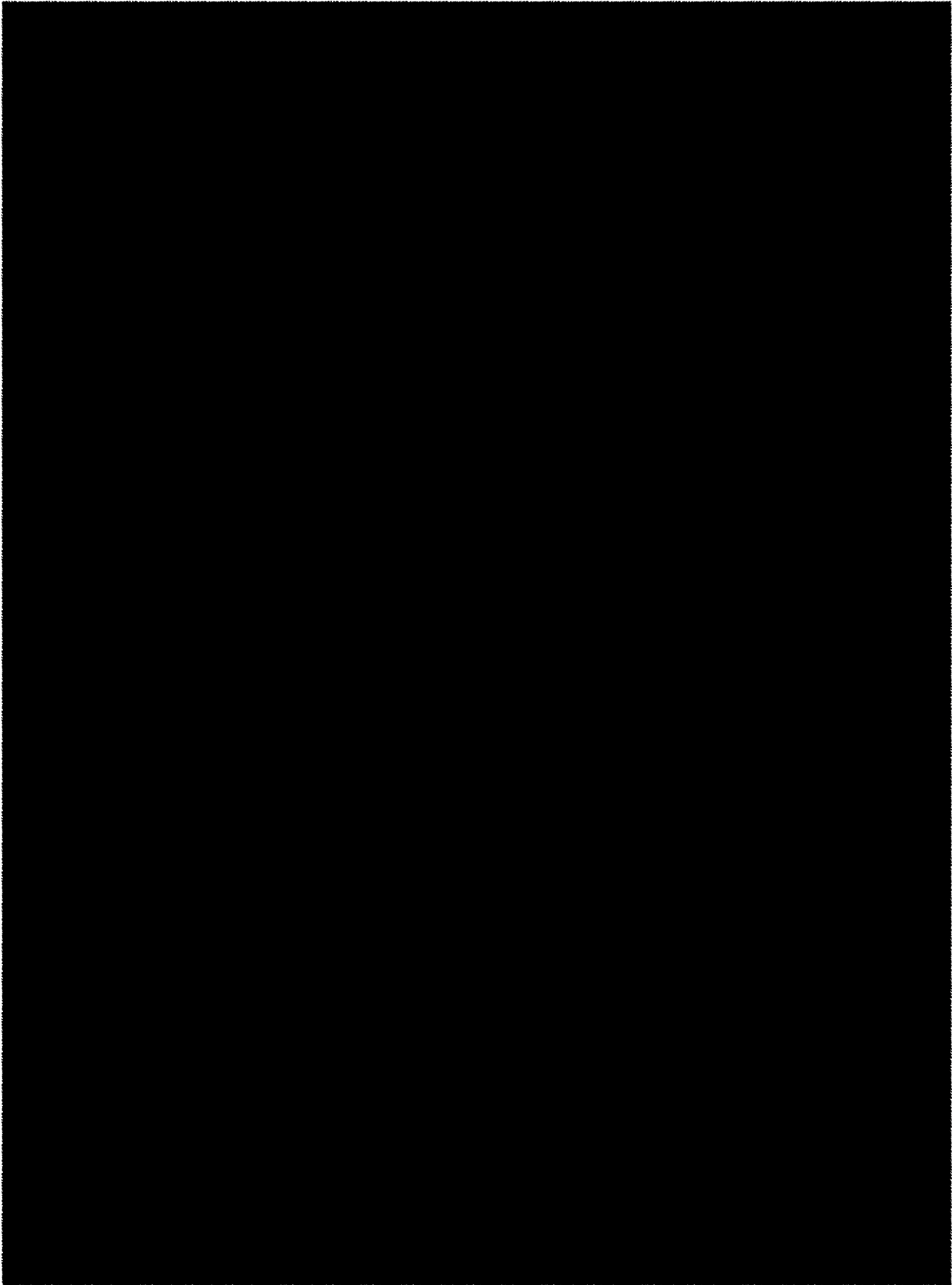
Firenze, Palazzo dei Canonici

Iscrizioni

PETRUS/ NICCOLINUS/ ARCHIEPISCOP(US) FLOR(ENTINUS) CAPITULO DONAVIT/ DIE
23 DEC(EMBER) / MDCXXXVIII

Bibliografia

Ceracchini 1716, pp. 216-221; Tarchi, Turrini 1987, p. 757; 2006 OA 09/00625061



9.2 Opera incisoria

1.

Cosimo III Merlini (doc.)

*Frontespizio del sonetto Nel condurre la
solenne processione del Santissimo
Sacramento della Chiesa Parochiale di S.
Maria Mascharella*

In Bologna per gli Heredi dei Cochi

1627

mm ?

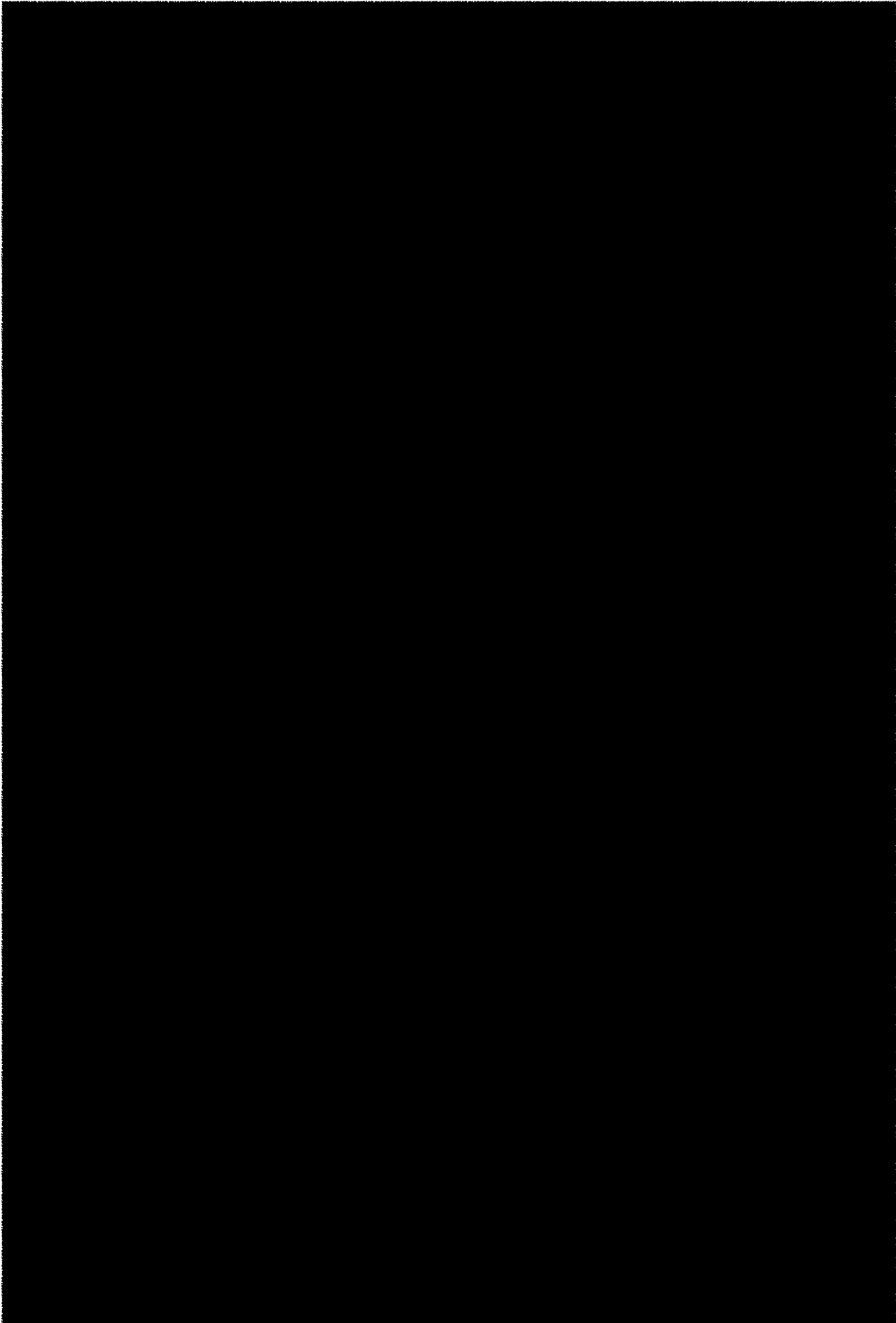
Bulino

Bibliografia

BCAB, B129, p. 484r.

Digitalizzazione

<https://archive.org/details/nelcondurrelasol00c/omp/page/n1/mode/2up>



2.

Cosimo III Merlini (firmato)

*Frontespizio del Rituale monasticum
secundum consuetudinem monachorum et
monialium Ordinis S. Benedicti,
Congregationis Vallisumbrosae*

Florentiae, ex Typographia Zenobi Pignoni

1629

mm 282 × 200

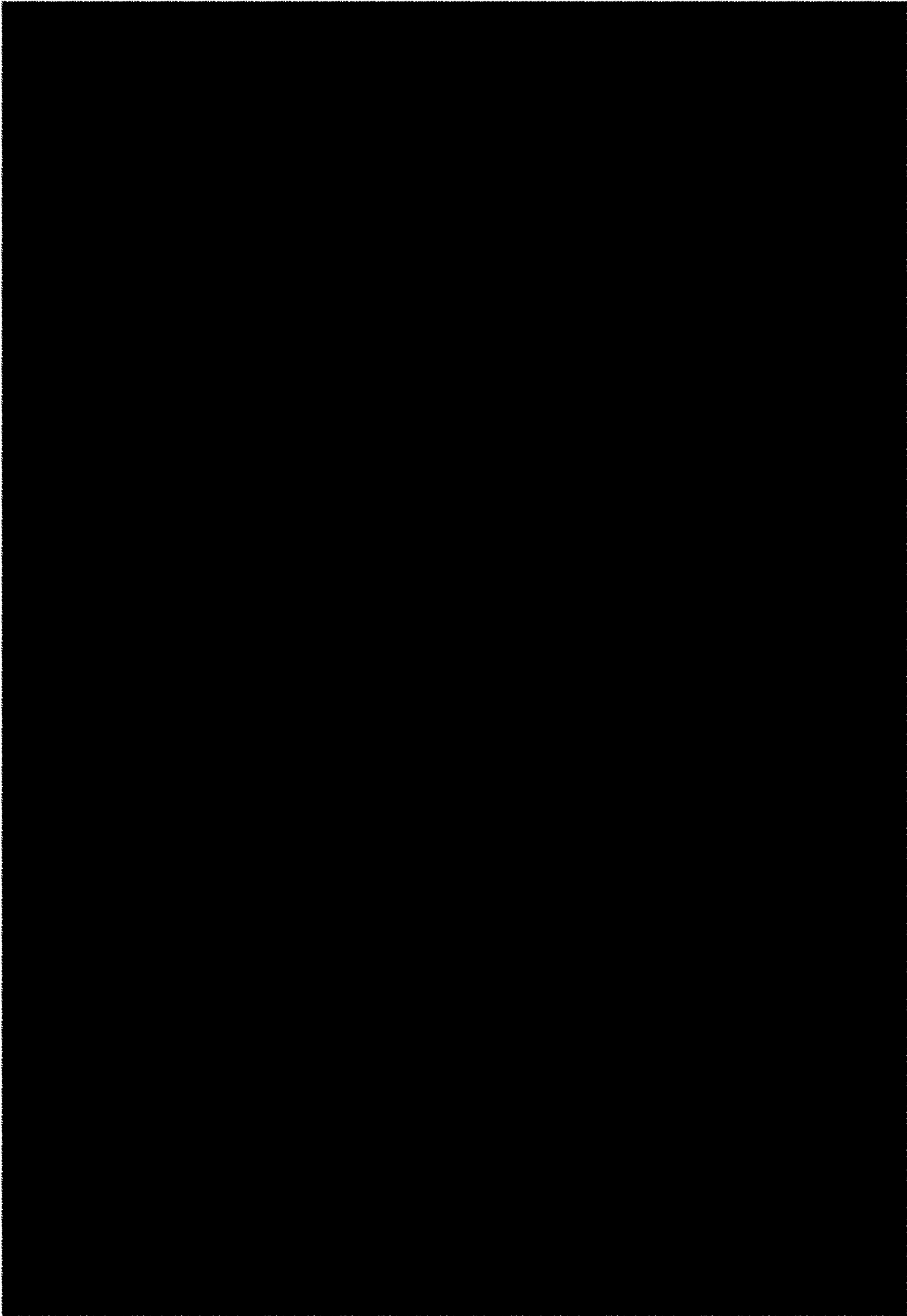
Bulino

Firma

COSMUS MERLINUS AURIFEX BONONIENSIS
INVENTOR ET INCISOR

Bibliografia

Boffitto 1922, p. 107; Savioli, Spotorno 1973,
pp. 71-72; Rossi 2001, p. 247, note nn. 107-
108



3.

Cosimo III Merlini (firmato)

Il Beato Antonio Maria Zaccaria

Roma, Biblioteca Casanatense, 20 B II 44, n.
404.

1629

mm 240 × 180

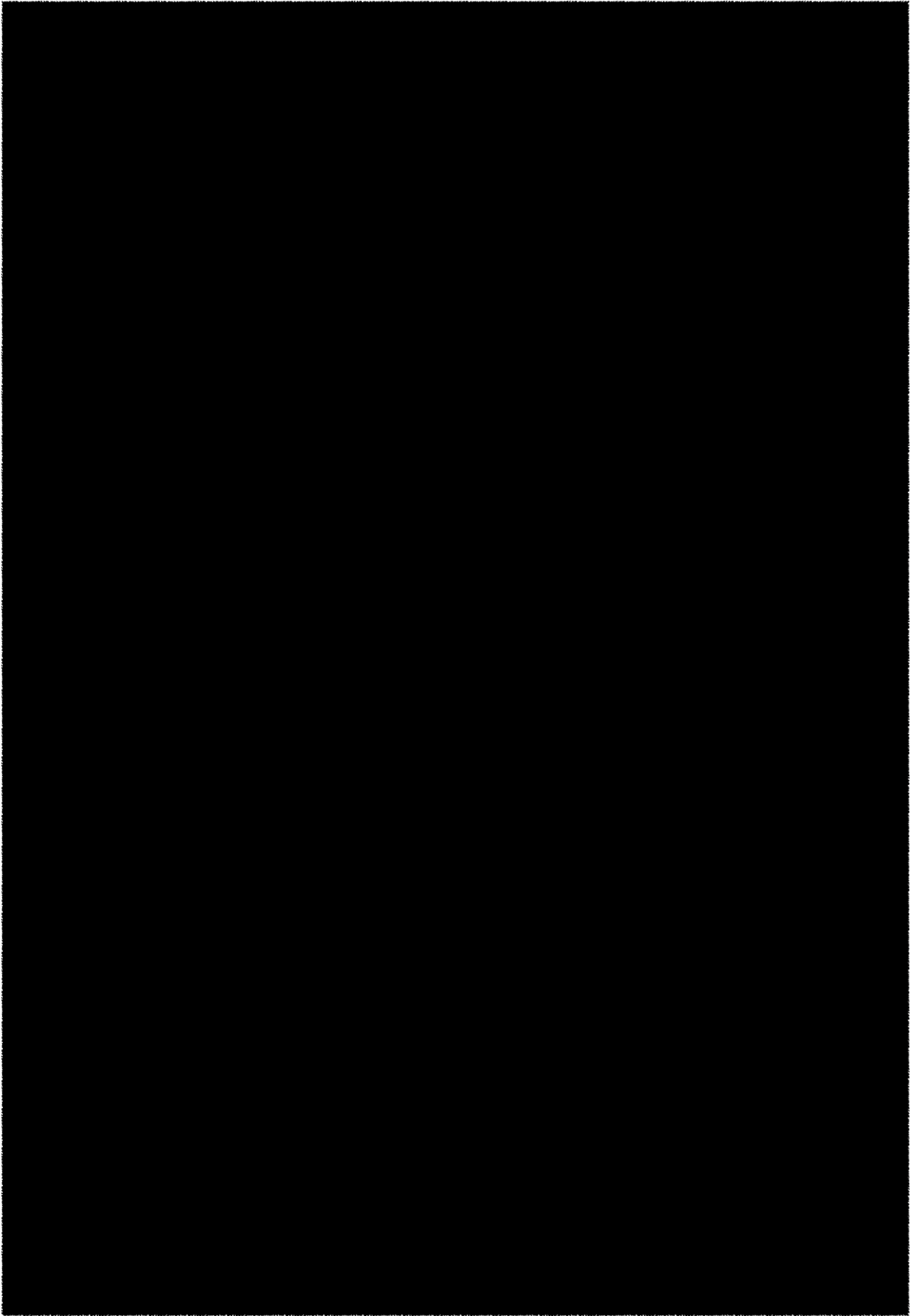
Bulino

Firma

COSMUS MERLINUS AURIFEX BONONIENSIS
INCIDIT. FLORENTIE A. D. MDCXXIX

Bibliografia

Inedito



4.

Cosimo III Merlini (firmato)

*Madonna con Bambino in trono entro una
cornice di testine angeliche alate*

Roma, Biblioteca Casantense, 20 B II 44, n.

134

1630

mm 230 × 175

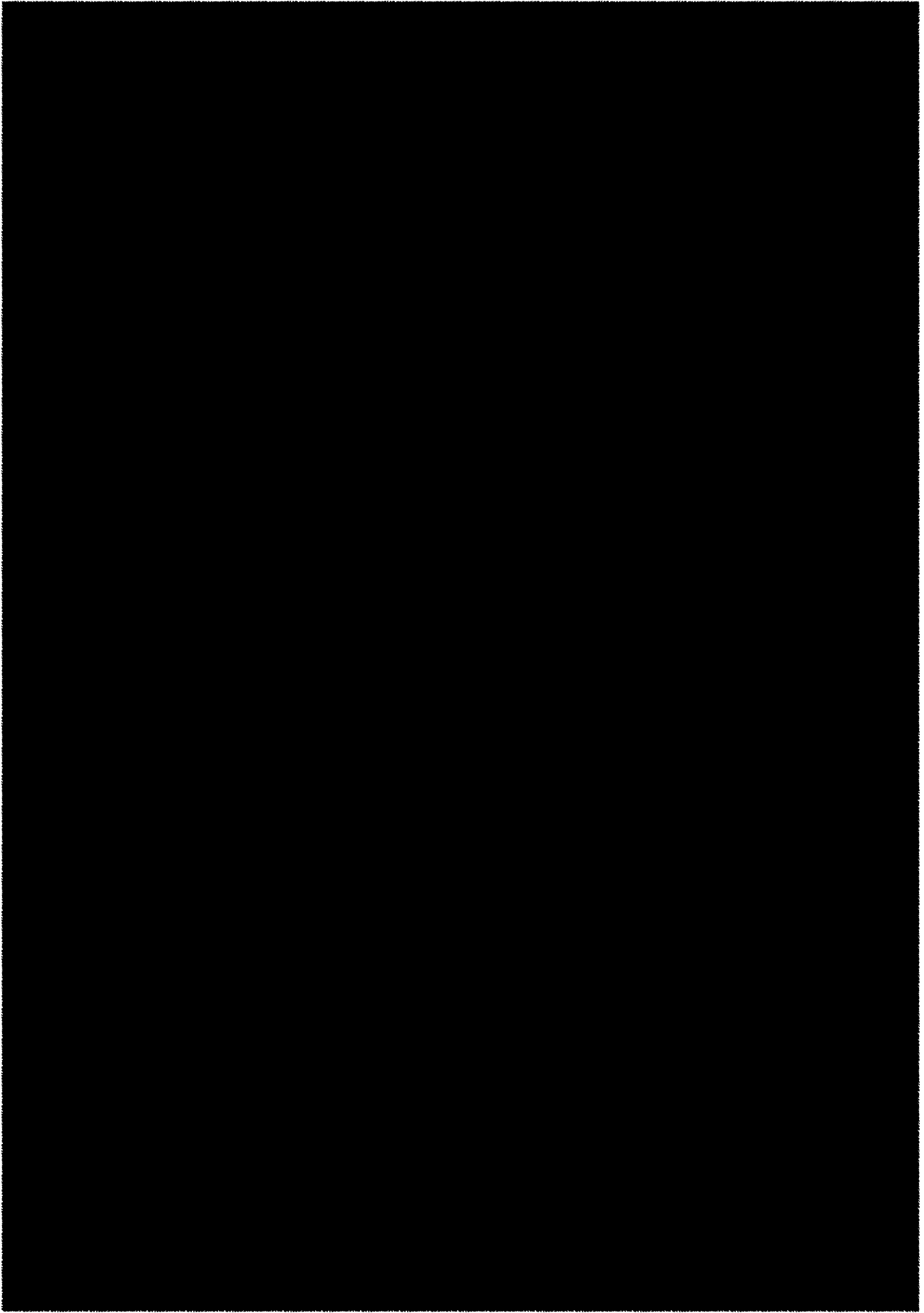
Bulino

Firma

COSMUS MERLINUS AURIFEX BONON. INVENTOR
FECIT DUCE LUIS TEMPORE AC SUBLIMI SEMPER
VIRGINI DEIPARCE MARIA SE IPSUM,
OPUSCOLUMQUE HOC SACRAT, DICARQUE.
FLORENTIAE ANNO DOMINI MDCXXX

Bibliografia

Inedito



5.

Cosimo III Merlini (firmato)

Frontespizio di Pompeo Lommori, *Vita e miracoli di Santa Sita vergine lucchese*
In Lucca appreso Pellegrino Bidelli

Bayerische Staats Bibliothek, V.ss. 985 c
1634

mm 245 × 170

Tecnica mista

Firma

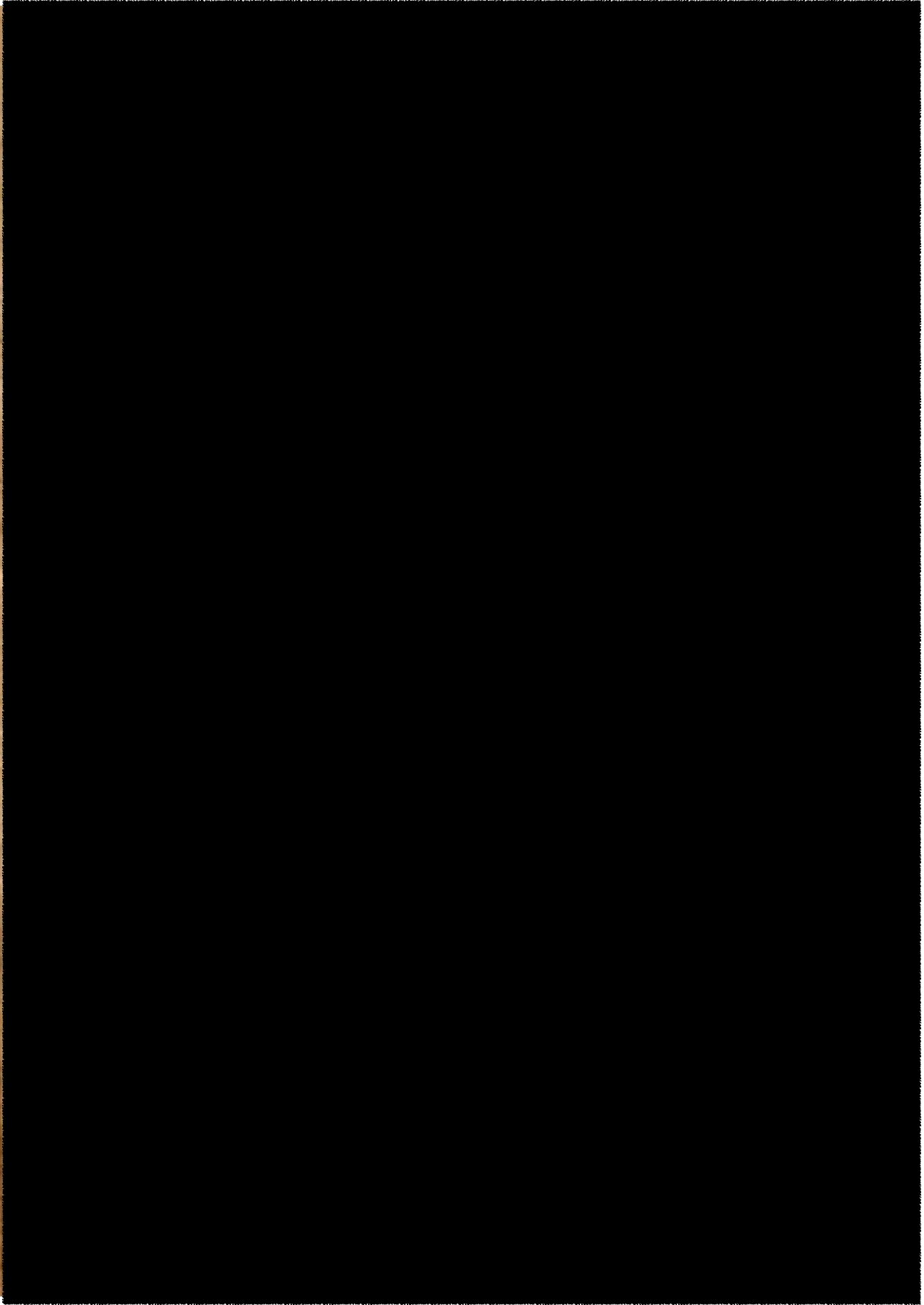
COSMUS MERLINUS INV. FAC. IN FLOR.

Digitalizzazione

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11380387?page=4,5>

Bibliografia

Inedito



6.

Cosimo III Merlini (firmato)

Frontespizio de Filiberto Marchini,
Gymnastica de deo trino disputationes
(*Philiberti Marchini Novariensis Doctor*
Theologi, Congregationis Sancti Pauli, De
Legictima Sanctissimi Triadis, Inquistione
Scholastica

Florentiae, Tipis Petri Nestei

1635

mm

Tecnica mista

Firma

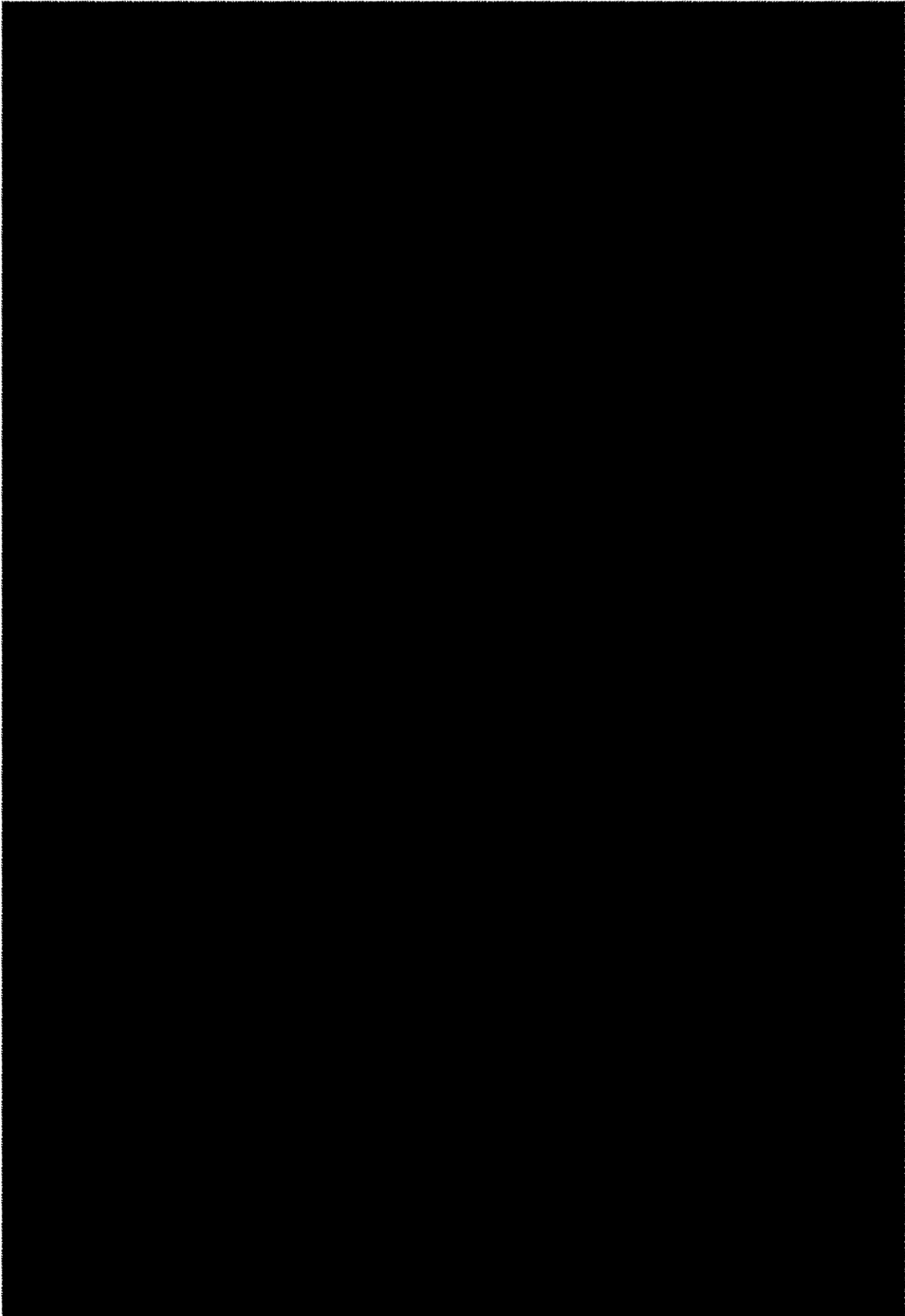
COSUMS MERLINUS BONON, AURIFEX MAGNI
DUCUS ETRURIAE, INVEN. FAC.

Bibliografia

Boffitto 1922, p. 107.

Digitalizzazione

(https://www.google.it/books/edition/Gymnastica_De_Deo_Trino_Disputationes/uNVWAAAcAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=filiberto+marchini+inquisitione+scholastica&pg=PP1&printsec=frontcove)



7.

Da Cosimo III Merlini

*Un profeta e San Giovanni Evangelista su un
basamento l'uno rivolto verso l'altro*

(1635 ca.)

mm 176 × 117

Bulino

Firma

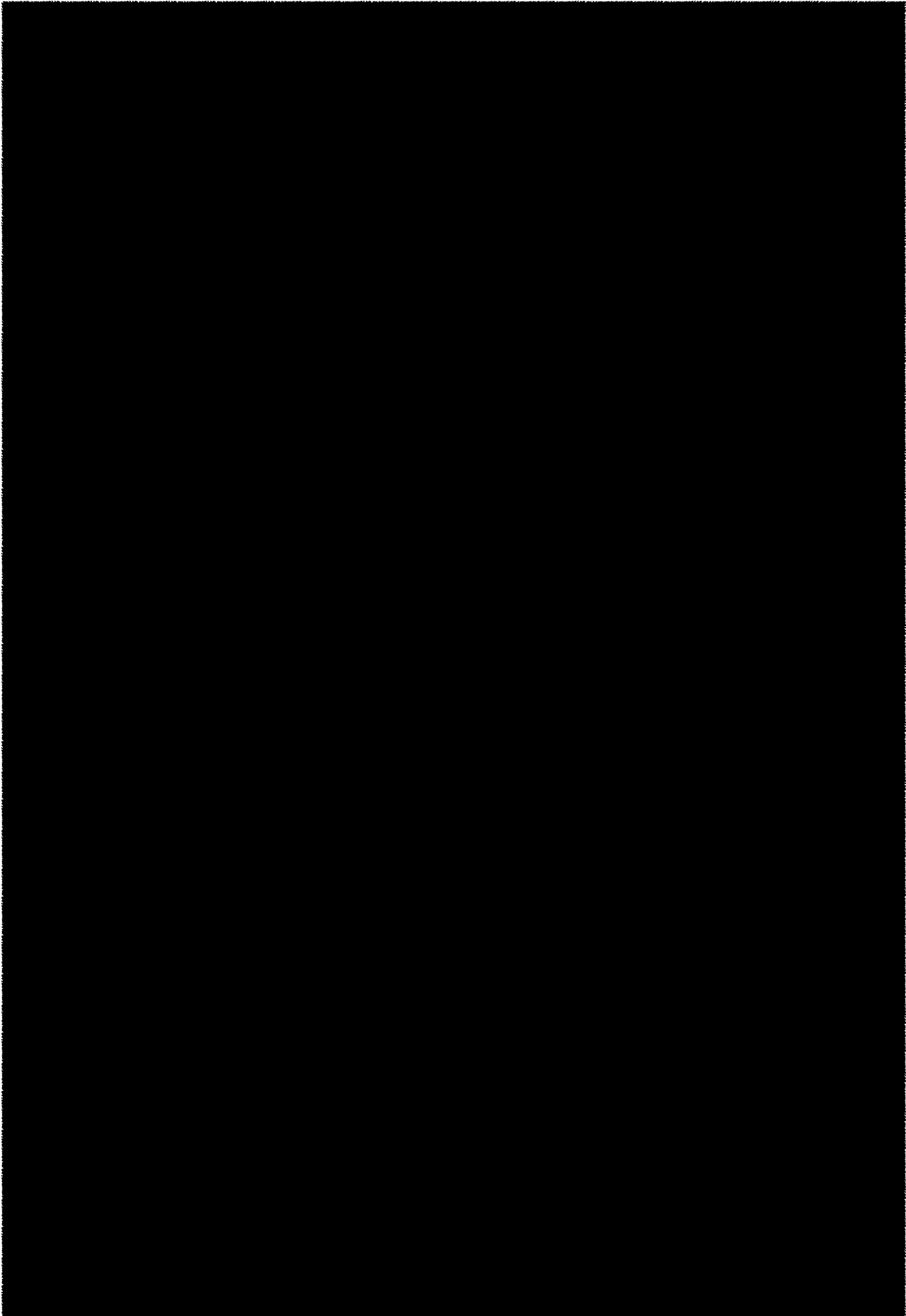
COSMUS MERLINUS BONON. INVEN. FAC.
FLOREN.

Bibliografia

Davoli 2006, VI, n. 21714, pp. 213-214

Digitalizzazione

<https://collezionidigitali.comune.re.it/handle/20500.12835/79164>



8.

Cosimo III Merlini (Firmato)

Giovanni Comes, Vita e Miracoli del Glorioso Principe San Fiacrio, figliolo di Eugenio IV di Scozia, eremita dell'ordine di San Benedetto. Raccolto dal molto Rev. P. M. Giovanni Comes dell'Ordine Eremitico di S. Agostino, Dott. Nella Sacra Facoltà di Parigi, Teologo, e Confessore della Serenissima Christiana di Loreno Grand Duchessa di Toscana dedicata a S.A. Serenissima con molte Osservazioni Morali, e Concetti utili alo stato di qualsivoglia Persona

Florentiae, Tipis Petri Nestei

1636

mm ?

Acquaforte

Firma

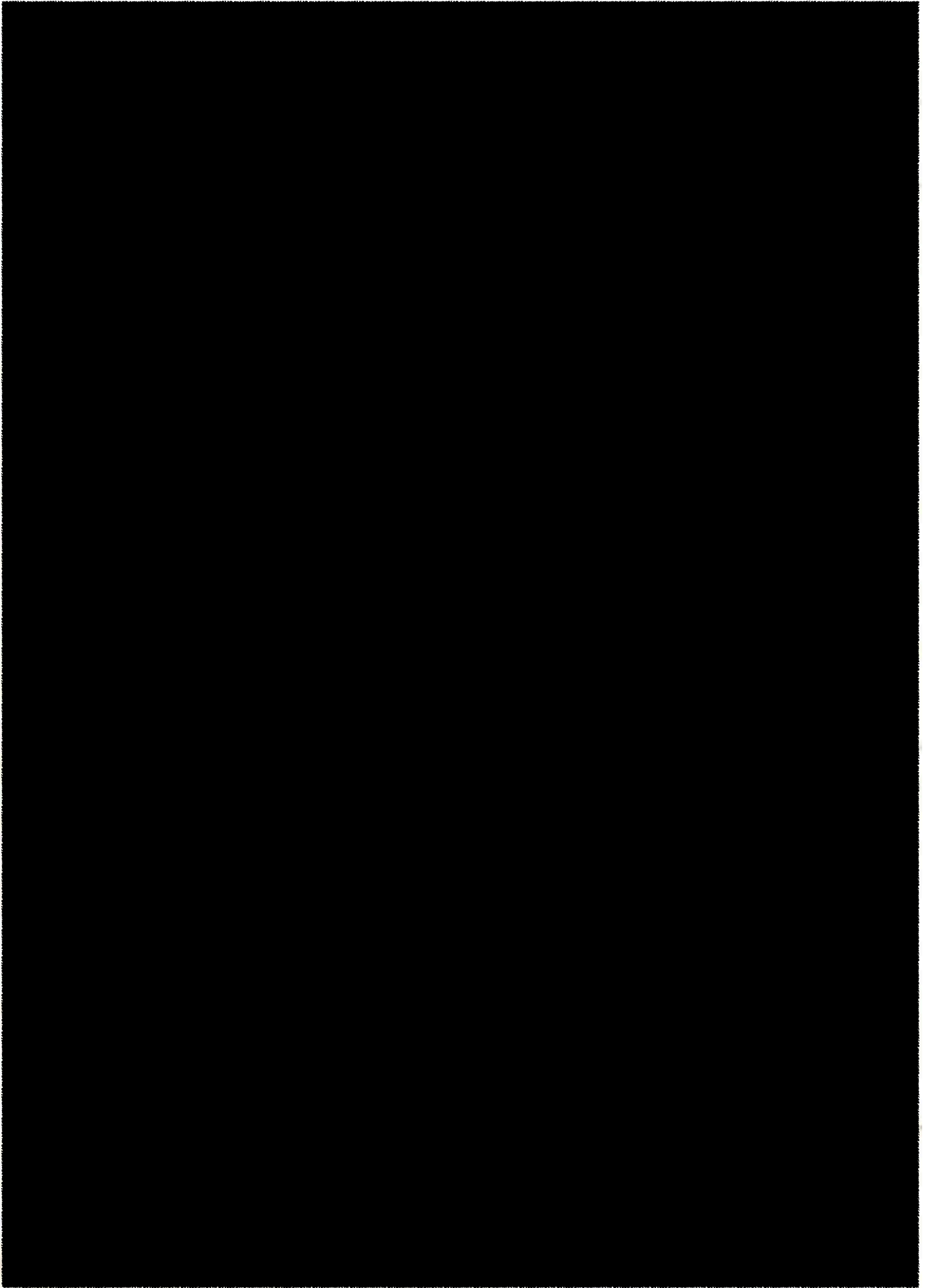
COSMUS MERLINUS BONONIENSIS AURIFEX MAG
DUX ETR FAC

Bibliografia

Inedito

Digitalizzazione

(https://books.google.it/books/about/Vita_e_miracoli_del_glorioso_principe_Sa.html?id=kGI2nGMb7qYC&redir_esc=y)



9.

Cosimo III Merlini (firmato)

Vero ritratto del Santissimo Crocifisso

Roma, Biblioteca Casanatense, 20 B II 44, n.

40

1636

mm 240 × 180

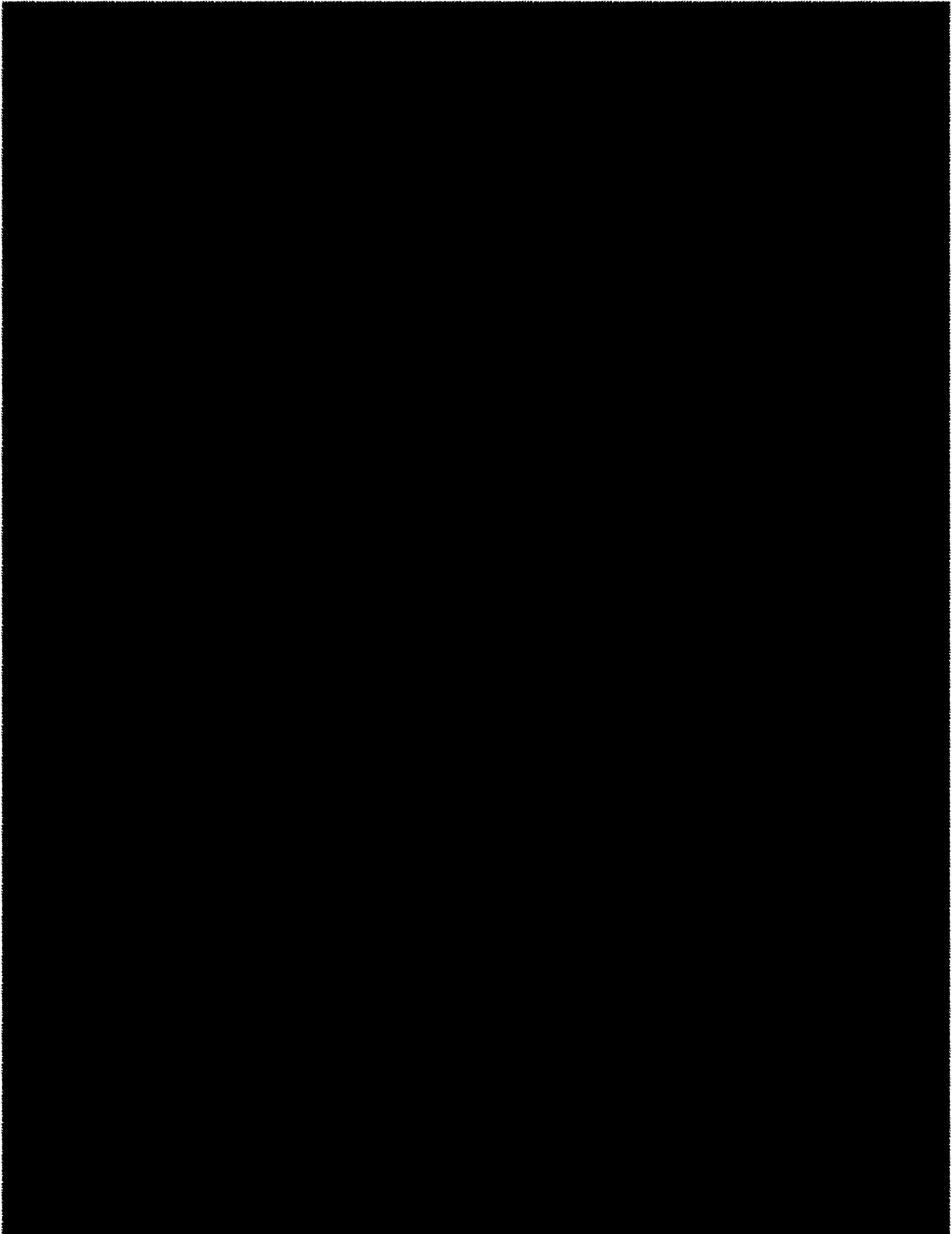
Bulino

Firma

COSMUS MERLINUS INV. ET SCULP.

Bibliografia

Inedito



10.

Cosimo III Merlini (firmato)

*Ritratto di Alessandro Adimari, in Le Glorie de
gli Incogniti o vero gli Huomini Illustri
dell'Accademia de' Signori Incogniti di
Venetia*

Venetia, apud Francisco Valvasenses

1641

mm

Acquaforte

Firma

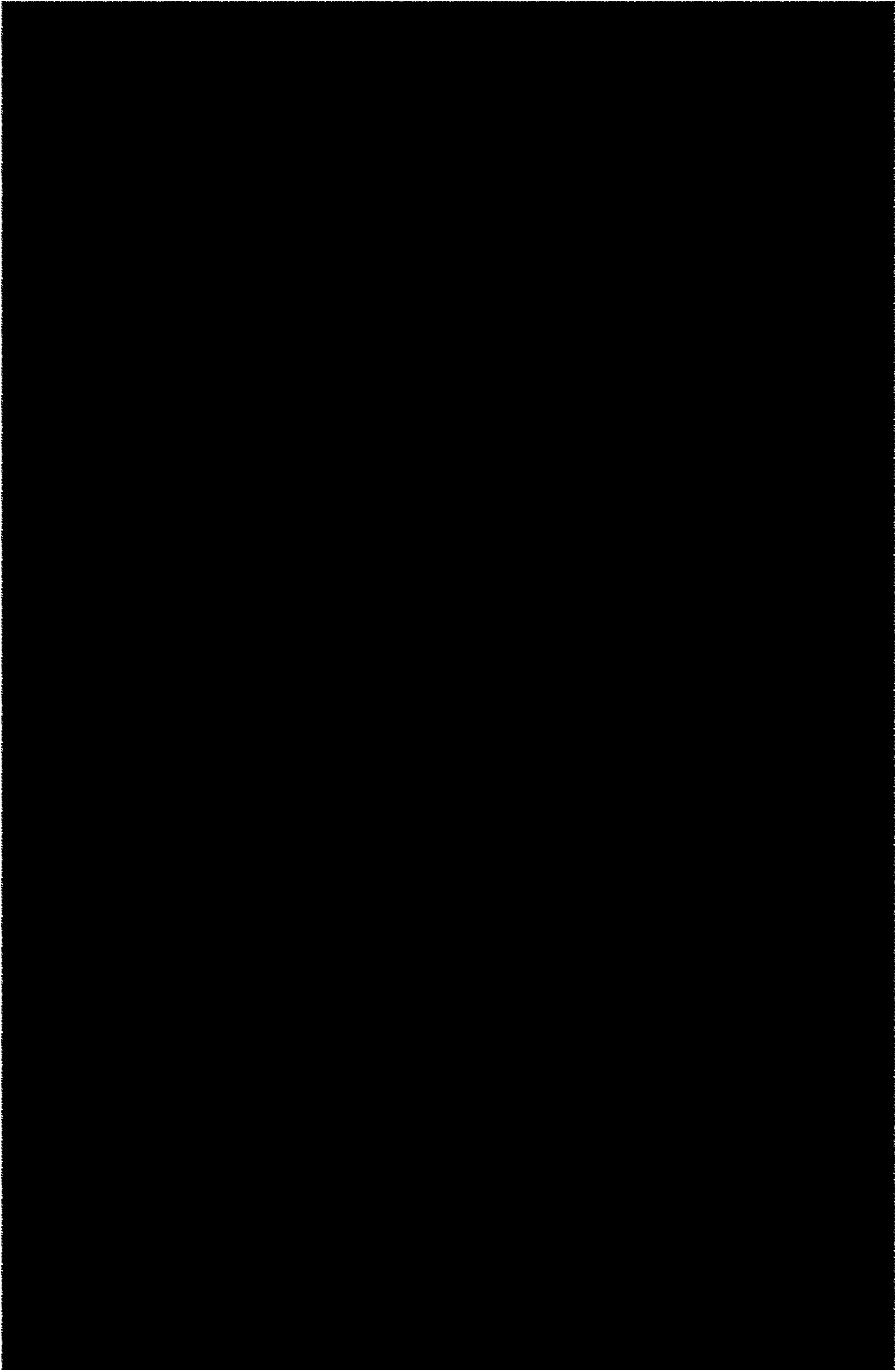
COSMUS MERLINUS FAC. FLORENTIAE 1641

Bibliografia

Davoli 2006, VI, n. 21715, p. 224

Digitalizzazione

[https://collezionidigitali.comune.re.it/explore?
bitstream_id=440787&handle=20.500.12835/
79166&provider=iiif-image&viewer=mirador](https://collezionidigitali.comune.re.it/explore?bitstream_id=440787&handle=20.500.12835/79166&provider=iiif-image&viewer=mirador)



11.

Da Cosimo III Merlini (firmato)

Frontespizio de Liber Decretorum

Florentia, ex Typographia Zenobi Pignoni

1700

mm 282 × 200 (foglio incollato sulla carta di
guardia delle *Consuetudines Vallisumbrosae*

Firenze, ASF, Corporazioni religiose
soppresse 260, 231, f. Ir

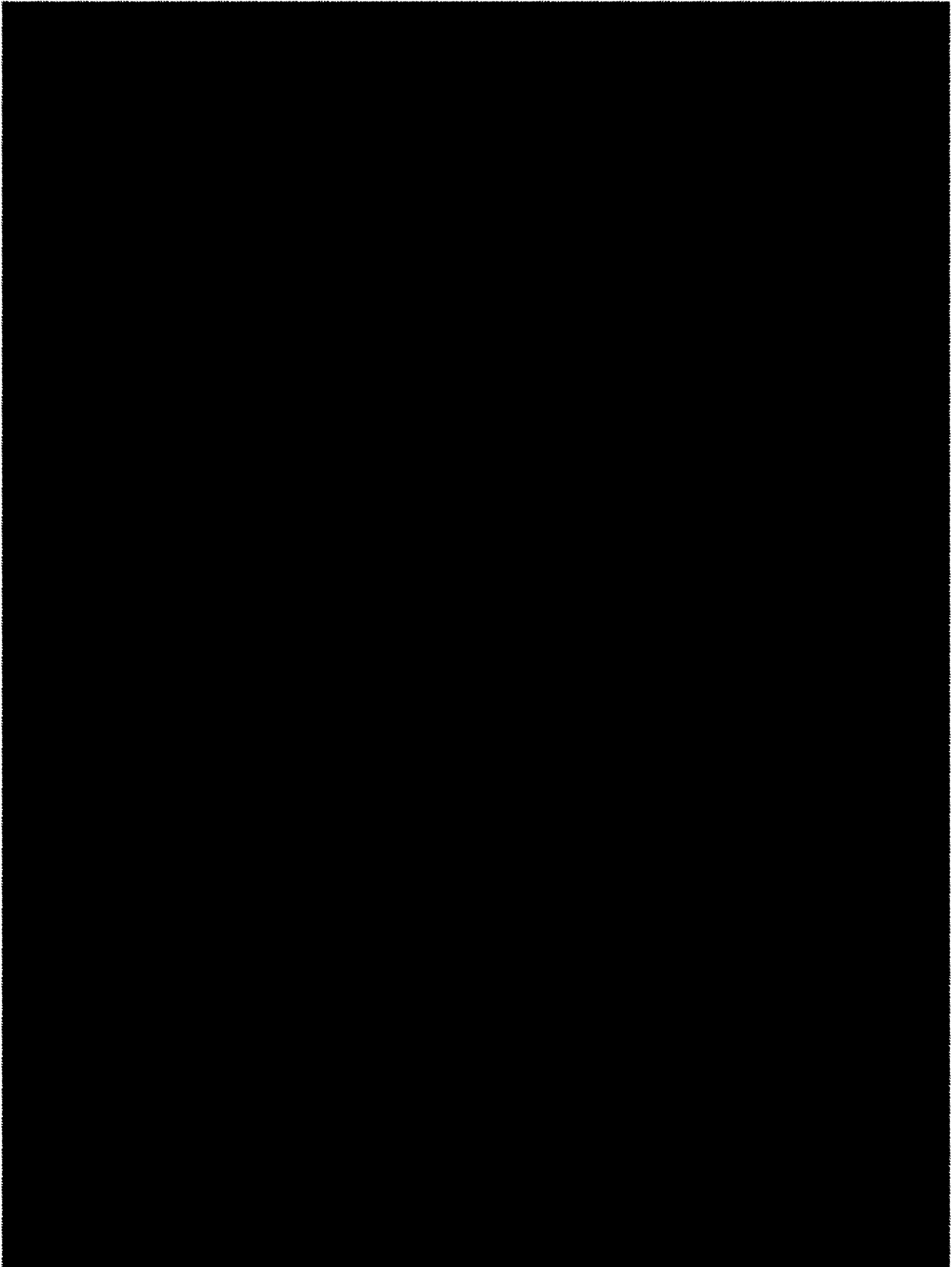
Bulino

Firma

COSMUS MERLINUS AURIFEX BONONIENSIS
INVENTOR ET INCISOR

Bibliografia

Inedito



INDICE DEI DOCUMENTI CITATI NEL TESTO

1. BOLOGNA

Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio (BCAB)

- B129 *Li onorandi massari dell'Arti di Bologna*
B510 *Li onorandi massari dell'Arti di Bologna*
B511 *Li onorandi massari dell'Arti di Bologna*
B594 *Estratti fedelissimi da Vacchettini di Gio. Pasquali Alidosi esistenti nel pubblico
Archivio di Bologna dal Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati*
B603 *Estratti fedelissimi da Vacchettini di Gio. Pasquali Alidosi esistenti nel pubblico
Archivio di Bologna dal Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati*
B608 *Estratti fedelissimi da Vacchettini di Gio. Pasquali Alidosi esistenti nel pubblico
Archivio di Bologna dal Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati*
B855 *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro*
B856 *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro*
B857 *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro*
B859 *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro*
B860 *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro*
B902 *Li matrimonii contratti in Bologna. Fedelmente estratti da loro originali parrocchiali
libri dal co. Baldassarre A. M. Carrati*
B904 *Li matrimonii contratti in Bologna. Fedelmente estratti da loro originali parrocchiali
libri dal co. Baldassarre A. M. Carrati*
B2380 *Estratti dai Mss. della Biblioteca del Comune di Bologna nell'antico Archiginnasio e
principalmente dalla copiosa Collezione Carrati*
B3354 *Li matrimonii contratti in Bologna. Fedelmente estratti da loro originali parrocchiali
libri dal co. Baldassarre A. M. Carrati*

2. BOLOGNA

Archivio di Stato (ASB)

Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici I (1572–1687)

Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici II (1572–1687)

Statuti d'Arti diverse, 2, Orefici, (1572–1687)

3. FIRENZE

Archivio Arcivescovile (AAF)

Atti di visita di Marzi Medici, 1626–1629

4. FIRENZE

Archivio storico del Capitolo della Cattedrale di Firenze (ACSMF)

Scritture varie, tomo III, H53

5. FIRENZE

Archivio di Stato (ASF)

Arte della seta, Por Santa Maria

Camaldoli Appendice

Guardaroba Medicea 322 - Memoriale di manifattori (1° settembre 1612 – 31 agosto 1615)

Guardaroba Medicea 327 – Quaderno di liste e conti (1° marzo 1615 – 10 ottobre 1615)

Guardaroba Medicea 331 - Libro di debitori e creditori (26 settembre 1614 – settembre 1615)

Guardaroba Medicea 332 - Affari diversi (1606-1621)

Guardaroba Medicea 333 - Quaderno di liste e conti (12 ottobre 1615-22 febbraio 1616)

Guardaroba Medicea 335 – Filza di conti (1615-1618)

Guardaroba Medicea 337 - Libro di debitori e creditori (marzo 1613 – 1616)

Guardaroba Medicea 339 - Memoriale di manifattori (1° settembre 1615 – 31 agosto 1618)

Guardaroba Medicea 344 - Quaderno di liste e conti (27 febbraio 1617-3 marzo 1618)

Guardaroba Medicea 350 - Filza di conti (1617-1620)

Guardaroba Medicea 351 - Quaderno di liste e conti (5 febbraio 1618 – 23 febbraio 1619)

Guardaroba Medicea 360 - Memoriale di manifattori (1° settembre 1618-28 febbraio 1622)

Guardaroba Medicea 366 - Libro di debitori e creditori (17 settembre 1594 – 1618)

Guardaroba Medicea 373 - Inventario generale (3 settembre 1618-1624)

Guardaroba Medicea 375 - Filza di conti (1619-1621)

Guardaroba Medicea 389 - Memoriale di manifattori (1° marzo 1621-31 luglio 1624)

Guardaroba Medicea 403 - Ordini e affari diversi (1621-16279)

Guardaroba Medicea 413 - Filza di conti (1621-1624)

Guardaroba Medicea 419 - Memoriale di manifattori (1° aprile 1624-1628)

Guardaroba Medicea 428 - Libro di debitori e creditori (2 marzo 1624-1627)
Guardaroba Medicea 435 - Inventario generale (1° aprile 1624 – 1658)
Guardaroba Medicea 475 - Memoriale di manifattori (1633-1637)
Guardaroba Medicea 496 - Memoriale di manifattori (17 settembre 1617-31 agosto 1640)
Guardaroba Medicea 504 - Ordini e affari diversi (1639-1640)
Guardaroba Medicea 570 - Memoriale di manifattori (1° settembre 1640 – 2 gennaio 1645)
Mediceo del Principato, 5168
Mediceo del Principato, 6071
Mediceo del Principato, *Compagnie religiose soppresse dal governo francese*, 380
Notarile moderno, n. 9317
Notarile moderno, n. 11052

6. LORETO

Archivio della Santa Casa (ASSC)

Inventario della Santa Cappella (1593–1636), IX
Inventario della Cappella della Santa Casa (1701–1721), XII
Inventario della Santa Cappella (1721–1747), XIII
Inventario della Santa Cappella (1747), XIV
Inventario della Santa Cappella (1789), XV
Istromenti (1610–1618)
Istromenti (18 gennaio – 2 giugno 1714)
Loreto. Relazione della Santa Casa
Registro dei doni (1598–1625)
Registro dei doni (1686–1779)
Registro lettere apostoliche, III

7. VALLOMBROSA

Archivio del Monastero di Santa Maria (AAV)

B III.3 Ricordanze di Vallombrosa (Libro X)

B III.4 Libro dell'Inventari di quanto si ritrova nel Monastero di S. Maria di Vallombrosa

10. APPENDICE DOCUMENTARIA

La sezione comprende tutti i documenti in cui viene citato il nome di Cosimo Merlini o è data notizia di un'attività, una commissione o un oggetto riconducibile a lui e ai suoi familiari.

L'appendice è strutturata in ordine alfabetico per luogo di conservazione e dà conto di ciascun fondo, filza e documento in cui è stata rinvenuta la notizia, presentando la segnatura archivistica attuale e il titolo originale apposto sul documento analizzato; per ciascuno è indicata una data o un arco cronologico di riferimento.

Ogni documento contenente dati d'interesse ai fini della ricerca è stato trascritto per intero sciogliendo le abbreviazioni senza darne notizia, tranne in caso di scioglimenti dubbi per i quali si è fatto ricorso alle parentesi tonde; le maiuscole e la punteggiatura sono normalizzate; sono resi con il maiuscoletto i maiuscoli del testo.

Per parti non più leggibili per danno materiale del supporto si è fatto uso di parentesi quadre []; in caso d'integrazioni strettamente necessarie per la comprensione del testo, le lettere mancanti sono inserite entro parentesi uncinare < >.

1. BOLOGNA

Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio (BCAB)

B111

Notizie varie sopra le Marche usate da diversi Pittori e Intagliatori, nelle Carte dalli medesimi intagliate descritte nelli seguenti manuscritti originali di propria mano del P. Maestro Frà Pellegrino Antonio Orlandi Carmelitano da Bologna

c. 70

Cosmo Merlini Bolognese nel Paliotto di lamina d'oro di peso 64 libbre d'oro, gioie libbre sei e mezzo senza le perle di disegno di Giulio Parigi architetto nel mezzo il Duca Cosimo secondo de Medici fatto in pietre fine commesso, questo fu fatto per voto del Detto pel Duomo di Milano, e in Guardarobba del Gran Duca in Firenze dove si legge IULIUS PARISIUS INVENTOR COSMUS MERLINUS BONONIENSIS ANNO DOMINI MDCXVIII e più sotto COSMUS II DEI GRAT MAGNUS DUX ETRURIAE EX VOTO

B129

Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte da Marcello Oretti bolognese – Parte VII (numerazione moderna a matita, foglio di dimensioni minori aggiunto)

c. 484bis (foglio sciolto, numerazione moderna a matita)

Cosimo Merlini autore che ha lavorato il Dossale o sia paliotto d'oro e pietre dure e gioie fatto fare per voto del G. D. Cosimo II che serbassi nella guardarobba che si espone nella Reale Cappella di Firenze nel giovedì Santo.

È nominato nella pagina 75 del secundo/primo volume del Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze, stampa di detta città nel 1779 da Gaetano Gambiagi, opera di Giuseppe Bencivenni già Pelli¹, il quale autore per malignità non nomina Cosimo Merlini perché non era Fiorentino.

¹ Di seguito il testo menzionato dall'Oretti opera di Giuseppe Bencivenni dal titolo *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, stampato a Firenze presso Cambiagi nel 1779 (tomo V. II, nota LVI, p. 119).

«In lavoro di basso, e tondo rilievo sono state fatte cose vaghissime per ornare stipi, cassette ecc., esprimendo con tutta verità fregi, rabeschi, nastri, cartelle, fogliami, fiori, frutta, uccelli, insetti, e quanto altro è venuto il capriccio di fare, ma nulla di più raro, ed eccellente vedesi, a senso mio, in questo genere del Dossale d'oro fregiato di pietre dure, e di gioie, che fu lavorato per un voto del G. D. Cosimo II. nel 1619, e serbasi nella guardaroba, stando sepolto nel giovedì santo nella real cappella, e di un busto con ritratto al naturale al naturale della granduchessa Vittoria della Rovere moglie di Ferdinando II., che Giuseppe Antonio Torricelli fece con estremo ardore, e fatica, servendosi di un calcedonio di Volterra, siccome racconta egli stesso in un suo trattato ms. delle pietre che rammenta il D. Gio.

c. 484r, tomo VII

Cosimo Merlini

Orefice Bolognese fiorì nel 1619

Codesta Famiglia Merlini era in Bologna ove esercitavasi nella Oreficeria, e precisamente nel cisello, e vari di tale casato si sono acquistata fama di valenti uomini, tra li quali si contano non solo Cosmo ma ancora Antonio, quali furono chiamati a Firenze dal Serenissimo Gran Duca Cosmo Secondo di Toscana, ove lasciavano opere degne di ammirazione. Nel Palazzo Gran Ducale detto il vecchio si vede un sontuoso lavoro di Cosmo Merlini, in Guardarobba, un Paglio per uso del già citato Gr. D. da offerire a S. Carlo Borromeo per porlo nel Duomo di Milano, che poi non fu eseguito. E questo lavoro di basso rilievo d'oro con ornamenti, angioli nel mezzo rappresentava il Gr. Duca ginocchione avanti ad un altare tutto lavoro di pietre fine comesse; e vi si legge COSMUS II DEI GRAT. MAGNUS DUX ETRURIE EX VOTO. Vi sono due Armi Medicee, e ornamenti preziosi di gioie che tutte pesano Libbre sei e mezza senza le perle; l'oro pesa Libbre ottantaquattro; vi si legge il nome di chi ne diede il disegno, cioè Giulio Parigi cioè IULIUS PARISIUS INVENTOR et in seguito vi è COSMUS MERLINUS BONONIENSIS FECIT ANNO. D. MDCXVIII. Questo lavoro è bastante per testimonio del valore di questo artefice, che non pareggia quelli del famoso Francesco Francia, per una certa facilità di lavoro, merita ben distinto encomio alla sua abilità.

In Bologna ritagliò in rame col bullino uno ornamento ad un Sonetto per la Solenne Processione del SS.mo Sacramento a Sua M. Mastanella il quale fu replicato l'anno 1739. È della grandezza di mezzo folio, e servì per la Confraternita di Sua Maestà Maddalena. Ne altri del Merlini posso io riportare.

Ciò levasi dalle Notizie della Città d'Italia Libelo Pittura di Fiorenza f. 15 Opera Mss. inedita dell'Autore del presente Libro formata in detta Città di Fiorenza.

In S.º Spirito di Fiorenza due candelabri d'argento costavano scudi 2900; fatti fare da Matteo Frescobaldi e citati dal P. Richa, Notizie delle chiese di Fiorenza tomo nono parte prima folio 32².

c. 484v, tomo VII

Antonio Merlini

Targioni Tozzetti nel mentovato tom. III. dei suoi Viaggi pag. 322. Questo busto può tuttora osservarsi nelle stanze dei lavori di pietre dure».

² Di seguito l'estratto dal Richa menzionato dall'Oretti a proposito dei due candelieri: «Fussi poi aggiunto a detto Coro nel 1708 dalla divozione di Matteo Frescobaldi due Candelabri di argento, opera di Cosimo Merlini Orefice, e costarono scudi 2500» Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Lezione IV, IX, Firenze, Viviani, 1761, p. 32 (di Santo Spirito).

Orafo e cittadino bolognese fiorì nel 1655.

Il più delle volte la tradizione e le congetture ci danno occasione di assicurarci della verità delle cose tanto palesi, come appunto possiamo valercene in Antonio Merlini di crederlo della medesima Famiglia di Cosmo per anni descritto, sia quello che si voglia fino ad'ora non ho avuto campo di rintracciare altre notizie che quella somministratami dal P. Giuseppe Richa nel Tomo ottavo, parte quarta folio 38 delle Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine³.

Edificato di Firenze del 1659 ove leggesi che una magnifica opera di codesto Merlini si ammira all'altare maggiore della Chiesa della Santissima Annunziata, cioè il bel ciborio d'argento entro del quale vi sta un uomo in piede per altezza, di stupendo lavoro, tutto d'argento costò sei mila delli due fratelli Ebrei Alessandro ed Antonio figli di Vitale Ebreo fatto Cristiano, che diede ancora alli detti figli il cognome de Medici e lo donarono per detta Chiesa. Vi si legge nel detto Ciborio ALEX ET ANT FR MEDICEI VITALIS FF FLOR ARGENTEUM HOC DEO TRIBUNAL CLEMENTIAE SYMBOLUM AC VOTUM MORITUR DD MDCLV

Questo lavoro supera il Paliotto d'oro già descritto nelle memorie di Cosmo Merlini; e con questo confronto si sa che Antonio era di gran lunga eccellente di più dell'altro in fatti li suoi disegni sono trovati con gran valore quali verbo nella mia raccolta con quella di detto Ciborio marcati con suo proprio nome, cognome e anno acquistati in Firenze per vilissimo prezzo con l'Originale Disegno del Salone G. Ducale di mano di Giorgio Vasari e ciò basti per Memoria di Antonio Merlini bravissimo Artefice di mia Patria. Il P. Richa, chiesa fiorentina tomo VIII, pag. 38.

c. 485r, tomo VII

Adriano Merlini

Oraffo Bolognese visse nel 1620 circa

Dalla Arte che professava e dal cognome suo è molto argomento chiaro di supporlo della Famiglia di que' virtuosi Uomini Cosmo ed Alessandro, che in Fiorenza acquistavansi tanto credito e stima per le opere che abbiamo poi anzi citate. Del valore di Adriano nulla possiamo riferire per le sue notizie che non abbiamo e resteremo con la curiosità di saperle riferendosi allora darle o no lode proporzionata al suo merito: cessò di vivere costui il giorno 26 febbraio

³ Di seguito l'estratto del Richa menzionato dall'Oretti a proposito di Antonio Merlini: «Tale vicenda addivenne ne' 17 di Settembre del 1655 non senza qualche biasimo dato da i Fiorentini, essendosi permesso ad Alessandro, ed Antonio de' Medici figliuoli di Vitale Ebreo fatto Cristiano, che inalzassero sull'Altar maggiore spogliato de' vetusti pregevoli ornamenti, un Ciborio d'argento vermaente ricchissimo per la valuta di seimila ducati, e vago per il disegno, e lavoro di Maestro Antonio Merlini Cittadino Bolognese, in esso sono scolpite le seguenti lettere: ALEX ET ANT MEDICEI VITALIS F F FLOR ARGENTEUM HOC DEO TRIBUNAL CLEMENTIAE SYMBOLUM AC VOTUM MORITURI MDCLV. Ed il disegno del nuovo presente Altare fece Francesco Silvani». Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, Lezione IV, VIII, Firenze, Viviani, 1761, p. 38 (della Santissima Annunziata).

1641 e fu sotterrato nella Chiesa Parrocchiale di S. Lorenza di sua Patria come appunto sappiamo dal Necrologio di detta chiesa.

Bartolomeo Merlini

Bolognese Oraffo fiori circa il 1633

Del Cognome de Merlini, ed Oraffo è della medesima Patria e evvi stato ancora Bartolomeo del quale pure ho concepita curiosità di vedere qualche suo lavoro, per non restare all'oscuro del suo merito, e per non incontrare la taccia di avere tenuto conto per sino degli Orefici, ma questi pure esercitano il Disegno e la Scultura, il Niello ed il smalto, lavori tutti provenienti dal Disegno e che lo stesso Francesco Francia tanto famoso dipintore ed Oraffo si pregiò di marcare le sue più scelte pitture con FRANCIA AURIFEX ed altri Scrittori li posero in istima con pubblicate le sue memorie, cioè Lucio Nynfio Orefice, la sua memoria serbasi nel Palazzo Berberino di Roma. Un Zeusi Orefice di Livia Augusta, citato dal Piranesi nella sua Antichità di Roma. Eythhycanio Orefice di detta Lucia è sepolto nell'Agro Romano ed altri molti che nelle Storie sono nominati nella descrizione di sue opere come è ben noto; farciami [?] chi vuole Io per me ne farò sempre stima de lavori quando sono eccellenti e di grande ornamento alla Chiesa ed alli Gabbinetti come osservano tanti superbi vasellami del Cellini e di altri eccellenti artefici nella Guardarobba Gran Ducale di Firenze.

Molta digressione ho fatto alla memoria di Bartolomeo Merlini che lasciò la sua spoglia mortale sulla terra il 26 Dicembre del 1648 e fu seppellito nella Chiesa degli Orfanelli di S. Maria Maddalena di Bologna sua patria. Ciò trovasi aggiunto nel Necrologio di Santa Maria in via Mascanelli e nel Ms. dell'autore della presente Opera.

B508

D.O.M. Li onorandi Massari dell'Arti di Bologna estratti fedelmente dalli manuscritti dell'Alidioso esistenti nel pubblico Archivio sino al 1454 e dall'anno 1456 a tutto il 1796 esistenti nella Cancelleria Senatoria e in quella del Magistrato de Tribuni della Plebe. Fatica del Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati⁴

B509

Li onorandi Massari dell'Arti di Bologna

Nessun riscontro

⁴ D'ora in avanti *Li onorandi Massari dell'Arti di Bologna*.

B510

Li onorandi Massari dell'Arti di Bologna

Merlini cc. 272, 275, 326, 373, 391 (c. 457)

c. 272 (1567 – terzo trimestre)

Orefici: Cosimo Merlini

c. 275 (1568 – secondo trimestre)

Orefici: Bartolomeo Merlini

c. 326 (1581)

Orefici: Cosimo Merlini

c. 373 (1592 – terzo trimestre)

Orefici: Giovan Battista Merlini

c. 391 (1597 – secondo trimestre)

Orefici: Evangelista Merlini

B511

Li onorandi Massari dell'Arti di Bologna

Merlini cc. 173, 218, 243 (c. 571)

c. 173 (1610 – quarto trimestre)

Orefici: Evangelista Merlini

c. 218 (1611 – quarto trimestre)

Orefici: Francesco Merlini

c. 243 (1628 – primo trimestre)

Orefici: Francesco Merlini

B512

Continuazione de Massari dell'Arte

nessun riscontro

B594

D. O. M. Estratti fedelissimi da Vacchettini di Gio. Pasquali Alidosi esistenti nel pubblico Archivio di Bologna dal Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati⁵

Merlini cc. 257, 273 (c. 337)

c. 257 (1582)

Test. di Cosimo di Bartolomeo Merlini orefice abitante al Medesano ex Codicillo 1583

c. 273 (1583)

Codicillo di Cosimo di Bartolomeo Merlini (già orefice, abitante al Medesano)

B603

Merlini cc. 25, 83 (c. 303)

c. 25 (1334)

Rinaldo Merlini

c. 83 (1381)

Bartolomeo di Evangelista Merlini

B608

Proseguimento Vacchettini

c. 15

1617 Inventario di Evangelista Merlini f. 70 (cit. in Bulgari, IV, Emilia, p. 223)

B855

Proseguimento Vacchettini

Merlini cc. 147, 154 (c. 199)

c. 147 (1539)

Valerio di Cosimo Merlini

⁵ D'ora in avanti *Proseguimento Vacchettini*.

c. 154 (1539)

Girolamo di Giovan Battista Merlini orefice

B856

Proseguimento Vacchettini

Merlini cc. 63, 119, (c. 237)

c. 63 (1543)

Girolamo di Giovan Battista Merlini, orefice

c. 119 (1546)

Giovan Battista di Evangelista Merlini massaro

B857

Proseguimento Vacchettini

Merlini cc. 54, 129, 158 (c. 144)

c. 54 (1552)

Vincenzo di Giovan Battista Merlini orefice

c. 129 (1536)

Bartolomeo di Cosimo di Bartolomeo Merlini orefice

c. 158 (1557)

Giovan Battista di Bartolomeo Merlini

B859

Proseguimento Vacchettini

Merlini cc. 53, 140, 175, 203 (c. 339)

c. 53 (1571)

Alessandro di Bartolomeo Merlini e di Livia

c. 140 (1574)

Paolo di Evangelista Merlini e di Antonia [Pozzi]

c. 175 (1575)

Paolo di Evangelista Merlini e di Antonia Pozzi

c. 203 (1576)

Pier Paolo di Evangelista Merlini e di Antonia Pozzi

B860

Proseguimento Vacchettini

Merlini cc. 23, 48, 82, 128, 151, 163 (c. 328)

c. 23 (1580)

Cosimo di Evangelista Merlini

c. 48 (1581)

Evangelista di Vincenzo Merlini

c. 82 (1582)

Cosimo di Evangelista Merlini

c. 128 (1584)

Francesco di Valerio Merlini

c. 151 (1585)

Francesco di Evangelista Merlini e di Antonia dal Pozzo

c. 163 (1585)

Bartolomeo di Giovan Battista Merlini

B901

D.O.M. Li Matrimonii contratti in Bologna T.I fedelmente estratti da loro originali parochiali libri dal Conte Baldassarre Antonio Maria Carrati⁶

Merlini c. 71 (c. 476)

c. 71

Matrimoni di San Lorenzo di Porta Stia

1617. 10 aprile Francesco di Evangelista Merlini, Sabbadina di Giulio Cesare Nanni

B902

Li Matrimonii contratti in Bologna T.III

Merlini cc. 6, 201, 227, 269 (c. 462)

c. 6

Matrimoni di S. Lucia

1578. 10 febbraio Vincenzo di Giovan Battista Merlini, Lena di Silvestro Valselli

c. 201

Matrimoni dell'Abbadia

1603. 30 Aprile Cosmo di Evangelista Merlini, Dorotea di Pietro Maria Riva

c. 227

Matrimoni di S. Maria della Sanità

1627. 16 agosto Francesco Merlini, Alessandra Silani

c. 269

Matrimoni di S. Damiano

1580. 26 ottobre Ginevra di Mag. Galeazzo Capelli, Giovan Battista di Bartolomeo Merlini

B903

Li Matrimonii contratti in Bologna T.IV

nessun riscontro

⁶ D'ora in avanti *Li Matrimonii contratti in Bologna*

B904

Li Matrimonii contratti in Bologna T.V

Merlini c. 3 (c. 229)

c. 3

Matrimoni di S. Maria Maggiore

1567. 19 Gennaio Carlotta di Maestro Cosimo Merlini orefice, di Giulio Mazza mastro di legname

B905

D.O.M. Li Matrimonii contratti in Bologna T.VI

nessun riscontro

B906

nessun riscontro

B908

Matrimoni di Famiglie Nobili della Città di Bologna cominciando dall'anno 1265, sino al 1500 inclusinè con la banda de Cognomi cavati da una Vacchetta del Nobil Uomo Sig. Annibale Gozzadini

Merlini cc. 65, 91, 97, 110 (indice privo di numerazione progressiva)

c. 65 (1299)

Bartolomea di Gio. di Uguzzone Argellata, moglie di Martino di Bolognetto Merlini

c. 91 (1323)

Giaccoma di Martino Merlini, moglie di Giovanni di Guido Lazzari

c. 97 (1328)

Giaccoma di Martino Merlini, sposa di Giacomo di Fra Pietro Luteri

c. 110 (1341)

Adelatia di Francesco di Pietro Merlini, sposa di Simone di Giacomo Boccadicane

B2380

Estratti da Mss. Della Biblioteca del Comune di Bologna nell'antica Archiginnasio, e principalmente dalla copiosa 'Collezione Carrati' acquistata dalla stessa Biblioteca. Raccolti negli anni 1844 e seg. da Michelangelo Gualandi

c. 49

Orefici

c. 103 (1567 – terzo semestre)

Cosimo Merlini (orefici)

c. 103 (1568 – secondo semestre)

Bartolomeo Merlini (orefici)

n.n.

1567 Merlini Cosimo, Bartolomeo Orefici

2. BOLOGNA

Archivio di Stato (ASB)

Arti, Notizie attinenti all'Arte de' Orefici, filza 23, tomo II

Orefici [6-2-1610 a penna in grafia moderna]

Ill.mi Signori Ossequosissimi

Noi infrascritti della Compagnia degli Orefici havendo inteso che da alcuni particolari di detta Compagnia viene proposto alle SS. VV. di volere un numero d'huomini cosa no mai più tentata et pericolosa di discordie, desiderosi di caminare nell'uso antico e nella pace et quiete che sin d'ora è stata suddetta Compagnia, humilmente supplicano le SS. VV. a conservarci nell'istessa pace et quiete che sin qui è stata fra di noi senza inovare cosa alcuna che di tanta grazia ne resteremo obligati eternamente alle SS. VV. quas Deus.

Io Hieronimo Soloni Masaro de l'Arte

Io Carlo de li Angeli ministrante de l'Arte

Io Horacio Soloni ministrante de l'Arte

Io Ottavio di Tedeschi consigliere

Io Paolo Stella consigliere

Io Innocenzo Schicelli consigliere

Io Giovanni dagli Agnelli consigliere

Io Giulio Cesare Rivali consigliere

Io Evangelista Merlini

Io Francesco Merlini

Io Camillo Mospurini

Io Giovanni Carno Stella

Io Paulo Bargelese

Io Cosimo Merlini

Io Marcho Nurchio Gandolfo

Io Giovanni Maria Merlini

Io Paolo delli Agnelli

Io Gregorio Vischardi

Io Ercole Merlini

Io Bartolomeo Corsino

Io Sabatino Borgelesio

Io Giosuè di Fabri

Io Alessio Vernici

Io Giacomo Corsini

Io Giovan Battista Fraberi

E di più si pone in consideratione alle SS. VV. come la nostra compagnia di presente per vigore delli statuti ha il Consiglio, et il numero stabilito.

Il consiglio è d'huomini tredici, cioè gli Officiali nuovi et gli Officiali vecchi con li due Massari di Collegio.

Il numero è d'huomini ventidui computati gl'Officiali quando si tratta di negotij pertinenti a detta Compagnia quando poi si tratta o d'alienare così di detta Compagnia o d'aggregare alcuno in essa all'ora il numero deve essere d'uomini trentadui. Nelli quali numeri et Consiglio antico le supplichiamo di nuovo a mantenerci perché oltre che vietarano molti scandoli che da innovationi potrebero nascere, faranno quello ch'è di giustitia.

3. FIRENZE

Archivio Arcivescovile (AAF)

Atti di visita di Marzi Medici, 1626–1629

ss., sn.

Per la visita della città agl'atti di ser Domenico Bolognesi.

Alla prima chiesa visitata che fu la sua metropolitana havendo visitato il capitolo et canonici nella loro propria audienza nella canonica fiorentina. Doppo havere con ogni humanità et amore trattato con detti signori canonici promesse volere sempre ritenere l'affetto in verso detto capitolo et andarlo dimostrando successivamente con varie occasioni et memorie per loro signori et di essi successori et comandò a me notarlo et cancelliere predetto che di questa exhibitone et effetti che ne sortissino a perpetua memoria ne' facessi in piè sempre notitia riserbando nella carta il luogho et spatio di poterlo fare come appresso.

Adì ... ha donato il prefato monsignore al capitolo un ostensorio d'argento gioiellato per portare il giovedì del Corpus Domini nella processione il Santissimo Sacramento come per contratto rog. messer Giuseppe Barni cancelliere sotto di ...

Adì ... ha donato il medesimo monsignore al capitolo un paro di candellieri d'argento di braccio et 3/o l'uno bene lavorati per servire all'uso della chiesa romana et per questa nuova a suo tempo introductione, per la credenza, cattedra et evangelio, mentre celebra l'arcivescovo in Domo, come per contratto parimente rogato il medesimo messer Giuseppe Barni cancelliere sotto di ...

Adì ... ha donato l'istesso monsignore al capitolo fiorentino uno pastorale d'argento con il bassorilievo nella boccia di detto, delli 4 santi vescovi et arcivescovo fiorentino di Maria V. et di S. Reparata, tutti sopradetti 3 lavori bene fatti et lavorati in Galleria di S.A.S. per messer Cosimo Merlini gioielliere di S.A. 3 come per contratto ancora rogato dall'istesso messer Giuseppe Barni cancelliere sotto di ...

Adì...

Atti di visita Marzi Medici, 1626–1629

ss., sn.

Adì 13 dicembre 1629

Con ciò sia cosa che alli tempi adietro l'Ill.mo e R.mo monsignor

Piero Niccolini habbi donato alli molto R.di signori dignità canonici et capitolo suo fiorentino uno ostensorio d'argento ornato di gioie, uno paio di candellieri grandi da portare a uso di vite d'argento et uno pastorale d'argento con loro custodie et coperte rispettivamente per mostrare

l'amore et benevolenza in verso detto capitolo et come et più amplamente in 3 instrumenti rogati sotto suo di a quali s'habbi relatione et volendo dimostrare la continuazione di benevolenza et amore predetti quindi è che hoggi questo di dona a detti signori dignità canonici et capitolo et per loro attualmente consegna alli molto RR. signori Lorenzo Capponi Prop.o et Vincenzo Bardi canonici et camerieri et procuratori di detto capitolo, una croce pettorale per tenersi a' collo da vescovi et arcivescovi celebranti, d'altezza d'uno 4 di braccio incirca et larghezza uno sesto di braccio, parte d'oro sodo et parte d'argento dorato con n. 22 gioie cioè n. 12 topatii et n. 10 granati lavorata da messer Cosimo Merlini orefice di S.A.S. in Galleria con l'infrascritte parole dorate intagliate attorno, PETRUS [...] NICCOLINUS ARCHIESCOPUS FLORENTINUS CAPITULO DONAVIT 23 DECEMBRIS 1638 con n. 5 reliquie cioè: S. Aniceti P.M., S. Vittorino P.M., S. Erasmo V.M., S. Costanzo M. e S. Nazzario M. inclusevi di mano propria di dicto mons Niccolini estratte da reliquiarii et theche exi-stenti alla pieve di S. Martino a Brozzi autentiche come per bolla esistente appresso detta pieve.

Et uno calice d'argento di peso di circa libbre 3 con sua patena et altezza poco meno di mezzo braccio' lavorato nel nodo et piede con misteri della passione di N.S. et sua Resurrezione et nel fondo di dentro con l'arme di S.S.I. et parole intorno al piede cioè: PETRUS NICOLINUS ARCHIEPISCOPUS FLORENTINUS CAPITULO DONAVIT 23 DECEMBRIS 1638 con le loro custodie di quoio tanto alla croce quanto calice detti con obligo che li detti signori canonici et capitolo presenti et futuri non li debbino mai alienare o prestare ma si bene conservargli per memoria di detto monsignor arcivescovo donatore et darne l'uso alli arcivescovi fiorentini et venerati suffraganei et altri prelati per le funzioni della chiesa fiorentina tanto metropolitana quanto altre della diocesi fiorentina et non altrimenti ogni et ciaschuna volta che servendo detta chiesa et diocesi se compiacesimo et volessino servire et usare per li rispetti et contemplationi havute nelli strumenti dell'altare donationi come sopra fatti riservandosi però e suo signore donatore il potere usare detta croce et calice ad ogni suo piacimento in conformità del reservo dell'istrumenti donativi parimente fatti senza ritenersene però alcuna sorte di dominio con patto ancora espresso che alienando o prestando mai per alcuno tempo fuori che nel modo predetto s'intendono ricascate et ipso facto ricaschino quella cosa o cose che saranno prestate scientemente dove non è fatta altra dichiarazione di luogho particolare... perché vuole detto monsignor Niccolini che stieno tutte le dette cose appresso detto capitolo per memoria in perpetuo della buona volontà sua et corrispondenza in verso detto capitolo come per l'invitare gl'altri prelati sua successori nell'arcivescovado a riconoscere et farsi grati maggiormente alli sua signori canonici et capitolo et tutto fece in ogni miglior modo et per remedio ancora dell'anima sua.

4. FIRENZE

Archivio storico del Capitolo della Cattedrale di Firenze (ACSMF)

Scritture varie, tomo III, H53

s.n.

(XVIII secolo)

1. Un ostensorio d'argento gemmato di figura di un angelo sopra una base quadra, che regge la raggiera donato da Casa Ridolfi et è di libbre nove e once tre al lordo, e il suo valore tra argento e gemme ascende a scudi millecinquecento

3. Un ostensorio gemmato con perle buone e pietre donato dal fu Monsignore Arcivescovo Niccolini et è di libbre due circa e di valuta scudi sessanta

6. Un calice d'argento istoriato con Arme nel fondo donato da Monsignore Piero Niccolini, et è libbre tre e once undici di scudi 12 di valuta

8. Due voti d'argento sono con Arme e lavorate a rabeschi donate da Monsignore Arcivescovo Niccolini pesano libbre undici di valuta centotrenta scudi

10. Un pastorale d'argento donato da Monsignore Pietro Niccolini per libbre se circa di valuta scudi sessantacinque

12. Una croce capitolare che serve per uso di Monsignore Arcivescovo, Palla sotto la croce, fusto liscio con anima di legno il tutto d'argento donata da Monsignore Pietro Niccolini pesa libbre sei once otto di valuta scudi settantaquattro

5. FIRENZE

Archivio di Stato (ASF)

COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DAL GOVERNO FRANCESE

Camaldoli, appendice 4

c. 179

Adì 4 ottobre 1631 in Firenze

Dichiarasi per la resente come li molto RR. Monaci Eremiti di Camaldoli danno fare a Cosimo di Vangelista Merlini Orefice in Galeria n. 6 candelieri d'argento d'Altare nella forma e grandezza del disegno fatto dal detto Cosimo, intendedo, che l'altezza del disegno sia per li dua minori, e questi promette il detto Cosimo fare il lavoro mercantile, secondo ricerca la sua reputazione, et darneli finiti per la festa di San Romualdo, che sarà adì 19 giugno prossimo avvenire il 1632 d'acordo della fattura di tutta in scudi cento novanta, delli quali si contenta il detto Cosimo pigliare per detta fattura dieci nuove d'argento vecchi, che vengono a valutarsi scudi dieci la tutta di quali libbre diecinove riceve di presente l detto Cosimo per dono del M. Rid. P.D. Simeone da Cremona eremita Camerlingo senese del detto S. Eremo di Camaldoli. Similmente riceve scudi trentanove e denari dodici d'argenti vecchi per lavorare detti candelieri, che in tutto fanno la somma di scudi 56.46.12 li quali argenti io Cosimo sopra detto confesso aver ricevuto, e di mano propria scritto, e affermo e mi obbligo a quanto in questa si contiene alla presenza delli infrascritti testimoni questo di sudetto e li testimoni sono Agnolo di Francesco Papiera e Preio di Giovanni da Monte

Il medesimo Cosimo Merlini

c. 180

Spesa delle teste di argento del Santo Lorenzo e Santo Alberigo

Libbre 5 once 4 per grani 16 di argento andatoni di più del loro calo a ragione di 372 la detta vale scudi cinquantacinque soldi 3 e quattro grani

Per fattua d'acordo scudi sessanta

Per il legno scudi 1.5

Per fare argentare detto legno scudi 1

Per due pietre rosse scudi 0.1.6.0

Per due vetri scudi . 1

Io Cosimo Merlini ho ricevuto dal Prete don Serafino tutta la somma del suo conto come per ricevuta fattali al suo quadernaccio di ricevute.

GUARDAROBA MEDICEA

322

Memoriale di manifattori (1° settembre 1612 – 31 agosto 1615)

c. 175

Addì 24 dicembre 1614

A Cosimo Merlini orafo in sul corridore per dua candelieri a uso di viticcio per Loreto come al quaderno B 334

Libbre 3.0.9.0 d'argento fine di 24 carati in verghe

Libbre 8.0.15.23 d'oro in verghe a carati 19 7/8

Libbre 3.0.2.0 d'oro fine in verghe datoli per suddetto viticcio a 13 di febbraio al quaderno B 336

Libbre 3.0.2.0. d'oro fine in verga per suddetti viticci addì 6 di maggio al quaderno B 354

Libbre 5. d'oro fine datoli per le vite della Madonna del Loreto come al quaderno B a 12 di giugno 386

Per un totale di Libbre 20.2.2.23

c. CLXXV

Addì 22 di gennaio 1614

Da Cosimo Merlini orafo riauto fatto al quaderno B 316

Libbre 1.2 1/8 d'oro lavorato a carati 22 in 2 piastrelle d'oro aovate da ritrattarne per uno scatolino di calcedonio con 4 cerchietti d'oro aovati al quaderno detto [B 316]

e più deve havere L. 20.1.2.16. d'oro fine per tanto che per saldo di questo quaderno

331

Libro di debitori e creditori (26 settembre 1614 – settembre 1615)

c. XXXII

1614

Adì detto a Cosimo Merlini lire 250

c. 34

1614

Cosimo Merlini Orefice deve dare addì 30 di gennaio soldi dugentocinquanta di molta portò conto a buon conto di fattura di candelieri d'oro come per cornucopi

Addì 27 di febbraio venticinque soldi

Addì 28 di marzo venticinque soldi

Addì 30 di aprile venticinque soldi

Addì 29 di maggio venticinque soldi

Addì 26 di giugno venticinque soldi

Addì 31 di luglio venticinque soldi

Addì 28 di agosto cinquanta soldi

c. XXXVIII

1614

Cosimo Merlini di contro deve avere adì 18 di settembre quattrocentocinquanta di ? che di tanti per saldo di questo conto sene fare al nuovo libro 8 dare in questo 60 lire

c. XXXVI

1614

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 25 soldi

c. 39

1614

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 25 soldi

c. XXXXVII

1615

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 25 lire

c. XXXXVIII

1615

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 25 lire

c. LII

1615

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 25 lire

c. LVI

1615

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 50 lire

c. 60

1615

Adì detto a Cosimo Merlini oreficie 450 lire

332

Affari diversi (1606–1621)

Insero n. 4 (cc. 301–400)

c. 350

1615

[Il Serenissimo Gran Duca] deve a me Cosimo Merlini orefice lire dicinove, soldi dicesette e d. otto per tanto speso nella sottoscritte maserizie per consumo della mia Botega L. 19.17.8

per 27 ugnele e bulini	5.12
per 1 madre vite piccola	3
per 1 filiera piccola	3
per 1 moneta di rame	3
per 1 martello da banco	1.26
per 24 bichierini per gli smalti	1
per 1 fiasco con aceto per il colore	1.9.8
per 1 paio di moletine da banco	1

c. 385

Adì 24 di marzo 1614 in Firenze

Io Cosimo Merlini ho ricevuto da Agnolo Galdenti ventiquattro saca di carbone per consumo della mia Botega per servitio di Sua Altezza Serenissima in più volte

Insero n. 5 (cc. 401–500)

c. 421

1614

Colla genovese per la Botega di Cosimo Merlini

c. 481

Adì 24 di ottobre 1614

Vernice grossa libbre 30 serve per Cosimo Merlini

c. 484

Adì 24 di novembre 1614

2 pennelli di vaio grandi serve per Cosimo Merlini

c. 485

Adì 9 di gennaio 1614

2 [Gesso di] Tripoli per Cosimo Merlini

3 Borracce fine per Cosimo Merlini

c. 491

Adì 30 di gennaio 1614

4 Gesso di Tripoli per Cosimo Merlini

c. 492

1614

6 Stagno in Verghe per la Botega di Cosimo ~~Milanesi~~ Merlini

c. 496

1614

2 di colla genovese per la Botega di Cosimo Merlini

c. 499r

Adì 30 di gennaio 1614

Cosimo Merlini – viticci di ferro ben tirati per fare l'anima da farsi 2 candellieri d'oro per Loreto per la Serenissima Arciduchessa d'Austria

Inserto n. 6 (cc. 501–600)

c. 501

1614

La Galleria sul Corridore di Sua Altezza Serenissima deve a Cosimo Merlini orafo 24 lire

c. 592r

1614, conto di Matteo d'Antonio Dazi legnaiolo

Deve dare lire cento cinque che tanti sono per valuta di due candelieri di pero torni a otto facce fatti secondo il modello con ordine di Cosimo merlini orefice su in galleria e consegnati a lui in sua bottega per ordine di Meser Cosimi Merlini consegnati al detto Cosimo Merlini per lamina d'oro

c. 593

[1614, conto di Matteo d'Antonio Dazi legnaiolo]

Per la Bottega di Cosimo Merlini, 2 viticci di peso torniti per vestirli d'oro di piastra smaltata per donare alla Santa Casa di Loreto...

Inserto n. 7 (cc. 601–700)

c. 682

1615

Il serenissimo Gran Duca

Deve a me Cosimo Merlini oreficie lire centotrentanove e soldi quindici per il valore di oncia una e danari diciannove di oro fine di carati 24 andato in n. 8 ampolline per un busilo d'avolio per tenere in tasca consegnate a Sua Altezza Serenissima.

c. 684

1615

[Domenico Montaguti] Gli vasetti d'oro sono piaciuto a Sua Altezza Serenissima et l'ha fatto empire sotto la guida del maestro Gherardo Tani Speciali. Ho dato la croceta al S. Nicolò Giugni per dara alla Serenissima Arciduchessa per la felicità di Ca Faggiolo al di 8 di ottobre 1615.

Inserto n. 8 (cc. 701–800)

c. 742

Conto della Galleria di Sua Altezza Serenissima – 1614

Adì 24 di marzo [menzione di] Cosimo Merlini n. 8

c. 787

1614

[Menzione di] Cosimo Merlini per manici da lima con ghiera in ottone

Inserto n. 9 (cc. 801–900)

c. 880

1615

Il Serenissimo Gran Duca deve a me Cosimo Merlini lire sesantatre e soldi 10 e d. otto per tanto
speso nelle infrascritte robe per consumo della mia Bottega

Prima per il modello di legno fatto fare al torniaio per fare un vaso d'argento per la R. di San
Vincentio

E più per far ridurre detto modello à sei facce

E più per il modello del piede per detto per formare

E più per una stampa di bronzo per fare una mostra come deve riuscire una croce di oro di peso
libbre 4.11

E più per dua martelli da ceselare

E più per L. 10 di sale comune

E più per meza L. di aqua forte fine

E più per L. 26 L. 8 di metallo inn. 9 pezzi di stampe per la croce di oro

c. 891

1615

Il Serenissimo Gran Duca

deve a me Cosimo Merlini per la fattura di n. 8 ampolline d'oro per la tasca di Sua Altezza ducati
sedici; consegnate alla fonderia di Sua Altezza Serenissima

(foglio sciolto) n.n.

1615

Adì ultimo di agosto 1615 in Firenze

Io Cosimo Merlini ho ricevuto da Domenico di Marilla n. quattordici sacha di carbone per uso della mia Botega per servitio di Sua Alteza Serenissima

Inserto n. 11 (cc. 1001–1101)

c. 1059

1615

La Galleria sul Corridore di Sua Altezza Serenissima deve:

Argento vivo L. 3 per la Bottega di Cosimo Merlini

c. 1006

Adì 27 febbraio 1616 in Firenze

Io Cosimo Merlini ho ricevuto in più volte da Agnolo Galdenti n. 36 saca di carboni; è questi per consumo della mia botega per servitio di Sua Altezza Serenissima e per fede ho fatto la presente di mia propria mano questo suddetto diu

c. 1026

1616

4 di colla genovese per la bottega di Cosimo Merlini

c. 1027

1616

500 biette per la borchiara di verga per la Bottega di Cosimo Merlini

c. 1028

1616

Cosimo Merlini

Vasellami L. 4

3 pentoli L. 10

c. 1060

1615

Gesso di Tripoli alla Bottega di Cosimo Merlini L. 4

c. 1061

1615

Vernice grossa 1 barile per la bottega di Cosimo Merlini

c. 1062

1615

Sale armonico per la Bottega di Cosimo Merlini

c. 1075

Adì 26 di ottobre 1615

Per valuta di quaranta caviglioli di corniolo lungi quattro soldi l'uno che serviranno per la bottega di Messer Cosimo Merlini a tre soldi l'uno in tutti sei lire

333

Quaderno di liste e conti (12 ottobre 1615–22 febbraio 1616)

c. 65r

21 di agosto 1615, Martino Tedesco aveva fornito un pezzo di fascia fattone l'ossatura della crocie di Santa Maria del Fiore a Cosimo Merlini che la fa d'oro

c. 67v

Novembre 1615

Ne 26 detto fattone Cosimo Merlini n. 8 ampolline quadrette a vite per un cassetto a uso di cassa da ochiali per rimedi che Sua Altezza tiene in tascha, consegnato in fonderia di commissione di Sua Altezza Serenissima a Niccolò Sisti, che li empie e le consegnò a detta Altezza Serenissima come per ricevuta di Niccolò Sisti

c. 71r

La Galleria di S.A.S. deve dare a Cosimo Merlini lire 63.10.8 in far tornire un vaso d'argento per un reliquiere e per una stampa di bronzo per una mostra

334

Quaderno di liste e conti (29 febbraio 1616 – 24 febbraio 1617)

c. 15

Adì 7 di marzo 1615

A Cosimo Merlini sacca 30 di carboni

c. 54

Spese per la bottega di Cosimo Merlini

L. 8.10 per una melina di rame

L. 32 per 3 calderetti tondi aovati e aurati

L. 9.5 per un paiuolo e un manico di ferro

c. 102

Addì 28 di maggio 1616

[La Galleria deve] a Cosimo Merlini lire sessanta

c. 123

Addì 18 di giugno 1616

[La Galleria deve] a Cosimo Merlini lire trenta cinque

c. 164

Adì 30 di luglio 1616

A spese per la bottega di Cosimo Merlini lire 10 soldi 5 al detto Cosimo spese in una cigna seppie pomice e guastada conto in filza n. 68

c. 251

Adì 15 di ottobre 1616

A spese per la bottega di Cosimo Merlini lire 14 soldi 6 al detto Cosimo spesi in renella pietre sassi gesso consumo di bottega.

c. 354

A spese per la bottega di Cosimo Merlini lire 7 soldi 16 d. 4 per aver rasettato un paio di tanaglie da tirare oro e messo un fero al banco dove lavora

337

Libro di debitori e creditori (marzo 1613 – 1616)

c. CIIIC

E addi 8 agosto [1615] L. settanta si fanno buoni a Matteo d'Antonio Dazzi legnaiolo per valuta di 2 viticci di pero vestitone 2 di ferro grandi ben lavorati a dove s'è riportato l'oro per servito di 2 viticci che vanno a Loreto

339

Memoriale di manifattori (1° settembre 1615 – 31 agosto 1618)

c. 3s

1616

Cosimo Merlini orafo sul corridore deve dare addi 2 di settembre

Danari 9 d'oro in sette verghette a carati 22 meno 1/16 portò detto a conto della crocie d'oro come al quaderno C

Addi 28 detto per 4.9.20 in verga a carati 22 per i viticci per Loreto

Addi 15 d'ottobre 5.10.3. di oro fine in verga dato di conto di viticci et 3.8.11 d'oro in verga a carati 22 $\frac{3}{4}$ a conto come sopra

Addi 4 di marzo 2.4.5.10 d'oro in verga dato di conto lavori in carati 22 $\frac{3}{4}$ al q. C

Addi 10 di maggio 2.11.23 d'oro in pennami e gramaglie doppie d'Italia a carati 22 e per lavori della crocie e candellieri al quaderno

Addi 22 di settembre uno smeraldo in ciottolo sciolto datoli per mettere nella crocie d'oro per donare a Santa Maria del Fiore al quaderno C

1617

Addi 30 di marzo per L. 20 d'argento in verga a bontà di carati 20.20 $\frac{1}{8}$ per lavori al quaderno C

Addi 14 aprile L. 6 d'oro fine in verga a 23.5 per supplemento a vaso d'oro da bere per Sua Altezza Serenissima al quaderno C

et L. 6 d'oro in verga a carati 22 come sopra

Addi 14 di febbraio L. 14 d'argento in 2 fila di collane a maglie lisce piccole alla francese per fare una tazza da bere per Sua Altezza Serenissima a carato 20 $\frac{5}{8}$ al quaderno C

1618

Addi 26 di marzo L. 12.4 per supplemento alla crocie

e più deve dare L. 20.1.2.d'oro fine per saldo d'altro conto al memoriale per cuchio che di tanto gliene dato credito per saldo di esso

c. 3d

1618

Cosimo Merlini di conto deve avere addì 26 di novembre L. 4 d'oro a carati 22 al quaderno C

Addì di aprile L. 2.23 d'argento per avere fatto 2 lunettini d'argento per il Sacramento del giovedì Santo fatto ne' Pitti a bontà di carati 10 1/2 al quaderno C

Addì 29 di maggio per 46.2.– 12 d'oro lavorato in dua viticci grandi di piastra d'oro lavorati tutti a fogliami e grottescati di bassi rilievi con testolini di cherubini di mezzi rilievi tutti cesellati con sua armettina per ciascuno da capo di Medici e Austria smaltata et 2 arme simili per d'appiè a carati 21 7/8 come al quaderno C

Addì 2 di giugno L. 15.4 di argento per u' bichiere d'oro a navicella cominciato e non finito con una teletta che vi va riportata sopra con 2 manichetti e 4 piedini e 4 zampe in 8 pezzi che vano attaccate a piedini con una cannetta storta da dare il vino con artificio tutto in pezzi abozzati e non forniti a carati 22 al quaderno C

Addì 19 di luglio avere rassettato un orologio di argento...

Addì 20 di febbraio L. 9.3.16 d'argento in una tazza con piè alto d'argento a balaustro liscia
E più deve avere L. 9.11.6 d'oro fine per tanto che per saldo di questo quaderno C

341

Libro di debitori e creditori (18 settembre 1615 – settembre 1616)

c. 1

Libro vecchio seg.V.deve havere per li appresso debitori, consegnatici e prima
Cosimo Merlini orafo, lire 450

c. 10

Cosimo Merlini Orefice deve dare adì 15 di settembre lire quattrocentocinquanta

c. X

Cosimo Merlini di contro havere adì 25 d'ottobre 1616 lire 1050

c. XIII

Cosimo Merlini [deve dare] lire 50

c. 32

Deve havere di contro Cosimo Merlini Orefice lire 50

c. XXXVII

Cosimo Merlini [deve dare] L. 90.6.17.4

c. 49

Deve havere di contro Cosimo Merlini lire 50

c. LXIII

Cosimo Merlini [deve dare] lire 31.6

343

Quaderno di liste e conti (27 febbraio 1617 – 3 marzo 1618)

c. LXVI

1617

Acciaro oro e argento

Cosimo Merlini orefice deve addì 17 di maggio L. centodieci se li fanno buoni per aver fatto numero trofei, rosette et altro di acciaro, oro e argento a reliquieri quadretti et altro per la cappella della Serenissima Arciduchessa comprensivi di rubinetti comperò per i suoi

Addì 19 di questo L. dodici si fanno buoni per avere fatto rassettare 36 girasoli per l'altare di San Carlo come al Quaderno 393

Addì detto L. cento trentotto se li fanno buoni per fattura di ghiere e coperchi d'oro smaltato e per un coperchino di cristallo per un bichiere

c. 239

1618

Spese per la bottega di Cosimo Merlini [in cui vengono nominati] Giovan Francesco Pandolfini, Santi di Silvestro, erede di Giovanni Maffei, Antonio Generotti, Piero di Domenico, Martino Mazzucconi, Raffaello d'Orlando

344

Quaderno di liste e conti (27 febbraio 1617–3 marzo 1618)

c. 84r

Fu debitore S.A.S. di L. cento dieci a Cosimo Merlini tanti se li fanno bastare per fattura di rosette d'oro smaltate, trofei, borchie et altro per restauro di più pezzi di reliquiari quadretti et altre della Cappella della Serenissima Arciduchessa

350

Filza di conti (1617–1620)

Inserto n. 3, c. 322

1617

[Cosimo Merlini deve dare] 2 piastrelline d'oro aovate da ritrattarne uno scatolino di calcedonio

Inserto n. 6, c. 564

Adì 25 settembre 1618

Lo scrittorio della Galeria di Sua Altezza Serenissima deve a me Cosimo Merlini per sino a dì 12 luglio prosimo pasato ducati sei per la fattura due viere a dua manichi di coltello col suo ornamento al capercolo tutte rabescate e smaltare di nero e fatoli una armatura de dentro al manico maggiore di argento et incastratovi filletti di oro saldati e perni a vite e li chiodi fatti di cana tutti d'oro mezi voti e mezi pieni dico lire 42.

E più deve a dì detto ducati dieci per la fatura di aver fatto due viere et un puntale a una guina per li sudetti coltelli con sua campanella et costolo in longo la guaina tutto di oro e tutte rabescate alla turchesca e smaltate di turchini lire 70.

E più deve adì detto lire dieci per la fattura di una viera et una rosetta di oro, tutte rabescate e smaltare di nero e biaco, servì per un coperchio di cristallo di monte per la Serenissima Arciduchessa, consegnata a detta lire 10.

E più deve ducati sette per la fattura id aver fatto dua coperchi scornisati, sopravi un rabesco a uso di gioiello con un cherubino per uno in cima e dua piedi di oro con foglie, quali erano detti coperchi tutti smaltati di varic colori e questi serirono per dua canoni di vetro der due reliquiari della Serenissima Arciduchessa consegnata a detta proprio lire 49.

351

Quaderno di liste e conti (5 febbraio 1618 – 23 febbraio 1619)

c. 180r

1618

Oro ne 4 di luglio doratono Martino tedesco una fonte di rame cioè una parte di essa fatta Cosimo Merlini di invenzione di Jacopo Ligozzi e messo d'oro piastre d'argento di uno per la Serenissima Arciduchessa

c. 406v

Addì 23 di settembre 1618 fa debitore a libro di munitione B Cosimo Merlini dell'apiè stampe di rame di più sorte forme per l'altare di Santo Carlo, gittateli Martino di Matteo Tedesco, del rame maneggia Negetti della Cappella

4 festoni, ne 24 di settembre, pesano libbre 6.6

un altro pezzo libbre 11.

dua altri pezzi di altre forme libbre 21

una nicchia libbre 8

tre altri pezzi diversi libbre 31

quattro pezzi d'altra sorte libbre 33

cinque altri pezzi diversi libbre 25

quattro pezzi di sorte libbre 35

A libro di munitione B 292 libbre 170.6

c. 407r

1619

2 pedini e 2 coperchini per un reliquiere della Serenissima Arciduchessa e una ghiera con sua rosetta a un coperchio di cristallo per un bicchiere

356

Quaderno di entrata e uscita (1609–1620)

c. 53d

1616

Addì 13 di settembre L. 4.18 finito in più sorte lavori ammesso darò una fonte di rame fatta da Cosimo Merlini come distintamente si vede al quaderno B.

360

Memoriale di manifattori (1° settembre 1618–28 febbraio 1622)

s.c.

18 gennaio 1619

Un aovatino a mandorla che s'apre dentro da tenere le reliquie da tenere al collo mandata da Sua Altezza Serenissima adì 22 gennaio 1618

c. VII

1618

[Conto della Guardaroba che deve] adì 14 di settembre libbre 8 once $X\frac{1}{2}$ d'oro a carati 22 scarso hautò da lui (Cosimo Merlini) in una croce di piastra cesellata e smaltata

c. LXXI

1619

Cosimo Merlini [deve dare alla Guardaroba] un guarnimento per un vaso di vetro grande

c. CLXII

1619

Cosimo Merlini [deve dare alla Guardaroba] un ghiaro di argento dorato a foggia di melagrana

366

Libro di debitori e creditori (17 settembre 1594 – 1618)

c. 283

1614

Cosimo Merlini orefice in Galleria deve dare lappie robe per ? bottega per condurre lavori per la sua Altezza Serenissima

Addì 19 di giugno di questo anno [1614]

Dua canale di ferro

Martelli da grosserie n. 10

Un castelletto con sei filiere
Tanaglie da fucina paia 2
Cesoie da ferro grande
paia uno
Una incudine in bi arme ciascuna
Tanaglie da filere
Seste diritte paia 2
Salivatoi di rame n. 1
Tutte pesano le suddette robe libbre 145
Lucierne dal manico
Lucierne una il piede
Orciuoli da olio
Palette da caldano
Una morsetta a mano
Tanagliolo
Madrevite
Mole da fucina
Tanaglie da coreggiuoli
Canali de ferro
Un ferro per il viticcio
3 paia di tanagliuole
Un paio di cesoiette
Vasetto di rame
Morsa a vite

c. 291s

1615

Spese per la bottega di Cosimo Merlini ... addì 14 di agosto per L. 3 di piombo ...

c. 292s

1615

Cosimo Merlini Orefice deve dare lappiè robe

vedi un conto simile c. 283

Addì (?) agosto dare lappiè roba al quaderno N

uno strettoio con 2 vite di ferro
dua formelle di brozzo da far manichi d'oro per e viticci n. 2
Addì 2 di detto dare lappiè roba
una stampa di bronzo
due martelli da cesellare
nove pezzi di stampe di bronzo per stanpare la crocie del duomo di Firenze
Addì 27 di detto deve dare 2 martellini come al quaderno N
Addì 11 di aprile l'appiè roba come al quaderno O 54 avute da Polito Bolliti ?i
una melina di rame
calderotti di rame n. 3
un cala crine apiumato di rame
Addì 12 di questo anche di detto quaderno come a c. 282
Addì 12 di questo un manticie doppio grande da fabri al quaderno O

c. 292d

1618

E addì 23 di febbraio 24 pezzi di stampe di metallo di più che servano per stanpare l'oro di bassi-
rilievi per l'altare di Santo Carlo, pesano tutte libbre 170.6

c. 311d

1618

Cosimo Merlini Orefice deve dare lappiè robe
una ghiera e un puntale a una guaina

373

Inventario generale (3 settembre 1618–1624)

c. 8s

14 settembre 1618

Una croce di piastra d'oro alta braccia $\frac{1}{2}$ tutta cesellata smaltata di più colori con ornamento di cherubini alle testate tanto dinanzi quanto di dietro, con XI strafori grandi che coperti di cristallo di monte di tutte due le bande, che in X p. per mettervi Reliquie delli misteri della Passione, et in quello di mezo che è tondo vi va drento, un pezzo di legnio della Santissima Croce, adornato da tutte le bande d'una corona ve sono legate perle grosse, et granati aovati legati in castoni et

intorno a detta croce vi sono legate in aria più e diverse gioie, et similmente in sul piano in castoni, le quali gioie sono queste, n. 120 perle grosse dette barocchi, n. 11 topazi grandi n. 20 smeraldi, n. 2 corniole bianche, n. 4 amatiste, n. 2 acquemarie et n. 48 granati – la qual ha drento un ossatura di rame et l'oro al netto peso libbre otto X½ a carati 22 scarso, rihauta da Cosimo Merlini a 14 settembre

c.9–IX

Una custodia per la croce d'oro dove sta il legno della Santissima Croce in Santa Maria del Fiore alta 2 braccia e ¼ e larga un braccio e 1/3 tutta coperta di fora di sommace rosso e lavorato tutta piena d'oro con sette oncinelli d'argento con loro ochietti foderata tutta di velluto rosso con primaccioli di tafetà rosso.

c. 47

1618

Una tazza di argento a navicella di piastra tutta lavorata e cesellata a scompartimenti a fogliami e una maschera da capo con dua manichetti a piedi a uso di viticci e tutta dorata, hauta da Cosimo Merlini, adi 6 di aprile

cc. 204–CCIII

[Reliquiari d'oro]

Un aovatino d'oro a mandorla, che s'apre, e dentro vi sono più scompartimenti da tenere reliquie. Liscio peso d' 0.1 ½ con sua magliettina da tenere al collo havuto dal Merlini 18 di gennaio 1620

382

Copialettere (3 febbraio 1620 – 1° giugno 1637)

c. 55r

Copia di lettera scritta il Signor Vincenzo Giugno a loro Altezze Serenissime questo dì 10 di settembre 1622

E parimente diamo conto all'AA.VV.in virtù di un ordine fatto sotto dì 28 d'aprile 1622 e firmata dalla Ser.ma che con fretta si facessi fare al Merlino una piastra lavorata e cesellata per li tre santi che havevano a stare sotto l'altare maggiore di San Lorenzo per mettere sopra una cassa di legno la qual 2 piastra fu consegnata dal detto Merlini in Guardaroba sotto dì 9 agosto e per essere la vigilia di San Lorenzo si ordinò al detto che la consegnassi a messer Bastiano Corsi segretario

che ne faceva gran fretta per metterla dove li andava la qual pesò libbre 19 once 3 a bontà di once 10.21 1/2 che ridotto a fine a pagamento monta ducati 199 lire 5.6 e per fattura di esso ducati 133 a ducati 7 la libbra, conforme a quello che si sono pagati altre volte i lavori simili, che di questo argento libbre 7 se n'è pagato ai tempi partitori in ducati 78 lire 2.16 et il rettante se gl'è dato di questa Guardaroba che monta in tutto l'argento come sopra e per fattura della sopraddetta piastra e dell'argento in tutto ducati 332 -.5.6.-, in tutto ducati 332 lire 5.6. Si addomanda per eseguire l'ordine datoci chi deve fare buono queste esequitioni per pagare il Merlino et l'argento e se col detto sagrestano e Capitolo di San Lorenzo se n'abbia a fare scrittura nessuna accioché si vegga sempre che questo donativio a quei corpi santi l'hanno fatto l'AA.VV.SS.me e di tutte queste cose che se gli dà conto se n'aspetta il benigno rescritto e volontà per potere aggiustare il tutto e mettere al suo luogo (...).

389

Memoriale di manifattori (1° marzo 1621–31 luglio 1624)

c. VIII

Cosimo Merlini [deve dare alla Guardaroba]una lampada di argento dorato di piastra tutta strafornata e cesellata a fogliami, figurine e teste con suo cappelletto e catene e una lavatoia con orlo rivolto attorno e ricavo da capo da lavare le trecce

c. 172s

29 febbraio 1624

Cosimo Merlini orefice, deve dare adì 29 di febbraio l'appiè, datoli per comettere nell'altare d'oro per San Carlo, al quaderno A terzo a c. 283

n. 2891 di più cose, cioè: gioie, perle, graniti, pietre, smeraldi, topazi, turchine, grisolite, amatiste, calcidonio, lapislazzeri, in tutto pesano libbre 3.4.19.

Inserto n. 7

c. 627

Serenissimo Gran Duca e SS.me Tutrici 1.

Essendosi conforme all'ordine dell'AA.VV.SS.me posto mano ad accomodare l'altare maggiore di San Lorenzo et essendovisi dentro trovate in una cassa l'ossa de' tre santi, Marco Papa, Amato Abate et confessore, et Concordia martire, et volendovisi riporre con la decenza che si conviene,

si è pensato mettere in una urna di legname la medesima cassa e per di fuori farvi una lama d'argento lavorata nel modo che si mostra nell'alligato disegno, dove per quanto dice Cosimo Merlini anderanno libbre dodici d'argento, e perché si possa per di fuori vedere et adorare queste reliquie de' santi, si è pensato mettere per avanti altare il paliotto di bronzo già fatto, qua[le]? si trova in Galleria; potranno però l'AA.VV.SS.me comandare quanto è di lor servitio che obbedirà prontamente, e le facciamo humilissima reverentia. Di Fiorenza alli 28 aprile 1622.

D.D.AA.V.V.S.S.me

Il cavalier Giugni li somministri l'argento et la spesa et quanto prima faccia lavorare et finire conforme al disegno la lama che ha da coprire dalla parte di fuori la suddetta urna, et intanto faccia consegnare il sudetto paleotto di bronzo acciò si possa incastrar subito ne' marmi come si propone.

Lorenzo Usimbardi 28 aprile 1622

Humilissimi et devotissimi servitori

Fra Francesco dell'Antella

Inserto n. 8

c. 1345

1622

Cavaliere Vincenzo Giugni nostro Guardaroba Generale in virtù di questo nostro mandato metterete a uscita quanto appresso che haviamo donato per mezzo della Guardaroba a diversi nelli infrascritti tempi e prima:

11 d'agosto. A noi medesimi e di nostro ordine al Capitolo e chiesa di S.Lorenzo come al quaderno A a c. 144

Una cassa di piastra d'argento cioè le parti dinanzi per corpire una cassa di legno che vi vada dentro tre corpi santi: S.Marco Papa, S.Amato Abate e Santa Concordia vergine e martire che vanno nell'altare grande di S.Lorenzo, la qual cassa tutta cesellata con un voto in mezzo di Sua Altezza Serenissima con cherubini e coronae sopra e sopra detta cassa un regno con un pastorale e palme con scrizioni de' santi e memoria di Sua Altezza Serenissima quale pesò libbre 19 once 3 che in tutto costa scudi 332.5.6.

403

Ordini e affari diversi (1621–16279)

Ins. 5

c. 484

Adì 16 agosto 1625

Lo scritoio della Galeria di S.A. Serenissima deve dare a Cosimo Merlini orefice scudi venti di moneta per la fatura di diverse teste di oro a una storia di figure di pietre, la Visitatione de Magi cioè n. 5 teste a dette figure, un putino Gesù e li piedi e mane di dette figure, una simitara al Moro smaltata e così anco il suo turbante smaltato di colore, così diversi botoni servirono per ornare li vestiti a Maggi.

411

Quaderno di liste e conti (3 marzo 1625–28 febbraio 1626)

c. 125r

Sabato adì 13 di settembre 1625

A S.A.S. lire centoventisei per dette a Cosimo Merlini orefice, per fattura di alcune teste di oro fatte per la Storia dei Maggi, fatta di pietre da Michele Castrucci, come per conto in filza numero 158, lir 126

413

Filza di conti (1621–1624)

Ins. 3

c. 241

Addì 13 gennaio 1621

Io sottoscritto della Galleria di S.A.S. deve dare per la fattura di un basso rilievo di cera bianca sopra di una lavagnia figurata per la visitazione de' Magi quale deve servire per modello di una si ha da fare di pietre dure e per averla formata e fatti dua getti per dipingerle schudi venti di moneta.

Consegnata a S. Matteo Nigetti

419

Memoriale di manifattori (1° aprile 1624–1628)

c. XV

1613

Yesus Maria MDCXXIII

Cosimo Merlini orefice havere adì 16 di giugno, al quaderno A terzo, a c. 9, per haver fatto un paliotto d'altare di piastra d'oro con dua nicchie alle bande lavorate, commessovi et incastonatovi grisolite giraldi, amatiste e turchine nelle quale nicchie dua puttini nudi o angiolini di tutto rilievo che tenghono un'arme per ciascuno per di Sua Altezza Serenissima e Austria, commesse con diaspro e caldicodio e palle di granati rossi e due palle di lapislazzeri, con gigli di topazzi commessi con perle attorni alli adornamenti, con loro corone duchale sopra a dette arme, con rubini nelle fasciette e gigli di granati, è scompartito detto paliotto con 4 pilastri di mezzo rilievo, con mesnole e un topazzio grosso per ciascuna e perle e nello scompartimento nel mezzo che fa adornamento al voto è commessovi in detto paliotto più e diverse gioie che pesano libbre 3 once 4.19; et il paliotto pesa in tutto libbre 83 once 11.4. che se ne deve detrarre le libbre 3 once 4.19 che è il peso delle gioie, a tale resta l'oro libbre 80 once 6.9, a carati 20 $\frac{7}{8}$ libbre 70.– 13.2

c. XXVIII

Settembre 1624

Adì 13 detto once 3.23.12 d'oro fine dato a Gualtieri Cecchi e Agnolo Conti del corridore, per filettare la prospettiva del voto di pietre fine che nel paliotto d'oro per San Carlo

428

Libro di debitori e creditori (2 marzo 1624–1627)

c. XX

1624

Addì 13 di settembre lire centoventisei pagate a Cosimo Merlini orefice per fattura di alcune teste d'oro fatte per l'Adorazione de' Magi fatta di pietra da Michele Castrucci, dono di Sua Altezza Serenissima al Cardinale Zapata come al q B.

435

Inventario generale (1° aprile 1624 – 1658)

c. 26s

1624

Un paliotto d'altare di piastra d'oro con dua nicchie alle bande lavorate commessovi et incastonato grisolite, girasoli, amatiste e turchine nelle quali nicchie vi sono dua puttini nudi e angiolini di tutto rilievo che tengano un arme per ciascuno di S.A.S. e Austria commesse con diaspro e calcidonio e palle di granati grossi e dua palle di lapislazzero con gigli di topazi commessi con perle attorno alli adornamenti con loro corone duchale sopra dette Arme con rubini, fasciette e gigli gi granati è scompartito detto paliotto con 4 pilastri di ½ rilievo con mensole sopra adornati con festoni smaltati di più colori con perle e nelle mensole un topatio grosso per ciascuna perla e nello scompartimento. Che fa adornamento al voto una cornice ottangolata di basso rilievo tutta lavorata e cesellata e commessovi in detto paliotto più e diverse sorte di gioie, che pesa in tutto con legioni libbre 63.11.9 come il vede il particolare più distintamente al quaderno A 0/3 di 16 di giugno

cc. 107

1624

Dua candellieri di argento piatti toni con 2 boccia per ciascuno con arme di S.A.S. nella boccia fatti da Cosimo Merlini addì 30 di ottobre al quaderno B

c. 162

1637

Due figurine di piastra d'argento di rilievo cesellate con una di San Giovanni e una di San Carlo alte braccio 1/3 circa pesano libbre 14 once 21 da Cosimo Merlini orafo sotto al di 24 di ottobre 1623 come al quaderno A

c. CLXII

1636

Due figurine di piastra di argento di rilievo cesellate che una è di San Giovanni e duna di Santo Carlo alte braccia 1/3 pesano libbre 14.21 donate da S.A.S. sino sotto li 24 di dicembre 1623 al Signori principi Gio. Carlo e Mattias al quaderno A

c. 164

1626

Quattro vasi a urna di vetro che 2 azzurri e 2 verdi con colli e piedi con nodi di argento e cerchi d'argento attorno a colli piastre di argento traforate che li cerchiano con dua manichi per ciascuno a termine di piastra d'argento e teste di cherubini e altre note dentro con scartocci lavorati e cesellati le quali guarnitioni d'argento pesano libbre 10.9.12 riasti guarniti da Cosimo Merlini orafo addì 30 di gennaio al quaderno A

c. 253

1629

Una lucernina grande tonda piatta a foggia di scatola liscia con uno lumicello solo in mezzo e 6 lumi con uno manico fatto a balaustro e fascette peso libbre 5.10.23 riavuta fatta da Cosimo Merlini addì 10 di maggio.

c. 254

Un vaso di piastra d'oro a foggia d'ovale per stillare con suo coperchio peso libbre 2.3.19 fatto da Cosimo Merlini orefice addì 22 d'agosto [1629] al quaderno B.

c. 289

1631

Uno netadenti d'oro lavorato a balaustrino con una puntina torta da piede o da capo, con gancietto stacciato appuntato per nettare denti peso libbre 9 riasto fatto da Cosimo Merlini orafo sul corridore addì 11 di settembre come al quaderno B

c. CCLXXXIX

1637

Uno scatolino d'oro piccolino con suo coperchio libbre 0 once 15 1/8 Cosimo Merlini orafo sul corridore per fare un detto per Sua Altezza Serenissima addì 12 di ottobre al quaderno B

c. 303

1631

Una panciera di argento di maglia quadra che pesa libbre 0.19 da Cosimo Merlini addì 15 di marzo

c. CCCIII

1631

Otto canalette di argento con loro galletti lisci torniti di getto pesano libbre 4.0.2 a Cosimo Merlini orafo sul corridore [...] adi 4 di maggio.

c. 319

[1632]

Una boccia da stillare di piastra d'oro in dua pezzi con suo coperchio a cupola con una apertura tonda e una in mezzo a detto coperchio per mettervi il lambicco di vetro peso libbre 3.10.18 riavuta fatta da Cosimo Merlini orafo addì 5 di luglio al quad. B

c. 325

1635

Uno strumento di argento lavorato e intagliato storto con una borchietta e una coperchietta per mettervi dentro un pezzettino infuocato per tagliare il (illeggibile) agli occhi per guarire havuto da detto Cosimo Merlini

c. CCCXXV

1635

Un vasettino di piastra d'argento dorato a foggia di scatolino con suo coperchio peso libbre 0.17.0.83 avuto da Cosimo Merlini orafo addì 30 di agosto

c. CCCXXVIII

1636

Due boccali di argento tutti dorati e lavorati tutti di bassi rilievi con loro manichi a tenere e mascheroni a piedi di detti manichi peso libbre 26 once 4 a Federigo Nanni guardaroba del suddetto Principe Mattias addì 8 di giugno al quaderno C

c. 344

1635

Quattro manichi di argento a balaustro con le tese scartocciate a fogliami con otto rosette che hanno pesato libbre 4.11.2 riavuti fatti da Cosimo Merlini orafo sul corridore addì 5 di agosto al quaderno C

c. 493r-v

1637

Paliotto di piastra d'oro da altare con gioie ricchissimo

Paliotto d'altare di piastra d'oro con dua nicchie alle bande lavorate, commessovi et incastonatovi grisolite e giraldi, amatiste e turchine nelle quali nicchie vi sono dua puttini nudi o angiolini di tutto rilievo che tengono un'arme per ciascuno di Sua Altezza Serenissima e Austria, commesse con diaspro, calcidonio e palle di granati grossi e due palle di lapislazzero, con gigli di topazzi con messi con perle attorno agli adornamenti, con loro corone ducali sopra dette arme, con rubini nelle fasciette e gigli di granati, e scompartito detto paliotto con 4 pilastri di mezzo rilievo, con mensole sopra adornati con festoni smaltati di più colori con perle, e nelle mensole commessovi un topazzio grosso per ciascuna e perle, e nello scompartimento del mezzo che fa ornamento al voto, una cornice ottangolata di basso rilievo, tutta lavorata e cesellata e ornata con puttini e incastonato con rosette smaltate e perle e recinta attorno con diverse nichie e festoni smaltati di più colori con perle di più sorte e smeraldi, topazi e altre gioie e granati e nelle parti di sopra un cherubino con un fauno, che abbraccio tutto detto scompartimento, con due cascate, alle bande lavorato a fiori a foggia di un drappo fiorito con rosette, incastonatovi rubini e fermi ne' drappeloni di detto panno e da capo a detto paliotto una fregiatura con quattro mensole sopravi diritti di quattro pilastri fatti di rilievo lavorati e guarniti di perle, smeraldi e rosette di granati e turchine nel mezzo e la cornice di detto fregio lavorata e cesellata tutta di bassi rilievi con smeraldi grandi incastonati e rosette di granati con turchine nel mezzo tramezzate di perle con rosette smaltate con il collarino che sotto al detto fregio di rilievo lavorato, a chiocciola con perle ne' mezzi di dette chiocciolle, e nel piano di detto fregio vi sono reportate lettere grande maiuscole e tutte commesse di granati le quali dicano, COSVMS SECVNDVS DEI GRATIA MAGNVS DVX ETRVRIE EX VOTO, con dua listre di lapis lazzerò che una da capo e una da pie, che sotto a quella dapie, uno filetto di diaspro rosso con ossatura dentro di rame e ferro, dove si collega insieme detto paliotto per via di vite e madre vite all'asse di dreto, che sopra detta ossatura, è tutta coperta di velluto rosso guarnito di trina d'oro confitta con bullette di ottone dorate mezzane. Il quale paliotto è lungo braccia tre e mezzo incirca e alto braccia uno e tre quarti, che pesò l'oro di detto paliotto al netto libbre ottanta once sei denari nove e le gioie che vi sono andate dentro pesorono libbre tre once quattro denari diciannove che in tutto fa la somma di libbre ottantatre once undici e denari quattro d'oro a bontà di carati $20 \frac{7}{8}$ compreso in detto oro denari ventuno d'oro che dice haver messo in dorare la piastra di rame, che detratto libbre 3 once 4 denari 19 per il peso delle gioie resta' l'oro libbre 80 once 6 denari 19. E l'istoria nel mezzo contiene il voto che il Serenissimo Gran Duca Cosimo Secondo in ginochioni in calza intera a

tagli tutti d'oro commessi con dia-manti, spada con cintura e cinturino d'oro con diamanti, e gran parte dell'abito ducale d'oro lavorato, smaltato di più colori et il viso, collare, mani, gambe, manichini e mozzetta e mostre grande dell'abito sono tutte di pietre dure e tavolino di pietre rosse sopravi alla corona è lo scetro e prospettiva d'eritropia filettata d'oro con una finestra che mostra una lontananza nella quale vi è la cupola, campanile e chiesa di Santa Maria del Fiore, e dove posa in ginochioni sono due guanciali sotto alle ginocchia di lapis lazzerò con fiori e guarniscono detto lavorati a pavimento di pietre dure. Il qual paliotto con la storia del voto, senza il peso delle gioie in tutto pesa d'oro libbre 84, once 2 denari 23 e mezzo.

475

Memoriale di manifattori (1633–1637)

c. 6r

1633

Cosimo Merlini orefice deve dare adì 5 agosto L.12.4 di argento in verghe a bontà di L.11.20 ½ per fare manichi a scartocio e l'orlo a un vaso d'argento da stillare

Adì 28 di ottobre L.6.13 di argento in verghe a bontà di L.11.20 ½ per un paliotto d'argento d'altare

c. VI

1633

Cosimo di contro deve dare havute adì 5 di agosto libbre 4.1 di argento in quattro manichi a scartoccio per il contro vaso a bontà di L. 10 ½ al quaderno C

Adì detto L. 7.6 di argento in verghe alla medesima bontà avanzato che poi si fece altri manichi e l'orlo al vaso

Adì 26 di suddetto per haver acresciuto l'altare di argento della Serenissima Principessa Anna alla misura di altare alla Santissima Madonna dell'Impruneta. Da tutti li usi quali ha portato L. 11.6 a bontà di L. 10.17 come al q. C

c.21

1634

Cosimo Merlini orefici deve dare adì 27 di luglio l. 12.14 d'oro in vergha per fare una incassatura ad un oriulino per tenere a collo di S.A.S. e una coperta a una palla di pasta medicinale che va straforata

c. 27

1635

Cosimo Merlini orefice deve dare adì 10 di aprile L. 19.1.21.0 di argento in verghe a bontà di L. 11.21.0 al quaderno C

c. XXVII

1635

Cosimo Merlini orefice deve havere adì 31 di marzo per havere rasettato la manicha di argento a uno spazzolino e messonvi l. 0.5.0 di argento al quaderno C

Adì 16 di aprile L.0.15.1/2 di argento messo in un cerchietto per argentare una pietra al quaderno C

Adì 18 detto L. 18.7.21.0 di argento in una frescatoia a bontà di L. 11.19 al quaderno C

Ad' 21 di aprile L. 4.14.8 d'argento fine ai quali sopra L. 18.4.17.15 di argento lavorato al quaderno C

c. 31

1636

Cosimo Merlini di contro dare adì 16 di maggio L. 4 di argento che tanto egli ha pagato a bontà di L. 10 ½

496

Memoriale di manifattori (17 settembre 1617–31 agosto 1640)

c. 11

1638

Cosimo merlini orefice dare adì 15 di maggio L. 3.7.8 di argento in una sputacchiera per fare e rifare a bontà di L. 10.1.0 al quaderno A

Adì detto L. 5.8.14 di argento in una cartamgloria per levare il mar. e adirizzarla e bianchirla al quaderno A

Adì 19 di detto L. 3.16.0 di argento in un coperchio di una mezzina per fare e rifare di nuovo a bontà di L. 10.1.0 al quaderno A

Ad' 19 di giugno dua basilli di argento pesano L. 23.4 a bontà di L. 10.21 per fare e rifare al quaderno A

Adì detto L. 9.11.0 di argento in vergha a bontà di L. 10.1.0

Adì detto L. 12.5.6 di argento in vergha a bontà di L. 11..22.0

Adì 30 di agosto L.1.0 di argento in vergha bontà di L. 11.21

Adì 19 di detto libbre 26.9.22 di argento fine

c. 16

1638

Cosimo Merlini orefice dare adì 12 di ottobre L. 3.0.5 di argento a bontà di L. 10.17 ½ in verghe per un catinello da scaldare il letto d S.A.S.

c. 33

1639

Cosimo Merlini adì 6 di ottobre una cartagloria grande di argento pesa in tutto L. 33.3.14 a bontà di L. 10.10.0

504

Ordini e affari diversi (1639–1640)

c. 140

Sig. Bernardo; mi si è venuto scordato di dirle che venerdì mattina si cavarono di quella scatola che è nell'Armadio della chiave diciasette dozzine di quelle turchinucce non legate della qualità medesima di quelle che sono restate a Binello. Fu presenti, si consegnarono a Babiano Guidi Orefice che le distribuì nella Colonne di Cristallo di Monte e d'Agata che vanno nel ciborio della Real Cappella, bene avviso acciò ne possa accettare la scrittura. Per legare dette turchine et altre gioie che vanno in dette colonne ci vuole un'oncia d'oro per ciascuna colonna che dovendosene di presente accomodare dieci sarà dieci oncie d'oro che va a proposito che dua a Bastiano Guidi, due altre al medesimo per Neri Lapi che lavora in sua bottega, due a Andrea Tarchiani, dua a Adriano Lami e dua a Cosimo Merlini, vedrà sarà aggiustati quanto prima e da Dio li prego ogni bene.

De Pitti, li 7 gennaio 1638.

Inventario di Galleria (30 dicembre 1637 – 1692)

c. 18

Nella bottega di Cosimo Merlini, bolognese, oreficie.

Un tavolino d'albero dipinto di verde, lungo braccia due incirca, numero 1

uno armadio d'albero dipinto di verde, lungo braccia due incirca, numero 1

uno armadio simile, senza fondo dietro, numero 1

dua paia di capre che sopra dua di esse una tavola e sopra l'altra dua pezzi di tavole numero 2

ottanta libbre di stampe di bronzo da fondere libbre 80

un banco da lavorare di braccia tre e $\frac{1}{2}$ incasato numero 1

uno argano da tirare il filo con sua tanaglione numero 1

dua canali di ferro da fondere ch'è uno piccolo rotto numero 2

un paio di cesoie grandi da tagliar l'argento numero 1

quattro bicornie di ferro mezzanette e piccole numero 4

cinque pielli di ferro di più grandezze numero 5

sei filieri di acciaio di più grandezze numero 6

dieci martelli da grosseria merzani e piccoli di più sorte numero 10

tre morse da ferro che dua da banco una grande e una mezzana e una piccola da mano numero 3

dua paia di tanaglie da fucina numero 2

un castelletto da filiere di ferro numero 1

dua madre vite di acciaio piccole numero 2

cinque paia di tanagliuole da mano piccole numero 5

dua paia di cesoiette piccole da tagliar argento numero 2

una staggia di ferro di braccia due numero 1

dua pezzi di ferro per focone da fondere numero 2

un paio di staffe di ferro da formare numero 1

un paio di molle di ferro piccole numero 1

una ancudine di ferro piccola rotta numero 1

una squadra di ferro di braccia $1\frac{1}{4}$ numero 1

dua mantici da fucina uno grande e uno mezzano numero 2

uno strettoio di legno con vite di ferro numero 1

una scala a piuoli con dieci scaglioni numero 1

quattro sgabelli d'albero senza spalliera numero 4

un caldaio di rame con campanelle di ferro pesò libbre undici once sei numero 1 libbre 11 once
6

tre caldaretti di rame di più grandezze pesarono libbre trentacinque numero 3 libbre 35
una mezzina di rame pesò libbre otto numero 1 libbre 8.

521

Inventario originale (16 settembre 1637 – 20 agosto 1638)

cc. 26v–27r

Yesus Maria MDCXXXVIJ

Mercoledì mattina adì 23 di settembre

Un paliotto da altare fatto tutto di piastra d'oro con dua nichie alle bande lavorate commessovi e incastonato gisolite e girasoli, matiste e turchine, nelle quali nichie vi sono dua puttini nudi o angiolini di tutto rilievo, che tengano un'arme per ciascuno di S.A.S.e Austria commesse con diaspro, calcidonio e palle di granati grossi e dua palle di lapislazzero con gigli di topazzi commesso con perle attorno agl'adornamenti con lor corone ducali sopra dette arme con rubini nelle fascette e gigli di granati, è on merito dotta paiono con festono miliati di e co rion perle e nelle mensole commessovi un toppazzo grosso per ciascuna e perle, e nello scompartimento del mezzo che fa ornamento al voto, una cornice ottangolata di basso rilievo tutta lavorata e ceselata e ornata con rubini incastonati con rosette smaltate e perle e ricinta atorno con diverse nichie e festoni smaltati di più colori con perle di più sorte e smeraldi, topazzi e altre gioie e granati, e nella parte di sopra un cherubino con un panno che abbraccia tutto detto scompartimento con dua cascate alle bande, lavorato a fiori, a foggia d'un drappo fiorito con rosette incastonatovi rubini e ferme ne' drappeloni di detto panno e da capo a detto paliotto una fregiatura con quattro mensole sopravi li ritti de quattro pilastri fatti di rilievo, lavorate e guarnite di perle, smeraldi e rosette di granati e turchine nel mezzo e la cornice di detto fregio lavorata e cesellata tutta di bassi rilievi con smeraldi grandi incastonati e rosette di granati con turchine nel mezzo tramezzate di perle con rosette smaltate con il collarino che sotto al detto fregio di rilievo lavorato, acciocciola con perle ne' mezzi di dette ciocciolate, e nel piano del detto fregio vi sono reportate lettere grande maiuscole e tutte commesse di granati le quali dicano: COSMS.SECONDO.DEL.GRATIA MAGNVS.DVX EIRV–RIE.EX.VOTO, con dua listre di lapislazzero che una da capo e l'altra da piede che sotto a quella da piede un filetto di diaspro rosso con ossatura drento di rame e ferro, dove si collega insieme detto paliotto per via di vite e madre vite e lasse di dreto, che copre detta ossatura, è tutta coperta di velluto rosso guarnito di trina d'oro confitta con bullette d'ottone dorate

mezzane, il quale paliotto è lungo braccia tre e mezzo incirca e alto braccia uno e tre quarti, che pesò l'oro di detto paliotto al netto libbre ottanta once sei denari nove e le gioie che vi sono andate dentro pesarono libbre tre once quattro denari diciannove che in tutto fa la somma di libbre ottantatre once undici e denari quattro d'oro a bontà di carati 20 $\frac{7}{8}$ compreso in detto oro denari ventuno d'oro che dice haver messo in dorare la piastra di rame, che detratto libbre 3 once 4 denari 19 per il peso delle gioie resta l'oro libbre 80 once 6 denari 19. E l'istoria nel mezzo contiene il voto che il Ser.mo Gran Duca Cosimo Secondo in ginochioni in calza intera a tagli tutti d'oro commessi con dia-manti, spada con cintura e cinturino d'oro con diamanti, e gran parte dell'abito ducale lavorato, smaltato di più colori et il viso, collare, mani, gambe, manichini e mozzetta e mostre grande dell'abito sono tutte di pietre dure di colori naturali con dua guanciali sotto alle ginocchia di lapislazzero con fiocchi e guarnizioni d'oro, lavorati a pavimento di pietre dure, e tavolino di pietre rosse sopravvi alla corona è lo scetro e prospettiva d'eritropia filettata d'oro con un finestrone che mostra una lontananza nella quale vi è la cupola e campanile e chiesa di Santa Maria del Fiore. Il qual paliotto con la storia del voto, senza il peso delle gioie in tutto pesa d'oro libbre ottantaquattro once due denari ventitre e mezzo n° 1 libbre 84 once 2.33 $\frac{1}{2}$. Un telaio d'argento con fortezze di ferro coperti di piastra d'argento simile con la rete di filo d'argento tirato buono, che fu fatta per tener sopra all'altare d'oro, acciò che non fussi maneggiato con le mani.

570

Memoriale di manifattori (1° settembre 1640 – 2 gennaio 1645)

c. 45

1641

Cosimo Merlini oreficie adì 12 d'agosto apiè per disfare, e rifare un rinfrescatio tondo et dentro li condotti d'oro al quaderno A

Una bacinella d'argento a bontà di L. 10.10 ... suplimento al suddetto vaso da rinfrescare

Sotto al di 14 di giugno L. 40 in 4 verghi a bontà do L. 11.22. queste sono tornare a L. 10.19 $\frac{1}{2}$ datoli per fare un vaso grande a uso di testuggine per uso a frescare al quaderno A

Sotto al di 5 di luglio L. 1 di argento in verga a bontà di l 11.21. datoli a supplimento al vaso di testuggine e datoli l. 1. d'argento in 5 cucchiali, forchette rotte a bontà L. 10 come al quaderno A

Adì 26 di ottobre L. 3 d'argento in verghe a bontà di l– 11.21 per fare un bicchiere da rinfrescare con condotta dentro ciottola di argento dorato di dentro al quaderno A

c. 46

1641

Cosimo Merlini oreficic dare a di 14 d'agosto L. 9.20 $\frac{1}{2}$ d'oro in vergha per fare una chiave et un imbuto al condotto d'oro et per fare di nuovo per un dentro a un rinfrescatoio d'argento al quaderno A

Adi 21 di suddetto L. 5.1.20 d'oro fine in verghe per fare un condotto d'un vaso da rinfrescare come al quaderno A

Al 27 di giugno L. 2 d'oro fine in vergha per condotti al vaso a uso di testuggine e datoli L. 1.1.19 d'oro fine in vergha per cannelle condotto dove passa il vino

Al 6 di luglio L. 1.6.13 $\frac{1}{2}$ d'oro in vergha fine per supplimento alli condotti al vaso a uso di testuggine al quaderno A

Al di 7 di suddetto L. 1.24 $\frac{1}{2}$ d'oro fine in vergha per fare la ciotola o condotto a un altro vaso più piccholo da rinfrescatoio

Al di 7 di suddetto mese L. 12.4.d'oro fine in vergha per fare un altro condotto di canna a chiocciola a un caso d'argento al quaderno A

Sotto il di 4 di gennaio L. 3.7.12.d'oro in vergha per fare li manichi e piedi a una ciotola di calcedonio al quaderno A

c. 53

1641

Cosimo Merlini Oreficic dare un altro conto a questa a L. 46 – 13.6.19.22

c. 54

1641

Cosimo Merlini di contro dovere havere con un altro conto

Adi 30 di ottobre L. 21 d'oro fine per tanto per se li viene dato L. 12.3.11.4 d'oro lavorato...

Adi detto L. 12.12.10 .d'oro ridotto a fine...

c. 55s

1641

Cosimo Merlini orefice deve dare adì 14 di agosto L. 2 di argento a bontà di $9 \frac{2}{3}$ per racrescere il vaso da rinfrescare a uso di $\frac{1}{2}$ colonna al quaderno A

Adi 8 di suddetto mese L. 6 d'argento a bontà di l. 11.12 per fare chiavi al quaderno A

Sotto al di 26 di suddetto mese L. 3.6.d'argento per fare un vaso da rinfrescare con condotto d'argento e de novo dorato al quaderno A

Al di 9 di maggio l 12.12 d'argento per fare le legature per bichieri al quaderno A

c. 55r

1641

Cosimo merlini deve havere a 4 di agosto L. 10 d'argento in una chiavicina d'argento con sua foglia e viti d'argento al quaderno A

Adì 11 di suddetto L. 4.5.4 ½ d'argento in un vaso per rinfrascare a uso di ½ colonna a bontà di L. 10 ½ e dentro e un condotto per canna d'argento dorato et l'argento per detta canna a bontà di L. 12.12 al quaderno A

Ad' 30 di aprile L. 8.20 d'argento per doi chiave di più sorti e saldatura a altro al quaderno A

Adì 9 di maggio L. 1.20 per haver fatto sei leghature di queste sorte al quaderno A

Adì 21 di suddetto L. 7.12.13.4 d'argento lavorato conforme al solito come per conto saldo all'argento di fede conti.

c. 56s

1641

Cosimo Merlini orefice deve dare ad' 7 di agosto L. 3 d'oro fine per fare una chiave con ghiera, et foglie per un bichiere d'argento al quaderno A

Adì 14 di suddetto L. 2 d'oro fine per dorare dua fiati e altro di un vaso da rinfrescare a quaderno A

c. LVI

1641

Cosimo Merlini deve havere adì 13 di agosto L. 12.10 ½ per una chiave da fare d'oro con 4 ghiera et vite doppia a foglia grande et una nicchia al quaderno A

Adì 16 di suddetto L. 11 d'oro fine per haver dorato 10 canne d'argento et un vaso per rinfreschare et altro al quaderno A

Sotto il di 29 suddetto L. 2 d'oro per haver dorato una chiave d'argento al quaderno A

Adì 21 di maggio L. 0.0.16 d'oro fine per tanto saliere per calo sopra L. 12.18 d'oro lavorato a di 4 secondo il solito come per conto saldo dell'oro al quaderno A

Adì 18 L. 18.2 d'oro ridotto a fine et per saldo al conto suddetto l'ha pagato in conti come si vede per il conto delle manifatture al quaderno A.

c. 69

1642

Giovan Battista a Marco Antonio Merlini devono dare in sotto di 5 di giugno per acrescere il condotto d'oro al vaso d'argento a uso di colonna L. 5.½ d'oro fine al quaderno A

Adì 6 detto L. 12.d'oro l'è restato in mano per haver rifatto una chiave simile al quaderno A

Adì detto L. 12.17 d'oro fine per fare dua sfiati al condotto dell'oro di suddetto vaso al quaderno A

Adì 13 detto L. 3.3.20 d'oro fine ... per aver dei doi fatto, e ... riaccordato più lunghi il suddetto condotto al quaderno A

Adì 26 di agosto L. 3.18 in una tazza d'oro doppia datoli e per rifare 12 ciotole da bere come al quaderno A

Adì 9 di agosto L. 1 d'oro in vergha per fare manichini per bichiere e guarnimenti al quaderno A

Sino sotto di 6 di giugno L. 5.16 ½ d'oro a carati 22 in un maschio di una chiave et imbuto per fare e rifare al quaderno A

c. LXVIII

1642

Havere adì 6 di giugno di contro L. 5.7 ½ d'oro fine per aver fatto un pillo di chiocciola d'oro al vaso d'argento a uso di colonna al quaderno A

Adì detto L. 12.19.8 d'oro per fatti dua sfiati al suddetto condotto al quaderno A

Adì 16 detto L. 12.d'oro avanzato a carati 22 5/8 al quaderno A

Adì detto L. 3 d'oro fine al quaderno A

Adì 5 di suddetto L. 12.11.18 in una tazza doppia d'oro da bere a spicchi con delfini per manichi et una testa di liono et corona da levare e porre al quaderno A

Adì di 9 suddetto L. 15.5 d'oro in vergha al quaderno ?

Adì 14 di aprile L. 1 per haver fatto un oncinio d'oro.Ho pesato poi il vecchio come L. 1 al quaderno A

Sino sotto di 6 di giugno L. 5.4 d'oro a carati 22 per haver fatto il machio di una chiave al quaderno A

c. 70

1642

Giovan Battista e Marco Antonio Merlini dare ad' 6 di giugno L. 3 d'argento per haver allarghato la buca al coperchio al vaso a uso di colonna e altro come al quaderno A

Adì 9 di settembre L. 12 d'argento fine per fare una tazza doppia bere a spicchio ed 12 delfini per manichi, et una testa di liono ed corona al quaderno A

916

Filza di conti (1635 – 1695)

Inserto n. 5 (cc. 406–501)

c. 425

Adì 20 maggio 1695 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 429

Adì 21 maggio 1695 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 442

Adì 14 maggio 1695 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 445

Adì 7 maggio 1695 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 451

Adì 30 aprile 1695 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 457

Adì 16 aprile 1695 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 461

Adì 9 aprile 1695 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 465

Adì 2 aprile 1695 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 468

Adì 26 marzo 1695 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 472

Adì 19 marzo 1694 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 476

Adì 12 marzo 1694 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 479

Adì 5 marzo 1694 – Lista dell’Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini dicianove L. 6.8

c. 482

Adì 26 febbraio 1694 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 485

Adì 19 febbraio 1694 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 488

Adì 12 febbraio 1694 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 491

Adì 5 febbraio 1694 – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 496

Adì 29 gennaio – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

c. 499

Adì 22 gennaio – Lista dell'Homini che hanno lavorato questa presente settimana nella galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima più affari e vari prezzi

Cosimo Merlini diciannove L. 6.8

1024bis

Filza di liste (1° gennaio 1696 – 1° febbraio 1727)

Gennaio 1695. Si principia

Nota di tutti e' Provisionati dalla Galleria e Real Cappella di Sua Altezza Serenissima quali devano pagare la tassa delle mezzo per cento ciascheduno la rata che li toccherà ogni sei mesi

cominciando la prima paga il mese, c'anno sopra l'anno 1695 la somma di scudi nove fra tassa di mezzo cento e parrucha così fermo e stabili. Illustrissimo Signore Marchese Attilio Incontri Guardaroba Generale di Sua Altezza Serenissima con l' Illustrissimo Signore Amerigo Antino Proveditore della Monte Vacabile e Nuova Colletta della Mezzo

1277

Giornale di entrata e uscita (9 ottobre 1720–23 dicembre 1728)

cc. 71v–72r

1722

Adì 20 giugno

Dal sig. Franco Guasconti

Un paliotto da altare di piastra d'argento diviso in tre spartimenti che in quello di mezzo cesellatovi di basso rilievo il ritratto di Serenissimo Granduca Cosimo Secondo in ginocchioni in atto d'orare avanti l'Altare della S. Casa, con ornato attorno di grottesche e cornicione d'argento simile a quelli altri due spartimenti cesellatovi arme de Medici e Lorena con corona sopra Granducato, ornata di grottesche e fiori al naturale, con cartella sotto a ciascuna di detti spartimenti, con iscrizioni una delle quali dice CHRISTINA LOTHARINGIA MAGNA DUX ETRURIAE OBTULIT e l'altra COSMUS TERTIUS MAGNUS DUX ETHRURIAE RESTITUIT con pilastri di lapislazuli, tramezzati tra uno scompartimento e l'altro con fregiatura di ametista e cornicie sopra che fa piano di diaspro di Sicilia lungo braccia 3, 717 alto braccia 1,717: pesa d'argento libbre 51. A uscita a Sua Altezza Serenissima il sopradetto paliotto di piastra d'argento mandato d'ordine dell' Illustrissimo Signore Marchese Corsini in Camera di Sua Altezza Serenissima quale disse di rimandarli alla S. Casa di Loreto, essendo stato il medesimo già mandato a Firenze sino li 23 gennaio 1720 ab ordine da Monsignor Maggi Governatore di Loreto per rasettarli; erà quello che sino l'anno 1621 fu mandato in dono al istessa S. Casa di Loreto dalla Serenissima Madama Cristina di Lorena moglie di Serenissimo Granduca Cosimo II di Gloriosa Maestà.

MEDICEO DEL PRINCIPATO

1400

s.p.

[Lettera di Ottavio Ottino Andrea Cioli]

Adì 1° giugno 1621. È giunto qua Matteo Nigetti il quale ha portato il paleotto d'argento e diaspri, che Vostra Altezza Serenissima è restata servita di mandar a questa Santissima Casa per continuazione della pietà che risplende in tutta la Serenissima Casa sua verso questo Santissimo luogo, dove se ne veggono tanti e sì segnalati testimoni, che potrebbe restar qual delle due si esserciti a gara, o la generosità, o la medesima pietà, che l'una e l'altra si vede impressa al vivo in tutta la casa di Vostra Altezza Serenissima...

6071

s.p.

30 ottobre 1626

Mag. Seg. N. diletissimo

Da tutte le bande sentiamo volentieri li buoni nuovi del Gran Duca mio Consorte et Signori poi chè tutti i nostri pensieri sono ora rivolti a desiderargli et preparargli sanità, consolazioni, et felice viaggio; onde non possiamo se non aggradirvi la confermazione che ci havete dato di tutto, ancor che et da Medici, et dalli propri lettere di Sua Altezza intendiamo l'istesso. Diresi a Giulio Parigi per parte mia che quando egli sarò alla Santa Casa, consideri bene il luogo dove si potranno accomodare nelle propria cappella i candellieri d'oro, che noi vogliamo offrire a quella Santissima Immagine, acciò che il dono sia collocato con proporzione et giudizio; et Dio mi conservi.

Maria Magdalena

NOTARILE MODERNO

Giuseppe Barni, prot. n. 9317, atti del 1634–1636

cc. 43r–v

Uno ostensorio tutto d'argento, et in parte dorato, et ornato di varie gioie, e perle, legate tutte in oro, con la sua custodia tocca d'oro et coperta di laccha rossa, arme e nome di S.S. Ill.ma fatto fare da S.S. Ill.ma et R.ma de' sua proprii danari et a intera sua spesa, destinato per S.S. Illma per portare processionalmente il Santissimo Sacramento il giorno della festività, e solemnità del Santissimo Corpo di Christo, et in altre occasioni, che occorressi farsi processioni con il Santissimo Sacramento et nel piede del detto ostensorio, et nel giro d'esso v'è un'iscrizione del tenore subseguente cioè: Petrus Nicolinus Archiepiscopus florentinus hoc sacrum stemma, ubi misterium fidei supreminet Canonicoum in summa Basilica venerabili Collegio dono dicat, divinaeque dilectionis Sacramento animam consecrat.

Giuseppe Barni, prot. n. 9318, atti del 1634–1636

c. 24v

[...]un paio di candellieri d'argento lavorati, d'altezza di braccio, e un terzo incirca, con arme et imprese di S.S. Ill.ma et con le parole in essi apposte nel mezzo e in piedi di quelli del tenore subseguente, cioè: Petrus Nicolinus florent. Archiep. Bina haec argento fabre facta candelabra dilectis Metropolitanis Templi Canonicis dono dedicat, ac pietatis lege, ut ipse, caterique successo–res, sive sacrosanctas functiones obeunt, sive Altari adsistunt, quisdem perennem sacrorum huiusmodi utensilium usucapionem adipisci fas sit Anno M.D.C.XXXV, l'uso de' quali riservò, et riserva per sé, sua vita naturale durante, et suoi nell'arcivescovado et

Chiesa fiorentina successori a loro beneplacito et libera volontà, acciò che si conservi con essi nella sua chiesa et metropoli nelle funzioni pontificali et assistenze il rito della Chiesa romana, quale da S.S. Ill.ma con li medesimi candellieri è stato introdotto; et inoltre donò e dona un pastorale d'argento di giusta altezza con l'arme et insegne parimenti di S.S. Ill.ma con figure nel nodo di rilievo della Santissima et Immacolata Vergine Maria, nel titolo della quale è dedicata detta sua chiesa metropolitana et di S. Reparata contitolare per la chiesa vecchia, et delli sua Santi quattro predecessori Zanobi, Andrea, Podio et Antonino, con l'iscrizione delle parole subseguenti, cioè Petrus Nicolinus Archiepiscopus florentinus hoc dono afferit primores Primariae Basilicae sacerdotes, ut in sacris munieribus per totam Dioecesim obeundis usui sibi sit atque Pontificibus succedentibus exiguum amoris eximii monumentum Anno 1635. (...)

Giuseppe Barni, prot. n. 9319, atti del 1634–1636

c. 117r–118r

In Dei Nomine amen. Anno Dominicae Incarnationis millesimo sexcentecimo trigesimo octavo, indictione 7^a, die vero vigesimotertia mensis decembris, Urbano octavo Summo Pontefice, et Serenissimo Ferdinando secundo Magno Etruriae Duce, faeliciter dominante.

Non possendo l'Ill.mo et R.mo Monsignor Piero Niccolini, per grazia dell'Omnipotente Iddio e della S. Sede Apostolica, arcivescovo di Firenze, contenersi di non dimostrare di quando in quando con evidenti segni l'affetto grande d'amore e benevolenza che ha sempre havuto, e continuamente ha, verso il suo R.mo Capitolo fiorentino dependente dall'essere stato molt'anni di quel venerabile Collegio prima come canonico, di poi come arciprete e subsequentemente come archidiacono et sebene da S.S. Ill.ma evidentemente sia stata dimostrata questa sua gran benevolenza per dua instrumenti publici di donazioni inrevocabili rogati per mano di me notaro infrascritto che sono sotto di 9 del mese di luglio 1635 per il quale donò al detto suo Capitolo un ostensorio d'argento, et in parte dorato, et ornato di varie gioie e perte, legate tutte in oro, con la sua custoria toccha d'oro e coperta di laccha rossa con arme e nome di S.S. Ill.ma e l'altro sotto di 2 di giugno 1636 per il quale similmente donò un paio di candellieri d'argento d'altezza d'un braccio e un terzo incirca con l'arme et imprese di S.S. Ill.ma et un pastorale d'argento di giusta altezza con l'arme et insegne di S.S. Ill.ma con varie figure di rilievo nel nodo d'esso, come largamente per detti instrumenti, con tutto ciò per dimostrare con gl'effetti la continuazione dell'amore et benevolenza predetti intenda et voglia di nuovo fare la donazione come appresso. Di qui è che nell'infrascritto luogo, personalmente costituito il predetto Ill.mo et R.mo monsignor Piero Niccolini arcivescovo di Firenze, mosso per le sopraddette cause et per suffragio dell'anima sua per sé et suoi eredi, per ragion propria et in perpetuo et altrimenti in ogni miglior modo con le condizioni infrascritte e non altrimenti per titolo di donazione inrevocabile, la quale si dice infra vivi di maniera che la presente donazione, per qualsisia causa, ancorché d'ingratitude, non si possa in modo alcuno revocare puramente, liberamente et inrevocabilmente, dette et donò al predetto R.mo Capitolo fiorentino et suoi SS. Dignità e Canonici, benché assenti, li molto Ill.ri et R.mi Signor Lorenzo Capponi proposto et Signor Vincenzo Bardi de' Conti di Vernio canonico, rispettivamente fiorentini et moderni camarlinghi di detto R.mo Capitolo et in detti rispettivamente modi, e nomi presenti, et per sé in detti rispettivamente modi e nomi e per detto lor Capitolo, et in quello per li tempi successori riceventi et accettanti, una croce pettorale da tenersi al collo dall'Ill.mi et Rev.mi monsignori arcivescovi o vescovi celebranti, d'altezza di un quarto di braccio incirca et di larghezza un sexto di braccio, parte d'oro massiccio, e parte d'argento dorato, con numero di 22 gioie, cioè numero 12 topatii e numero X granati con l'arme

della famiglia de' Niccolini in dua faccie lavorata da messer Cosimo Merlini orefice nella Galleria di S.A.S. con l'infrascritte parole dorate et intagliate intorno, cioè, PETRUS NICOLINUS ARCHIEPISCOPUS FLORENTINUS CAPITULO DONAVIT 23 DECEMBRIS 1638; et nella quale sono collocate di propria mano di S.S. Illma l'infrascritte cinque reliquie di Santi, cioè S. Aniceto papa e martire, di S. Vittorino papa e martire, di S. Erasmo vescovo e martire, di S. Costanzo martire e di S. Nazzario martire, tutte estratte di reliquiarii e teche esistenti nella parrocchiale chiesa pieve chiamata di S. Martino di Brozzi, diocesi di Firenze, autentiche come per bolla esistente appresso detta pieve, et inoltre un calice d'argento di peso di libbre tre incirca con sua patena d'argento, d'altezza poco meno di mezzo braccio lavorata nel nodo, e nel piede con misteri della Passione di Nostro Signore et sua resurrezione, e dentro nel fondo con l'arme S.S. Illma e con l'infrascritte parole intagliate intorno al piede, cioè, Petrus Nicolinus Archiepiscopus florentinus Capitulo donavit 23 decembris 1638, con le loro custodie di quoio dorate. Et la presente donazione, il predetto Illmo monsignor arcivescovo donatore fece con la clausola del costituito, et con tutte le clausole solite, et in simili donazioni necessarie apporsi e con espressa condizione che tanto la sopraddetta croce pettorale quanto detto calice sieno in perpetuo conservati da detto R.mo Capitolo, e sua Dignità e Canonici in quello per li tempi esistenti, per dover servire per l'effetti predetti, quando S.S. Ill.ma et R.ma durante sua vita et da suoi in detto arcivescovado et Chiesa fiorentina successori celebrassino o rispettivamente assistessero in detta sua metropolitana o facessero altre funzioni pontificali in altre chiese della città et diocesi di Firenze et con condizione espressa che per detto Capitolo non si possa mai per alcun tempo prestare ne accomodare la croce e calice predetti a persona o luogo di sorte alcuna del proprio uso per detta sua chiesa metropolitana e per quelle funzioni pontificali, che per gl'Ill.mi monsignori arcivescovi per li tempi esistenti o per loro o di loro commessione si facessero in altre chiese della città et diocesi fiorentina, altrimenti facendo ancorché per una volta solamente s'intendino la croce e calice predetti ipso facto devoluti e ricascati all'Opera di detta sua chiesa metropolitana per l'uso de' prelati come sopra, essendo intenzione di S.S. Ill.ma che ne' futuri tempi possino essere di decoro agl'Ill.mi arcivescovi e conservazione d'amore infra detto R.mo Capitolo e suo prelato che se ne voglia servire, et usarli et per esempio alli suoi successori di fare il simile, et caso, che gli Illmi arcivescovi per gli tempi esistenti non volessino servirsi né usare la croce et calice predetti, con tutto ciò intende et è sua intenzione che restino al detto R.mo Capitolo quale sia tenuto conservarli nelle sua custodie fatte a posta, per memoria come sopra di S.S. Ill.ma et R.ma. Non intendendo però che gl'il.mi monsignori arcivescovi suoi successori sieno obbligati a servirsi di detti croce e calice se non tanto gli piacesse e tornassi loro comodo, nemeno d'esentare la sopraddetta Opera dal fare nuova croce e nuovo calice per li prelati, mentre ne

facessero istanza, essendo stata la presente intenzione di S.S. Ill.ma di far la presente donazione a detto R.mo Capitolo per la conservazione della memoria dell'amore et affetto grande, che gl'ha sempre portato, e porta per le cause sopraddette, et salve le cose come sopra espresse e non altrimenti, il predetto monsignore arcivescovo donatore promesse alli sopraddetti signori Dignità e Canonici, come sopra in detti modi, e nomi presenti la sopraddetta donazione mai non revocare, ma quella sempre haver rata, grata e ferma, renunciando a qualsivoglia legge, privilegio e favore che per S.S. Ill.ma facessi, et perciò incontinenti, in presenza di me notaro e testi-infrascritti furno per il predetto Ill.mo monsignor arcivescovo la detta croce pettorale e calice predetto attualmente consegnati alli detti signori Dignità e Canonico camarlinghi come sopra presenti e di loro commessione e mandato al molto reverendo messer Vincenzio Boffi cappellano fiorentino e moderno distributore di detto R.mo Capitolo in detto nome presente et ricevente et de' quali li predetti SS. Dignità e Canonici rese in prima con ogni debita reverenza le dovute grazie, tanto in nome loro, quanto di tutto detto R.mo Capitolo, ne feciono fine e quietanza con patto di non più domandare, e tutto in ogni miglior modo quae omnia dictae partes dicti respective modi et nomi singula singulis congrue et apte referendo promisit attendere sub poena quae qua pro quibus obligaverunt renunciaverunt quibus per garantigiam rogantes.

Actum Florentiae domi solitae habitationis predicti Ill.mi et R.mi D. Archiepiscopi populi S. Margheritae presentibus ibidem ad messer R. D. Angelo de Bettinis, clerico florentino et ad messer

Mag.co D. Simone de Bicchierais florentino predicti Ill.mi D. archiepiscopi familiaribus testibus.

6. LORETO

Archivio della Santa Casa (ASSC)

Istromenti (1610–1618)

cc. 238v–240r

In Dei nomine amen.

Anno domini MDCmo decimo septimo, in dictione decima quinta, die sexta iunii, Pontu autem Illustrissimi Domini M. D. Pauli divina providentia papae quinti anno eius decimo tertio.

Cum alias, serenissima domina Maria Magdalena Archiducissa Austriae et Magna Etruriae ducissa, sacrosanctam domum lauretanam visitaverit, et duo candelabra auri, animo ut perpetuis facturis temporibus in dicta sacrosanta domo erga quam su<m>um devocionis gerit affectum serenitatis suae contemplatione candelis cereis accensa diu noctuque retineantur, cosntrui faciendum constituerit ad praesensque dicta duo candelabra auri puri relevi bassi fabricata pulcherrimae constructionis et cum armis serenissimae celsitudinis florentiae smaltatis mediante persona illustrissimi domini Equitis Vincentii Giugnii senatoris Florentiae et serenitatis magni Duci Etruariae generalis guardarobae et cubiculari secreti praefactae sacrosantae donum offerri dicari et irrevcabiliter inter vivos donari mandaverit.

Ac igitur presenti die sexta iunii reverendissimi domini Octavius Ursinus Romanus sacrosanctae domus presente et civitatis lauretanae pro illustrissimo et reverendissimo domino cardinale Gallo protectore et governatore perpetuo Gubernator, certioratis prius tum per litteras praelibatae serenissimae archiducissae austriae et magnae ducissa eturiae dominae reverendissime directas tum et ab eodem illustrissimo domino mandatario oretenus de praemissis ac de desiderio et voluntate piaie mentis serenitatis suae avertitis illustribus et ad Reverendissimi Domini canonicis mantionaris, reverenidissimi domini clericis ac cantoribus ecclesiae cathedralis Lauretanae una cum prefato illustrissimo domino equite Vincentio et successive illustrissimi magistratu(s) dictae civitatis Lauretanae omnibusque sacrosantae domus presente officialibus et quam plurimis in magna quantitate cohadiuvatis sectantibus ab edibus palatii solitae residentiae dominae reverendissime precessionali(ter) incedendo et cantoribus convenientes psalmos et innos canentibus dicta duo candelabra ad sacrosanctam domum prefatam solemniter ac ut tale expostulabat munus deferri mandavit ubi omnipotenti deo ac eius gloriosissimae matria mariaae prelibatae serenissimae archiduccissae et magnae eturiae ducissae contemplationis datis precibus et una cum prefato illustrissimo domino equite bene prospecto et considerato ubi intus ipsam sacrosantam domum pro decentiori loco candelabra predicta accomodari mandare posset

candelabra ipsa illustrissimae et admirandum reverenti domini Mutio Andreolo canonico et admirandum rec. D. Francisco Bartolino mantionario eiusdem in sacrosantae domus custodibus in ibi presentibus et recipientibus ac presenti die in loco ut a constituto omni diligentia accomodanda dedit reliquit et consignavit et his per actis una cum eodem illustrissimo domino mandatario in palatio suae soltae residentiae illustrissimo magistrats ac officialibus prenominatis similiter sectantibus se recepit.

Ubi post modum ac etiam die in mei notari testiumque inferior presentia ioannem illustrissimus dominus eques mandatarius plenariae piam mente serenitatis suae executioni demandando ut candelabra predicta perpetuis futuris temporibus intus dictam sacrosanctam domum prelibatae serenissimae archiducissae austriacae contemplatione dio noctuque candelis cerae albae accensa retineantur in contanentim ac realiter et cum effectu prefato reverendissimo domino governatore presente et hic mandante soluit et exbursavit mag. Di. Aurelio Palmae eiusdem sacrosantae domus depositario presenti et dicto nomine recipienti scuta duo mille et ducenta de paulis decem pro scuto ut inde fructibus eodem denarios in dictis candelabris cera ardenda emi possit quae tris mille et ducenta scuta idem domini reverendissimis a se traxit et reverendissimus di governor qui a nominae domini sacrosantae domus prelibatam serenissima archiducissa austriacae et magnam etruriae ducissam absentem et pro serenitate sua illustrissimus dominus equitem mandatarium prefatum presentem et acceptantem de receptis informa iuris valida queitavit et iusta eius piam mentem cavedente tamen consensu illustrissimi et reverendissimi domini cardinalis Galli protectoris et non alias per se suosque in officio successores quoscunque nomine quo supra promisit et convenit prefato illustrissimo domino equiti mandatario ut a presenti et stipulanti quod perpetuis futuris temporibus continuo ministri et custodis pro tempore dicta sacrosancta domus predicta candelabra aurea in loco per d.s.r. hac illustrissimus r. mandatarium predictum constituto candelis cerae albae diu noctuque accensa et ardentia contemplatione serenitatis suae utinebunt et utineri curabunt pro concurrenti et intranti quantitate tatum cerae proportionabili (?) et pro rata cuislibet diei perpetuo in eis ardendae et emendae secundum temprum qualitatem ex fructo victorum bis mille et ducentorum suctorum ad rationem suctorum sex pro quolibet centenario et non alias quia hic conventionem quae omnia alias de quibusdam.

Registro dei doni (1598–1625)

c. 72

Adi 25 di dicembre 1620. La ser.ma madama di Lorena madre del ser.mo granduca di Toscana Cosmo 2 ha mandato alla beatissima Vergine di Loreto per mano dell'ill.mo signor conte Prospero Bonarelli gli infrascritti doni.

Un pallio d'altare di tela o sia lana d'argento con fregio grande dacapo di ricamo di lamette, e canutiglia d'oro, e d'argento, et di fiori di seta, con francie grandi d'oro ligata con canutiglia di argento, et con quattro fregi per altezza, et in mezo la croce grande tutta di ricamo d'oro, et dalle bande due armi di S.A. Ser.ma et un piviale

una pianeta con due stole, e tre manipole

due tonacelle

un copertore da legivo

una bandiera, o stendardo per la croce

una borsa da calice, et un sopracalice

fatti del sopradetto drappo con fregi, france, armi, cordoni et fiocchi della medesima opra et ricchezza come si è detto di sopra corrispondenti a

ciaschedun pezzo. Il Sermo Granduca ha mandato per la mano del sudetto conte Bonarelli un baldacchino grande con il celo di broccato fondo d'oro tessuto con opra di fioroni, e raggetti sopraricci, con trentasei pendoni in quattro parti fatte di nove pezzi l'una, et in ciascheduna di esse parti sono le due armi di Sua Altezza ser.ma, et della serenissima arciduchessa, quattro vasi di fioroni, doi angeli et lo Spirito Santo, quali 30 pezzi dalla parte di fuori sono dell'istesso broccato fondo d'oro, et. l'opra di lavoro soprariccio: la parte poi di dentro di essi pendoni è fatta di fondo di lametta d'oro con fiamme parimenti di lametta et da capo a torno detto baldacchino sono francie grandi d'oro ligate con canutiglia d'argento, et anco a torno detti pezzi sono le francie piccole.

c. 78

La Serenissima madama Principessa di Lorena madre del Serenissimo Granduca Cosmo 2° di gloriosa memoria ha mandato a donare alla Santa Casa di Loreto per mano del ill.ma signora Marchesa Leonora Concini del Monte Santa Maria. Un pallio da altare di Santa Casa fatto di diaspri, di amatiste, et lapislazarò, cioè il primo fregio da capo che fa da piano dell'altare et cornice è fatto di diaspro di Sicilia giallo et verde rigato, et sotto alla detta cornice è un fregio di amatista orientale con alcuni tramezzi di lapislazarò et più sotto un fregetto di diaspro rosso et

bianco fregiato di giallo di diaspra di Cipro: quali cose sono rette da quattro pilastri fatti a piramide di lapislazzaro con loro basette di diaspro giallo di Cipro, et detti quattro pilastri hanno intorno un fregio di diaspro rosso et bianco di Sicilia, et questi quattro pilastri posano su un fregio di diaspro rosso et bianco marezato di Sicilia. Tra li quattro pilastri sono tre vani, o quadri, dove nel primo di mezo è rappresentata d'argento la Santa Casa

Registro dei doni (1686–1779)

cc. 214–215

21 maggio 1714

Un alamaro con tre smeraldi di straordinaria grandezza et altre gioie da specificarsi, et iscriversi in questo istesso libro doppo la descrizione di tutti gli altri doni del presente semestre, donato dall'altezza reale di Violante Beatrice di Baviera gran principessa vedova di Toscana.

Due ceri d'argento liscio uno di quattr'oncie e cinque ottave e l'altro di quattr'oncie, sette ottave e mezza presentati dalla serenissima suddetta a nome delle RR. madri di Santa Maria degli Angeli, e di Santa Maria dei Pazzi della città di Firenze.

cc. 215–216

8 luglio 1714

Un alamaro tutto legato in oro smaltato nero, bianco e turchino con tre smeraldi di straordinaria grandezza: cioè quello di mezzo a sei angoli in tavola et i due laterali a cuscinetto con sua catenella et attaccaglia d'oro d'appendersi, con un anello d'oro con rubino a mezzo in fede, e sei diamanti ai lati di fondo e nel cerchio diciassette diamantini di fondo

Nel pezzo di mezzo di detto alamaro vi sono dodici smeraldi attorno con altri sedici smeraldini piccoli e con novantacinque diamanti di fondo, et alli due pezzi laterali sei smeraldi per ciaschunoe centosettant'otto diamantini di fondo tra ambedue detti pezzi. Dietro il pezzo di mezzo di detto alamaro vi è la seguente iscrizione:

DESIDERIUM INVISENDI LAURETANAM VIRGINEM, QUOD FERDINANDUS AB AETRURIA, MORTE PROVENTUS IMPLERE NON POTUIT, VIOLANTE BEATRIX A BAVARIA UXOR PIE ABSOLVIT, ET QUEM AB EO CONIUGALIS FIDEI ANULUM ACCEPIT IN EIUS MEMORIAM EISCE IUNCTUM GEMMIS DEIPARAE FIDELITER SACRAT, ROGANS UT QUOS IDEM AMOR SOCIAYERAT IN TERRIS, EADEM GLORIA AETERNO BEATITUDINIS VINCUL FIRMAT IN COELIS ANNO SANTO MDCCXIII.

Il qual pezzo di mezzo aprendosi vi si trovano legate in varie maniere d'oro due trezze di capelli. L'alamaro è quello stesso donato che dall'altezza reale della Ser.ma Violante Beatrice di Baviera,

Gran Principessa vedova di Toscana, coll'occasione che venne a visitare la S. Casa, sotto il di 21 maggio decorso dono alla medesima per appendersi alla Santa Statua e che da mons. ill.mo (Melchiorre) Maggio governatore fu mandato a vedersi alla santità di N.S. ed a cui è stato rimandato per mano dell'eminenza sua in questo giorno presente mons. ill.mo Maggio sudetto e mons. ill.mo Widman governatore della Marca restituito alla presenza ancora dell'ill.mi Angelo Breccia e Pietro Paveia orefici periti che lo riconobbero quell'istesso consegnato da detta principessa stimandolo essi del valore intrinseco di nove in diecimila scudi et il quale alamaro fu appeso alla S. Statua secondo la pia intenzione di detta Gran Principessa.

Nota delle lampade, che ardevano prima dell'invasione de' Francesi mantenute per obbligo dalla S. Casa (1797)

c. 7r

Due candellieri, o siano cornucopi d'oro di Maria Maddalena d'Austria Grand Duchessa di Toscana, la quale diede alla S. Casa 2200 scudi perché fossero perpetuamente giorno e notte dentro la S. Cappella accesi a cera da provvedere a misura trattato di detta somma

c. 16r

Lampade due d'oro in dono da Violante di Baviera Gran Principessa vedova di Toscana, la quale per la perpetua accensione delle medesime giorno e notte, dentro la S. Cappella sborsò alla S. Casa 400 scudi anche con obbligo di restaurarle

Inventario Cappella Santa Casa 1587–1668 – 8

1596 (c. 17r)

c. 34v

Dua lampade di argento co li suoi bacili dono di Madama d'Austria col suo arme et catenelle

c. 35r

Una Galera grande di argento coi remi di argento et ogni altro suo bisogno donata dal Serenissimo Gran Duca di Fiorenza

Adì 7 gennaio 1616 (c. 56r)

c. 58r

Un Gioiello d'oro con il Santo Sepolcro con cinque rubini, sei diamanti in tavola, due perle melane, et una perla grossa a piedi, donata dalla Duchessa di Lorena

c. 58v

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca de Medici donata dalla Serenissima Gran Duchessa

c. 61r

Un quadro d'ebano con un putto d'argento infasciato fatto de rilievo con Arme dell'Altezza di Fiorenza

c. 61v

Una testa d'argento ornate di diamanti et altre pietre preziose con una parte del cranio et il velo della Gloriosissima Santa Barbara dentro, et con una particola del legno della Verissima Croce le quali Reliquie rinchiuse nella detta testa furono mandate dal Serenissimo Arciduca Massimiliano d'Austria

[Copia] Adì 7 gennaio 1616 (c. 70r)

c. 72r

Un Gioiello d'oro con il Santo Sepolcro con cinque rubini, sei diamanti in tavola, due perle melane, et una perla grossa a piedi, donata dalla Duchessa di Lorena

c. 72v

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca de Medici che stava a' piedi della collana d'oro di cinque fili donata dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana che fu data con la medaglia d'oro da darsi essa alla Sacrestia dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Gallo Protettore

c. 75v

Una testa d'argento ornata di diamanti et altre pietre preziose con una parte del cranio et il velo della Gloriosissima Santa Barbara dentro, et con una particola del legno della Santissima Croce, le quali reliquie renchiuse nella detta Testa furono mandate dal Serenissimo Arciduca Massimiliano d'Austria

1620 (c. 79r)

cc. 81r–81v

Una lingua d'oro con l'arme del Gran Duca de Medici donata dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana

c. 83v

Un quadro d'ebano con un putto d'argento infasciato fatto di rilievo con l'arme dell'Altezza di Fiorenza

c. 86r

Una testa d'argento chiamata di Santa Barbara con la chioma et con le spalle indorate con una corona in testa tutta d'oro amovibile ornata da diverse gioie, cioè nella corona sopra la fronte un diamante in tavola grosso in un castone d'oro smaltato rosso di valuta de scudi mille e cinquecento

c. 91v

Un candelabro d'argento con ventiquattro candelieri di libbre ottanta donato dal Serenissimo Duca di Baviera

c. 92r

Doi candelieri grandi d'oro con la padellina d'argento conficcata in una piastra di ferro indorato, et in cima una padellina d'argento, di sotto un vaso d'oro a ottangolo tutto cesellato con due Arme della Serenissima Arciduchessa d'Austria, et Serenissimo Gran Duca di Toscana suo marito, et doi manichi d'oro uno alla banda di detto vaso, et sotto un braccio d'oro con quattro baglie grandi d'oro, che tiene bloccato, con tre faccie di cherubino in detto braccio, da piede un'arme grande simile alle suddette con queste lettere Maria Magdalena Archidux Austrie Magna Dux Etruriae ut se ex voto exoludet, qual braccio lo tiene una piastra di ferro indorata assai lunga in cima della qual piastra vi è l'arme del Granduca suddetto

1622 (c. 95r)

c. 96v–97v

Un Pallio per l'Altare della Santa Casa di diaspri, amatisti, et lapislazzuli, con il primo fregio da capo, che fa il piano dell'Altare, et cornici è fatto di diaspro di Cerilia giallo, et verde et sotto

alla detta cornice è un fregio d'amatista orientale con alcuni frammenti di lapislazzuli, e più sotto un fregetto di diaspro rosso et bianco fregiato di giallo di diaspro di Cipro. Le quali cose sono rette da quattro pilastri fatti a piramidi di lapislazzuli con sue basette di diaspro giallo di Cipro, et altri quattro pilastri stanno intorno un fregio di diaspro rosso et bianco di Cerilia et questi quattro pilastri posano su di un fregio di diaspro rosso et bianco marezzato di Sicilia, fra li quattro pilastri sono topazzi, o quadri, dove nel primo di mezzo è rappresentata d'argento la Santa Casa con l'impronta di basso rilievo fatta al naturale del Serenissimo Gran Duca di Toscana in genocchioni con l'habito ducale con ornamento intorno di cherubino con festoni d'argento. Negli altri due ? d'argento due Armi della Serenissima Granduchessa Madama e del Serenissimo Gran Duca. Fu detto Pallio ? il di 5 di Giugno 1632 mandato a donarvi a questa Santa Casa dalla Serenissima Madama Principessa di Firenze Gran Duchessa moglie del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosmo secundo di gloriosa memoria per mano dell'Illustrissima Marchesa Leonora Concini del ?

1633 (c. 105r)

c. 110r

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro et tanaglia con tre rubinetti nella corona de uno scudo

c. 120r

Una lampada d'oro di casa Lorena con tre armi che pesa libre quattro once dieci

c. 121v

Doi cornucopi d'oro uno per parte de Santissima Cappella donati dalla Serenissima Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria e G. D. di Toscana con arme della Serenissima Casa di Fiorenza d'Austria da ardere in perpetuo in S. Cappella con candele de cera bianca dotati di capitale di duemila e duecento scudi. Ha ciascuno il suo piatto d'argento per tener le candele con due pezzi d'oro smontabili et piedistalli per il piatto stimati di grande valuta.

1651 (c. 145r)

c. 149r

Una lingua d'oro con l'Arme del Granduca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro.
Tanaglia con tre rubinetti nella corona d'uno scudo

c. 155v

L'Altare della Santa Casa con un paleotto del Serenissimo Cosmo Granduca di Toscana fatto di diverse pietre et argenti cioè in mezzo una lastra d'argento col'Altare di Santa Casa, et effigie di Nostra Signora di mezzo rilievo freggiata attorno con faccie di cherubini et il primo fregio di diaspro quattro colonne di laspislazzaro con la fascia d'amatista et con altre cinte di diaspro e due arme d'argento di S. A. sopra l'Altare

c. 156r

Due cornucopi d'oro uno per parte di dentro la Santa Cappella donati dalla Serenissima Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria G. D. di Toscana con arme della Serenissima Casa di Fiorenza et Austria da ardere in perpetuo in detta Cappella con candele di cera bianca dotati per capitale duemila e duecento scudi, ha ciascuno il suo piatto d'argento per tenere le candele con due pezzi d'oro amovibili per piede stesso del piatto stimate di grande valuta.

1655 (c. 164r)

c. 167v

Una lingua d'oro con arme del Serenissimo Grand Duca et Arciduchessa d'Austria con una catena d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella Corona ciascuno.

c. 173r

Una testa d'argento di Santa Barbara con le spalle e chiome indorate con una corona d'oro in testa amovibile ornata con diverse gioie nella quale manca una perla nella spalla destra con l'arme in mezzo della Serenissima casa d'Austria, mandata dal Serenissimo Arciduca de libbre 22.

c. 177v

Un Paliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento con l'altare della Santa Cappella et effigie di detto Serenissimo di mezzo rilievo con due arme

del medesimo di argento fregiato attorno con fascie di cherubini et il primo fregio di lapislazzoli con le fascie di amatista et altre cinte di diaspro

c. 178r

Due cornucopy d'oro uno per banda con li suoi piatti di argento per mettere le candele con arme delle Serenissime Case di Toscana, et Austria, donati dalla Serenissima Maria Madalina Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana.

c. 178v

Una lingua d'oro con Arme del Serenissimo Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro per attaccaglia con tre rubinetti nella corona di scudi uno in tutti

1661 (c. 181r)

c. 193r

Un Paliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento coll'altare della Santa Cappella et effigie di Serenissimo di mezzo rilievo con doi arme nel medesimo di argento freggiata attorno al medesimo con fascie di cherubini et il primo fregio di lapislazzoli con fasce d'amatista et altre cinte di diaspri

c. 193v

Doi cornucopij d'oro, uno per banda con i suoi piatti di argento per mettere le candele con arme delle Serenissime Case di Toscana et Austria donati dalla Serenissima sig. Maria Madalena Arciduchessa d'Austria et Gran Duchessa di Toscana

1668 (c. 209r)

c. 216v

Una lingua d'oro con arme del Serenissimo Grand Duca et Arciduchessa d'Austria con una catena d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella Corona di scudi uno in tutti.

c. 237r

Due cornucopy d'oro, uno per parte con i suoi piatti d'argento dentro la S. Casa per mettere le candele con arme delle Serenissime case di Toscana et Austria donate dalla Serenissima Maria Madalena Arciduchessa d'Austria et Gran Duchessa di Toscana

c. 238v

Una testa d'argento di Santa Barbara con le spalle e chiome indorate con una corona d'oro in testa amovibile ornata con diverse gioie nella quale manca una perla nella spalla destra con arme in mezzo della Augustissima casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso lib: venti due

c. 241r–241v

Un Paliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento con l'altare della S. Cappella et effigie di detto Serenissimo di mezzo rilievo, con due armi del medesimo d'argento, fregiato attorno con fascie di cherubini et il primo fregio di lapislazzoro con le fasce d'amatista et altre cinte di diaspri

c. 242r

Doi cornucopi d'oro, cioè uno in cornu Evangelii e l'altro in cornu epistolae con loro piatti a navicella d'argento che riparano la scolatura con arma a piedi d'essi della Serenissime case di Toscana et Austria

Inventario Cappella Santa Casa 1593–1636 – 9

1593 (c. 1r)

c. 17r

Una galera d'argento donata dal granduca di Toscana

1596 (c. 26r)

c. 37v

Una galera d'argento donata dal Serenissimo Duca di Toscana

1598 (c. 38r)

c. 47v

Dui lampade d'argento con li suoi baccili sotto di Maddalena d'Austria con sue arme et catenelle
Doi candelabri di bella fattura donati d'un gentilhuomo venuto con l'Arciduca Ferdinando con
arme di tre guglie con lettere Hermanus d'Artigny 1598

c. 48r

Una lampada grande d'argento del Serenissimo Arciduca Ferdinando d'Austria

1599 (c. 49r)

c. 53v

Dua lampade di argento et bacili di sotto di Madama d'Austria di peso ...

Due altre lampade di argento et li bacili di sotto di arciduchessa di peso libb. ...

1600 (c. 55r)

c. 60r

Una lampada grossa d'argento del duca Ferdinando

1601 (c. 61r)

c. 64r

Un quadro d'ebano con un putto de argento infasciato fatto di rilievo et l'arme dell'Altezza di
Fiorenza

c. 64v

Una lampada grande dell'Arciduchessa de Austria

1611 (c. 81r)

c. 82v

Una collana de cinque fila con una medaglia d'oro con il Salvatore da una parte et dall'altra il nome di Gesù di peso di once tredici et tre quarti con una lingua d'oro a piedi donata dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana

1616 (c. 94r)

c. 96v

Una lingua d'oro con l'arme del Gran Duca de' Medici che stava a' piedi della collana d'oro de cinque fili donata dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana, che fu data con la medaglia d'oro ch'era in essa alla sacrestia dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Gallo Protettore

1617 (c. 101r)

c. 101v

Dui candelieri d'oro grandi donati dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana con l'armi dell'Altezze di Fiorenza

1619 (c. 103r)

c. 104r

Un gioiello d'oro nel quale si vede un Cristo resuscitato de relievo smaltato con dodeci diamantini, due piccole pere dalle bande donato dal Duca di Baviera

Un gioiello d'oro con il santo sepolcro con cinque rubini, sei diamantini in banda, due perle melane, et una perla grossa à piede donato dalla Duchessa di Lorena

c. 104v

Una croce d'oro con diece pezzi de diamanti con tre perle grosse et una catenella d'oro attaccata lunga doi palmi in circa, diamanti cinq. in punta e cinq. in banda donati da Duca di Baviera di peso in tutto d'once due, et un'ottava

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca de Medici che stava à piede della collana d'oro de cinq. fili donata dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana, che fu data con la Medaglia d'oro che in essa alla sacrestia dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Gallo Protettore

c. 113v

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella Corona de uno scudo

1633 (c. 120r)

c. 125r

L'altare della Santa Casa con un Paleotto del Serenissimo Cosmo 2 do Gran Duca di Toscana fatto de diverse pietre et argenti dove? in mezzo una lastra d'argento col l'Altare di Santa Casa et effigie di S. A. de mezzo rilievo freggiato a torno con faccie di cherubini et il primo fregio de diaspro, quattro colonne di lapislazzaro con la fascia d'ametista et con altri cinti de diaspro e due Armi d'argento di S. A.

c. 125v

Doi cornucop d'oro uno per parte de Santa Cappella donati dalla Serenissima D. Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria et di Toscana con Armi della Serenissima Casa di Fiorenza et Austria da ardere in perpetuo in Santa Cappella con candele de cera bianca dotati per capitali doimila e doicento scudi, ha ciascuno il suo piatto d'argento per tener le candele con doi pezzi d'oro amovibili per piedistallo di suddetti piatto stimate di grandissima valuta

c. 126r

Una lampada d'argento di libbre cinquantuna messa in loco dall'Arciduca Ferdinando hora Imperatore dotata di seicento d'oro in capitale

Inventario Cappella Santa Casa – 1633

1633 (c. 168)

c. 170r

Una lingua d'oro con l'Arme del Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella Corona de uno scudo

c. 174r

Una testa d'argento chiamata di Santa Barbara con la chioma e le spalle indorate con una corona d'oro in testa amovibile ornata da diverse gioie cioè nella Corona sopra la fronte un diamante in tavola grosso smaltato rosso di valore di scudi mille cinquecento

c. 176r

Una parte del cranio e velo di Santa Barbare con queste lettere dalla parte di dietro PARASCAPITIS S.TA BARBARA VIRGINIS 1605 A. H. C. con l'arme in mezzo di casa d'Austria mandata dal Ser.mo Arciduca d'Austria de libre 22.

c. 177v

L'altare della Santa Casa con un Paleotto del Serenissimo Cosmo 2° Grand Duca di Toscana fatto de diverse pietre et argenti, cioè in mezzo una lastra d'argento col Altare di Santa Casa et effigie di S.N. de mezzo rilievo freggiato a' torno con fascie di cherubini et il fregio di diaspro, quattro colonne di lapislazzaro con la fascia d'amestista, et con altre cinte de diaspro e due Arme d'argento di S.A. sopra l'altare, un scalino di legno con lastre d'argento con l'arme di Casa Capponi

c. 178r

Due cornucopia d'oro uno per parte della detta Santa Cappella donato dalla Serenissima Maria Maddalena d'Austria Arciduchessa di Toscana con Arme della Serenissima Casa di Fiorenza et Austria d'ardere in perpetuo in detta Santa Cappella con candele de cera bianca dotati per capitale due mila e dui cento scudi, ha ciascuno il suo piatto d'argento per tenere candele, con due pezzi d'oro amovibili per piedestallo del piatto stimate di grandissima valuta

Inventario Cappella Santa Casa 1666–1690 – 10

1666 (c. 1r)

c. 4v

Una lingua d'oro con arme del Serenissimo Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenetta d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella corona di scudi uno in tutti

c. 10r

Una testa d'Argento di Santa Barbara con le spalle e chiome indorate con una corona d'oro in testa amovibile ornata con due mezze gioie nella quale manca una perla nella spalla destra con le arme in mezzo dell'Augustissima Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di libb. 22

c. 12v

Un Paliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana, nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento coll'altare della S. Cappella, et effigie del detto Serenissimo di mezzo rilievo con doi armi del medesimo d'argento freggiato attorno con fascie de cherubini, et il primo freggio di lapislazzaro con le fascie di amatista, et altre cinte di diaspri

c. 13r

Doi cornucopii d'oro uno in parte con i suoi piatti d'argento per mettere le candele con arme delle Serenissime Case di Toscana, et Austria donati dalla Serenissima Signora Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria e Gran Duchessa di Toscana

1674 (c. 2r)

c. 5r

Una lingua d'oro, con Arme del Serenissimo Gran Duca, et Arciduchessa d'Austria, con una catenetta d'oro per attaccaglia, con tre rubinetti nella Corona di scudi uno in tutto di valuta
A margine: Adì 10 maggio 1684 si levano dalla Sacrestia del Tesoro e consegnato alli Sig. Custodi di S. Casa su ordine di Mons. Illustrissimo [illeggibile]

c. 8v

Voto d'oro n°1, cioè un bambino infasciato, con merlettino d'oro smaltato bianco con gargantiglia d'oro smaltata negra con diamanti in tavola n° 13, et uno similmente in tavola pendente, con tre al di dietro di rilievo d'esso Bambino che dicono Ferdinand. Dux Fran Archidux Austrie di peso libre ... di valuta ...

c. 17v

Una testa d'argento di Santa Barbara, con le spalle, e chioma indorate, con una corona d'oro in testa amovibile, ornata con diverse gioie, nella quale manca una perla, nella spalla destra, con

Arme in mezzo dell'Augustissima Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso libbre 22 di valuta in tutto di ...

c. 23r

Un pallio del Serenissimo Gran Duca di Toscana, nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento con l'Altare della Santa Cappella et effigie di detto Serenissimo di mezzo rilievo, con due Armi del medesimo d'argento, freggiato attorno, con fascie de cherubini, et il primo fregio di lapislazzaro, con le fascie di amatista, et altre cinte di diaspri di valuta testo lasciato libero nel documento

A margine: nelle armi mancano alcuni pezzi

c. 24r

Due cornucopii d'oro; cioè uno in cornu Evangelii e l'altro in cornu epistolae con loro piatti a navicella d'Argento che riparano le scolature con Arme a piedi d'essi della Serenissima Casa di Toscana, et Austria, donati dalla Serenissima Signora Maria Madalena d'Austria, e di Toscana di valuta...

Inventario Cappella Santa Casa 1691–1700 – 11

1693 (c. 1r)

c. 8r

Una lingua d'oro con Arme del Serenissimo Gran Duca et Arciduchessa d'Austria, con una catenella per attaccaglia con tre rubinetti nella Corona di scudi uno in tutto di valuta...

c. 41r

Una testa d'argento di Santa Barbara, con le spalle e chioma indorate et con una corona d'oro in testa amovibile ornata con diverse gioie nella quale manca una perla, nella spalla destra, con Arme in mezzo dell'Augustissima Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso libbre ventidue di valuta in tutto di testo lasciato libero nel documento

c. 56r

Un Palliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento con l'Altare della Santa Cappella et effigie di detto Serenissimo di mezzo rilievo, con due armi

del medesimo d'argento dove vi mancano alcuni pezzi, fregiato attorno con due fascie di cherubini et il primo fregio di lapislazzaro con le fascie di amatista, et altre cinte di diaspri, di valuta ...

c. 59r

Due cornucopii d'oro; cioè uno in cornu Evangelij e l'altro in cornu Epistolae con loro piatti a navicella d'argento che riparano le scolature con Arme a piedi d'essi della Serenissima Casa di Toscana et Austria donati dalla Serenissima Signora Maria Maddalena d'Austria et di Toscana, di valuta ...

Inventario Cappella Santa Casa 1701–1721 – 12

1701 (c. 1r)

c. 8r

Una lingua d'oro con Arme del Serenissimo Gran Duca et Arciduchessa d'Austria, con una catenetta d'oro per attaccaglia con tre rubinetti nella Corona ...

A margine: tutto posto in Tesoro

c. 43r

Una testa d'argento di S. Barbara con le spalle e chiome indorate con una corona d'oro in testa amovibile ornata con diverse gioie nella quale manca una perla nella spalla destra con arme in mezzo dell'Augusta Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso libre ventidue

c. 55r

Un palliotto del Serenissimo Gran Duca di Toscana nel mezzo del quale vi è una lastra d'argento con l'altare della S. Cappella et l'effigie di detto Serenissimo di mezzo rilievo con due armi del medesimo d'argento dove mancano alcuni pezzi, fregiato attorno con due fascie di cherubini, con il primo fregio di lapislazzoli con fascie di amatista et alcune cinte di diaspri

c. 58r

Due cornucopii d'oro; cioè uno à cornu Evangelij e l'altro à cornu epistolae con loro piatti a navicella d'argento che riparano le scolature con arme a piedi d'essi della Serenissima Maria Madalena d'Austria et di Toscana, di valuta ...

1716 (c. 62r)

c. 62r

Due lampade d'oro massiccio con teste di cherubini ornate con gioie e pietre orientali cinte in ogni lampada nel cappelletto di sei zaffiri, sei grisoliti e sei giacinti, nelle catene sei amatiste e sei bottoni di lapislazzoli, nella gola sei grisoliti, sei lapislazzoli, otto granati, otto smeraldi et otto topazii; nel corpo tre catenelle e scudi di lapislazzoli; in framezzo alle tre catenelle in ogni spazio tre grisoliti, tre amatiste orientali et tre topazj, in corrispondenza delle catenelle tre lapislazzoli, nel finimento della lampada sopra alla maglia tre granati, il peso dell'oro in detta lampada cioè in dette due sono libre otto, once undici, et denari diciotto, dentro alle gole di dette lampade vi sono due bicchieri d'argento dorati in parte ove riposano i bicchieri di vetro; le quali due lampade furono mandate in dono alla S. Casa dalla Serenissima Gran Principessa di Toscana per le mani di Cosimo Merlini di Firenze, essendo già state dal detto Serenissimo donate come consta per Instrumento esistente in Cancelleria di S. Casa li 28 maggio 1714 e furono poste entro il S. Camino inanzi la S. Imagine una a destra e l'altra a sinistra della lampade del fu Duca di Urbino

Inventario Cappella Santa Casa 1721–1747 – 13

1721 (c. 1v)

c. 3r

Un alamaro tutto legato in oro, smaltato negro bianco, e torchino con tre smeraldi di straordinaria grandezza cioè quelli di mezzo à sei angeli in tavola, et i due laterali à cuginetto con sua catenella, et attanaglia d'oro da apendersi e nella detta attanaglia vi è un anello d'oro con rubino à manofede e sei diamanti di fondo alli lati e nel cerchio dieci sette diamantini di fondo; nel pezzo di mezzo di detto alamaro, vi sono dodici smeraldi atorno, con altri dodici smeraldini piccoli e novantacinque diamantini di fondo; alli due pezzi laterali sei smeraldi per ciascheduno e centosettantotto diamantini di fondo tra ambedue li detti pezzi; dietro al pezzo di mezzo di detto alamaro vi è una descrizione che incomincia 'desiderium invisendi Lauretanam Virginem' per dono della Serenissima Violante Beatrice di Baviera Gran Principessa Vedova di Toscana l'anno 1714

c. 9r

Una lingua d'oro con Arme dell'Altezza Reale del Gran Duca et Arciduchessa d'Austria con una catenella d'oro per attanaglia con tre rubinetti nella Corona et un smeraldino mancando un altro smeraldino

c. 12r

Un bambino di oro infasciato, con merlettino d'oro smaltato bianco, con gargantiglia di oro smaltato negro, con diamanti in tavola numero tredici et altro simile in tavola pendente con lettere al di dietro di esso Bambino che dicono ' Ferdinando Franciscus Archidux Austriae'

c. 33r

Una testa d'argento di S. Barbara, con chiome spalle dorate, con corona d'oro amovibile in testa, ornata con diverse gioie mancandovi però una perla nella spalla destra, con arme in mezzo dell'Augustissima Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso libre ventidue, e le gioie in essa sono le seguenti

- una collana d'oro con rubbini, smeraldi, diamanti e perle dalla quale pende una croce d'oro fissa in detta statua, con zaffiri, diamanti, rubbini, smeraldi e perle
- nel giro del busto una fascia d'oro con perle, rubini, diamanti e smeraldi et giro anima solamente alla punta delle spalle
- nel giro più a basso alle spalle altre due piccole fascie, cioè una per parte, con diamanti, perle, rubini
- la corona tutta d'oro smaltata rossa, bianca et turchina ornata di diamanti, perle et rubini et altre, la perla mancava detta di sopra ivi manca anche un rubinetto, dentro detta testa, cioè un pezzo di cranio di Santa Barbera

c. 40r

Due lampade d'oro di cisello con teste di cherubini ornate con gioie e pietre orientali cioè in ogni lampada nel cappelletto vi sono tre zaffiri, tre grisoliti e tre giacinti; nelle catene sei amatiste e tre bottoni di lapislazzoli; nella gola tre grisoliti, tre lapislazzoli, otto granate, otto smeraldi et otto tupazy; nel corpo tre catenelle e scudi di lapislazzoli; inframezzo alle dette catenelle, in ogni spazio, tre grisoliti, tre amatiste orientali e tre tupazy, in corrispondenza delle catenelle tre lapislazzoli, nel finimento delle lampade sopra alla maglia tre granate; il peso dell'oro in dette due lampade sono libre otto, oncie undici, et denari diciotto, dentro alle gole di dette lampade vi sono due bicchieri d'argento dorato in parte ove riposano i bicchieri di vetro; quali due lampade

furono mandate in dono dalla Serenissima Violante Gran Principessa di Toscana per le mani del sig. Cosmo Merlini di Firenze, sotto il di 26 marzo 1716; essendo già state dal sua Altezza Serenissima donate, come consta per Istromento esistente in Cancelleria di S. Casa li 28 maggio 1714, le quali lampade stanno avanti l'immagine una a destra e l'altra a sinistra della suddetta del Serenissimo Duca di Urbino entro il S. Camino inanzi la S. Imagine una a destra e l'altra a sinistra della lampade del fu Duca di Urbino. Et una di essa manca – 14 aprile 1712

1728 (c. 40v)

c. 55r

Due cornucopii d'oro; cioè uno à cornu evangeli e l'altro à cornu epistolae con loro piatti d'argento a navicella che riparano le scolature con Arme a piedi di esse d'oro di getto di Casa d'Austria e Casa Medici

A margine: libre 140

c. 55v

Il Palleotto non si descrive aspettandosi che torni di Firenze ove è stato mandato per acomodarsi richiesto da Sua Altezza Reale essendovene d'ora uno per modum provisioni da restituirsi al Tesoro

Inventario Cappella Santa Casa 1747 – 14

1747 (c. 1r)

c. 11r

Un alamaro tutto legato in oro smaltato nero e bianco e turchino con tre smeraldi di straordinaria grandezza cioè quello di mezzo a sei angoli in tavola e i due laterali a cuscinetto con sua catenella et attaccaglia d'oro da appendersi; e nella detta attaccaglia vi è un anello d'oro con rubino a manofede e sei diamanti di fondo alli lati, e nel cerchio manca dei diecisette diamantini di fondo uno. Nel pezzo di mezzo di detto alamaro vi sono dodici smeraldi attorno, con altri dodici smeraldi piccoli e novantacinque diamanti di fondo. Alli due pezzi laterali sei sei smeraldi per ciascheduno, e centosettantotto diamantini di fondo tra ambedue di detti pezzi, mancandovene di questi diamantini due di fondo. Dietro al pezzo di mezzo di detto alamaro vi è una descrizione

che incomincia DESIDERIUM INVISENDI LAURETANAM VIRGINAM. Dono della Serenissima Violante Beatrice di Baviera Gran Principessa di Toscana fatto nell'anno 1714.

c. 22r

Una lingua d'oro con arme dell'A. R. del Gran Duca per l'Arciduchessa d'Austria con una catenella d'oro per attaccaglia con tre rubinetti nella corona ed un smeraldo mancando l'altro smeraldino.

c. 45r

Una testa d'argento di S. Barbara con chioma e spalle dorate, con corona d'oro amovibile in testa ornata con diverse gioie mandando però una perla nella spalla destra con Arme in mezzo dell'Augustissima Casa d'Austria mandata dall'Arciduca di peso di libbre ventidue e le gioie in essa sono le seguenti:

- una collana d'oro con rubini, smeraldi, diamanti e perle dalla quale pende una croce d'oro fissa in detta statua, con zaffiri, diamanti, rubini, smeraldi e perle
- nel giro del busto una fascia d'oro con perle, rubini, diamanti e smeraldi et giro anima solamente alla punta delle spalle
- nel giro più a basso alle spalle altre due piccole fascie, cioè una per parte, con diamanti, perle, rubini

Nella treccia vi sono perle e rubini.

La corona tutta d'oro smaltata rossa, bianca et turchina ornata di diamanti, perle et rubini et oltre, la perla mancava detta di sopra ivi manca anche un rubinetto, dentro detta testa, cioè un pezzo di cranio di Santa Barbera

c. 62r

Il Paleotto avanti di S. Altare dell'Altezza Reale di Firenze parte d'argento e lapislazzoli di peso d'argento libbre quindici circa

c. 63r

Due cornucopi d'oro, cioè uno a cornu Evangelii e l'altro a cornu Epistolae con loro piatti d'argento a navicella che riparano le scolature con arma appiedi di essi d'oro di getto di Casa d'Austria e Casa Medici libbre cento quaranta circa

Inventario Tesoro 1789 – 15

c. 26r–27v

Un Alamajo tutto legato in oro, e smaltato nero, turchino e bianco, il quale vien formato con 3 smeraldi di straordinaria grandezza, cioè quello situato in mezzo è lavorato a sessagono in tavola, di peso circa carati 12; e gli altri due laterali sono tirati a cuscinetto, avendo ancora la loro catenella con attaccaglia d'oro per appendersi: per guarnizione del pezzo di mezzo vi sono n. 12 smeraldi di figura quadra, e con altri n. 12 smeraldi più piccioli parimente quadri, che pesano fra tutti 24. Carati circa n. 14 ed ancora n. 94 diamanti di fondo di taglio quadrato in peso di circa 90 grani in tutto, li quali sono di compimento all'ornato di questo pezzo collocato in mezzo. Colli due pezzi laterali, ossia smeraldi che fra ambidue pesano circa 150 carati sono congiunti n. 6 smeraldi per ciascheduno, di lavoro quadro, a riserva di uno, che è in breccia, onde fra tutti pesano circa 10 carati: per adornamento dei medesimi grossi due smeraldi laterali sono ripartiti n. 178 diamanti di fondo, che dovrebbero essere n. 180; ma in uno di essi pezzi ne mancano due: li detti n. 178 sono all'incirca di peso grani 89. Attergo al pezzo di mezzo del detto alamaro è incisa una descrizione, che incomincia 'Desiderium invisendi Lauretanam Virginem. Dono della Serenissima Violante di Baviera, Gran Principessa di Toscana nell'anno 1714. Pesa in tutto colla catenella cartone, e damasco nero al di dietro, che lo custodiscono libra una ed ottave 5, conforme risulta dall'antecedente Inventario.

c. 84r–85r

Una lampada di oro tutta lavorata a cesello, ed arricchita di varie pietre, cioè granate, topazi, ametisti, grisoliti, giacinti, e lapisalzzoli. Detta lampada è composta di tre catene d'oro in filo tramezzate da tre bottoncini di lapisalzzali, le quali sono dirette al cappelletto superiore parimenti d'oro. La medesima pesa in tutto, compreso il lampadino esistente nel boccaglio, qual lampadino è di argento, libbre 4, ed once 8; benchè nell'antecedente Inventario siano scritte libbre 4 once 9 e mezza, per ragione di tutte le gemme allora interamente esistenti nella presente lampada attergo descritta di Violante di Baviera G. P. di T.

Si avverte però, che nell'accennato cappelletto manca un castone con grisolito ovato; nella superficie del primo giro mancano n. 6 castoncini con loro pietre; nel fine manca altro castoncino con sua pietra.

cc. 152r–154r

Un semibusto d'argento rappresentante la gloriosa Santa Barbara, che ha la chioma, e spalle dorate ornata in giro di n°. 106 perle orientali tonde e scaramazze, riconoscendosi la mancanza di n. 4, dovendo essere fra tutte n°. 110. La nominata Santa essendo Regina, vien cinta sul capo di una corona d'oro di getto smaltata avari colori, e circondata da n°. 6 castoni di oro, e con vari colori parimente smaltati, in ognuno delli quali è impiegato un grosso diamante quadro di peso 3 grani circa. Il frontale di questa corona è guarnito di un castone d'oro, rimanendo ivi incassato un grosso diamante quadro di fondo in peso circa 18 grani. Il giro del medesimo resta occupato di 5 altri castoni di oro, in ognuno de' quali è posto un diamante quadro di fondo di circa 3 grani: inoltre ivi si contrano 6 altri castoni fatti a rosetta, ciascuno de' quali è abbellito di 4 diamanti triangolari barette di peso circa due grani l'uno. In mezzo alle dette n. 6 rosette appaiono 6 rubini quadri in peso circa tre carati fra tutti. La chioma di questa Santa Barbara è adornata da n°. 6 castoni con un rubino quadro in ciascheduno di peso un grano circa, riconoscendosi un vacuo, attesa la mancanza di un trovatore a man diritta. In seguito porta al collo la medesima Santa una collana di oro arricchita di n°. 5 castoni a rosetta con entro n. 4 diamanti triangolari tagliati a faccetta di peso fra tutti circa grani 30. In mezzo a tre dette rosette resta situato un rubino di forma di lavoro quadro per cadauna di peso grano uno e mezzo circa. In altre due rosette esistono due minori smeraldi quadri di peso circa un carato l'uno. Dalla descritta collana scende una crocetta d'oro, ove rimane incassata una croce intera di cristallo di Monte in mezzo a cui giace un rubino balascio di peso circa un carato, e mezzo posto in castone d'oro nei 4 raggi della croce sono impiegati n°. 4 zaffiri orientali ottangolari, che pesano fra tutti circa carati n. 5, accompagnati da n°. 6 piccoli smeraldi quadri di 3 carati fra tutti; inoltre da n°. 6 rubini del medesimo peso; ed indi da n°. 36 diamanti barette in taglio triangolare, ed in tutto pesano circa 54 grani. Viene di poi la fascia adattata al petto di detta S. Barbara. Essa fascia è di oro smaltato a colori diversi in cui sono collocati n°. 2 castoni fatti a rosetta; n. 6 de' quali contengono uno smeraldo quadro in ognuno, che fra tutti sei potrebbero pesare circa 3 carati; li residuali 5 castoni poi consistono in un rubino quadro per cadauno. Nelle enunciate n. 11 rosette si numerano 24 diamanti triangolari di peso due carati ed ancora n. 12 rubini di due carati e mezzo insieme. Il descritto semi busto ha nelle due parti laterali due fasce, in ognuna delle quali esistono 5 castoni d'oro; cioè 4 de' medesimi contengono un diamante per cadauno, che pesa circa grano 1 e mezzo e negli altri n. 6 castoni sono n. 6 rubini di 3 carati in tutti. Nella parte posteriore dell'indicato semibusto è impresso lo stemma dell'Augustissima Casa d'Austria, di cui è dono, con iscrizione, che incomincia PARS CAPITIS SANCTE BARBARE VIRGINIS 1605, sotto al descritto semibusto sono situati n. 4 bottoncini, o sian pometti tondi di argento dorato. In mezzo al capo di detto semibusto

esiste una tecca, con entro il cranio di detta Santa rinchiuso e custodito da cristallo. Pesa in tutto il sopradescritto semibusto libbre 22, conforme apparisce dall'antecedente inventario a f. 45 partita, ove leggesi trasmesso ed offerto dal Serenissimo Arciduca d'Austria.

c. 169

Un Paleotto composto parte di diverse pietre ornamentali e parte di argento. Nello specchio fatto a guisa di sportello, che si apre, v'è una grossa lastra d'argento a basso rilievo la quale rappresenta lo stesso Altare della Santa Casa con prospettiva della Cancellata, e dell'Immagine della Madonna corteggiata da cherubini, avanti la quale rimane genuflessa la figura del Donatore, che fu Cosmo II Grand Duca di Toscana. Aprendosi il suddetto sportello, si scorge per di dentro l'Altare, su cui, è tradizione che celebrasse il Santo Sacrificio S. Pietro Principe degli Apostoli. Il fregio del suddetto Paleotto è di diaspro orientale, cui fanno ornamento n. 4 colonnette di lapislazzoli, con la fascia di ametisti, ed altre cinte di diaspro. Ai lati del medesimo sono riportate due Armi di argento sotto Corona Ducale del suddetto Gran Duca di Toscana, conforme risulta dall'antecedente Inventario partita 3.

c. 170

Una cornice di argento o sia incassatura liscia, che circonda ed abbraccia tutta l'estensione del retro descritto Paleotto. Questa cornice contiene una lunga Ramata di grosso filo di rame, divisa in due parti, tramezzata da 6 colonnette di legno coperto di fascia liscia di argento con tre teste di cherubini in ciasceduna. La suddetta incassatura serve di custodia al descritto Paleotto.

c. 186r

Due grandi cornucopj d'oro, li quali sono disposti, uno cioè in cornu epistole e l'altro in cornu Evangelii dell'istesso Altare. I medesimi sono com Agli sposti di tanti fogliami d'oro a lavoro di cesello. In fondo ad ambidue esistono due Armi di getto d'oro intersiate, una cioè con dell'Augustissima Casa d'Austria, e l'altra della Serenissima Casa Medici di Toscana. Agli spuntoni per la candela sono raccomandati due piatti, ovvero bacili di argenti eseguiti a navicella che riparano le scolature delle candele che ivi ardono. Nel cornucopio a mano sinistra, e precisamente sopra lo stemma di Casa Medici, nei labbri superiori dei vasi laterali, furono posti dei cartocci di argento dorato lavorati a cesello ed incassati a bollette di argento colla testa dorata. Nell'altro cornucopio poi a mano destra si rinviene parimente sopra lo stemma di Casa Medici nel labbro superiore de' vasi laterali, altro cartoccio d'argento dorato al di sopra incassato con bollette d'argento, che han la testa dorata. Nell'altro labbro laterale di esso cornucopio si

riconosce altro cartoccio d'oro. Dono di Sua Altezza Donna Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana, come all'antecedente inventario partita 1.

Adì primo Gennaio 1728 (c. 166v)

Ordine delle lampade

c. 173v

Altra a cesello guarnita da varie pietre, cioè granate, topazi, amatiste, grisolite, giacinti e lapislazzoli sostenuta da tre catenelle mancando ad una di esse una granata fatta cuore. Dono della Serenissima Violante Beatrice di Baviera G. Principessa di Toscana

Materie diverse. Titolo XIV, fascicolo I. *Mura, fabbriche e artisti.*

c. 20 (numerazione moderna a matita)

1782

Scudi 184 Per lavori fatti nelli cornocopi, ostensori, candelieri d'argento, colorire e brunire 24 lampade, con un angelo d'oro

c. 20 (numerazione moderna a matita)

1783

Scudi 80 Per candelieri, lampade, cornocopi, ceroferrari, torriboli, ostensori ed altro di chiesa accomodati, imbruniti con alcuni pezzi fatti di nuovo.

7. VALLOMBROSA

Archivio del Monastero di Santa Maria (AAV)

B III.3 Ricordanze di Vallombrosa (Libro X)

c. 372

16 luglio 1874

Furto in chiesa (a margine)

Alle 11 ½ essendo il P. Furia andato a mettere una chiave ad un uscio di sagrestia perché si era cominciato il lavoro ad altre due stanze attigue che ci venivano date il luogo della Sagrestia grande, con sua sorpresa trovò rotto il vetro della Reliquia della S. Croce, portato via l'argento col Chiodo rilegato in oro. Di più fu portato via anche l'argento della S. Colonna. La grazia del Signore ha fatto sì che nella serata di questo giorno ho potuto riavere il legno dalla S. Croce che era stato getto tra candelieri il S. Chiodo coll'argento della Reliquia della S. Croce e S. Colonna. Ed il Priore Signore Francesco Piccioli Prof. di matematica fu quegli che si adoperò in tal cosa.

B III.4 Libro dell'Inventari di quanto si ritrova nel Monastero di S. Maria di Vallombrosa

c. 6

1634

Un reliquiario descritto «a foggia d'ostensorio, con i splendori, con vari strumenti della Passione di N. S. tutto d'argento con croce in cima, e dentro del Chiodo di Nostro Signore Gesù Cristo

11. BIBLIOGRAFIA

Statuti Mercanti 1511=

Statuti de la Honoranda Universitate de li Mercanti de la citade del Bologna compilati de l'anno MDIX (approvati il 20 dicembre 1511), Bologna, Benedetto I Faelli, 1511.

FONTANINI 1543=

Benedetto Fontanini, *Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Christo crocifisso, verso i christiani*, Venetiis apud Bernardinium de Bindonis, A.D. M.D.XXXXIII.

BORROMEEO 1577=

Carlo Borromeo, *Inscrutionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae libri duo*, Milano, Pacificum Pontium, II voll., 1577.

PALEOTTI 1582 (1962)=

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, in Paola Barocchi a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1962.

GHIRARDACCI 1654=

Cherubino Ghirardacci, *Della historia di Bologna parte seconda*, Bologna, Giacomo Monti, 1654.

MONIGLIA, MELONI 1661=

Giovanni Andrea Moniglia, Valerio Spada, Jacopo Melani, *Ercole in Tebe, festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo principe di Toscana, e Margherita Lvisa principessa d'Orleans*, Firenze, Nuova Stamperia all'Insegna della Stella, 1661.

PUCCINELLI 1664=

Placido Puccinelli, *Cronica della Badia Fiorentina*, Milano, Cesare Malatesta stampatore, 1664.

DEL MIGLIORE 1684=

Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, Stamperia della Stella, 1684.

MINORBETTI 1685=

Cosimo Minorbetti, *Relazione delle Sante Reliquie della Chiesa Metropolitana della città di Firenze*, in Bologna, Per Giacomo Monti, 1685.

CASOTTI 1714=

Giovan Battista Casotti, *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze, Manni, 1714.

CERACCHINI 1716=

Luca Giuseppe Ceracchini, *Cronologia sacra de' vescovi a arcivescovi di Firenze*, Firenze, 1716.

MARTORELLI 1732=

Pietro Valerio Martorelli, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena della Beata Vergine Maria*, I, in Roma nella stamperia di Antonio de Rossi, 1732.

TORSELLINI 1732=

Orazio Torsellini, *Historiae Almae Domus Lauretanae*, in Pietro Valerio Martorelli, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena della Beata Vergine Maria*, I, Roma, Antonio de Rossi, 1732, pp. 354-358.

RICHA 1754-1762=

Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, X voll., Firenze, Pietro Gaetano Viviani, 1754-1762.

PELLI BENCIVENNI 1779=

Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*, II voll., Firenze, Gaetano Cambiagi, 1779.

FOLLINI 1789-1802=

Vincenzo Follini, Modesto Rastrelli, *Firenze antica, e moderna illustrata*, VIII voll., Firenze, Allegrini, 1789-1802.

MORENI 1816-1817=

Domenico Moreni, *Continuazione delle Memorie storiche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo*, II voll., Firenze, Daddi, 1816-1817.

ILARI 1848=

Lorenzo Ilari, *La biblioteca pubblica di Siena. Catalogo*, Siena, Tipografia all'insegna dell'ancora, 1848.

ANDREUCCI 1858=

Ottaviano Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze*, Firenze, Cellini, 1858.

MARTINI 1883=

Angelo Martini, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Ermanno Loescher, 1883.

CAROCCI 1892=

Giuseppe Carocci, *Il comune del Galluzzo. Guida-Illustrazione Storico-Artistica*, Firenze, Tipografia della Pia Casa di Patronato, 1892.

COCCHI 1901=

Arnaldo Cocchi, *Degli antichi Reliquiari di Santa Maria del Fiore e di San Giovanni di Firenze*, Firenze, Pellas, 1901.

SIGHINOLFI 1904=

Lino Sighinolfi, *Sulla lega dell'argento e gli statuti degli orefici di Bologna durante la Signoria di Giovanni da Oleggio*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1904.

CAROCCI 1907=

Giuseppe Carocci, *I dintorni di Firenze*, II voll., Firenze, Galletti e Cocci tipografi editori, 1907.

DE PORRENTROY 1907=

Antoine De Porrentruy, *Pèlerinage du Gran Duc de Toscane Cosme III et de son fils Jean Gaston suivi de la lettre d'un anonyme sur la Santa Casa*, Roma, 1907.

DREVES, BLUME, BANNISTER 1915=

Guido Maria Dreves, Clemens Blume e Henry Marriott Bannister a cura di, *Analecta hymnica medii aevi. Hymni et sequentiae ineditae*, II, Lipsia, Fues's Verlag, 1915.

BOFFITTO 1922=

Giuseppe Boffitto, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento. Aggiunte al Lessico tipografico del Fumagalli e al Peintre-graveur del Bartsch e del Vesme*, Firenze, Libreria Internazionale Succ. Seeber, 1922.

BIANCHINI 1932=

Raffaello Bianchini, *L'Impruneta. Paese e santuario*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1932.

Mostra del tesoro 1933=

Mostra del tesoro di Firenze sacra. Convento di San Marco, II voll., Firenze, Tipo calcografia classica, 1933.

DORINI 1934=

Umberto Dorini, *Statuti dell'Arte di Por Santa Maria del tempo della Repubblica*, Firenze, Olschki, 1934.

SAMAJA 1935=

Wanda Samaja, *L'arte degli orefici a Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1935.

FASOLI 1936=

Gina Fasoli, *Le compagnie della arti a Bologna fino al principato del secolo XV*, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1936.

PAATZ 1940=

Walter Paatz, Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Francoforte sul Meno, Klostermann, 1940-1954

CASTIGLIONI, MARCORA 1952=

Carlo Borromeo, *Arte sacra. De fabrica ecclesiae, traduzione italiana e note a cura di Mons. Carlo Castiglioni e don Carlo Marcora*, Monza, S. A. Tipografia Sociale, 1952.

ORLANDELLI 1953=

Gianfranco Orlandelli, *Note di storia economica sulla Signoria dei Bentivoglio*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s., III, 1953, pp. 207-398

TREBBI 1958=

Bruno Trebbi, *L'artigianato nelle chiese bolognesi*, Bologna, Tamari editori, 1958.

BELLETTINI 1961=

Athos Bellettini, *La popolazione di Bologna dal secolo XV all'Unificazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1961.

SALVONI 1961=

Giovan Battista Salvoni, *Il valore della lira bolognese dalla sua origine alla metà del secolo XVII*, Ristampa anastatica, Torino, Bottega d'Erasmus, 1961.

BAROCCHI 1962=

Paola Barocchi a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1962.

CASTIGLIONI, MARCORA 1962=

Carlo Borromeo, *Arte sacra (De fabrica ecclesiae)*, traduzione italiana e note a cura di Carlo Castiglioni e Carlo Marcora, Monza, 1952, 2 voll.

ROMANO 1962=

Roberto Romano, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, «Rivista Storica Italiana», XXIV, 1962, pp. 480-531.

HEIKAMP 1964=

Detlef Heikamp, *La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento*, «Antichità viva», III, 1964, pp. 11-30.

POPE-HENNESSY 1964=

John Pope-Hennessy, *Catalogue of italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londra, 1964.

MARACCHI BIAGIARELLI 1965=

Berta Maracchi Biagiarelli, *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze medicea*, «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, pp. 304-370.

PIACENTI 1965=

Kirsten Aschengrenn Piacenti, *Two jewellers at the Grand Ducal court of Florence around 1618*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12.1965-66, 1/2, pp. 107-124.

PINI 1967=

Antonio Ivan Pini, *I "Libri Matricularum Societatum bononiensium" e il loro riordinamento archivistico*, «Quaderni dell'Archivio di Stato di Bologna», vol. XV, Bologna, 1967.

MORELLI 1968=

Maria Augusta Morelli, *Gli inizi della stampa periodica a Firenze nella prima metà del XVII secolo*, «Critica storica», VII, 1968, pp. 288-323.

CAGNACCI 1969=

Marcello Cagnacci, *Impruneta e la sua basilica: guida storica, artistica, turistica*, Firenze, Pochini, 1969.

DAL PANE 1969=

Luigi dal Pane, *Economia e società a Bologna nell'Età del Risorgimento*, Bologna, Zanichelli, 1969.

FANTI 1970=

Mario Fanti, *Il Museo di San Petronio in Bologna*, Bologna, Pàtron, 1970.

CALORI 1972=

Giovanni Calori, *Un'iniziativa sociale nella Bologna del '500. L'Opera dei Mendicanti*, Bologna, Azzoguidi, 1972.

FOCK 1972=

Cornelia Willemijn Fock, *Goldsmith at the court of Cosimo II de' Medici*, «The Burlington Magazine», 114, 1972, pp. 11-17.

RUDOLPH 1972=

Stella Rudolph, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento; i committenti privati*, «Arte illustrata», I, 1972, pp. 228-241.

SAVIOLI, SPOTORNO 1973=

Antonio Savioli, Pierdamiano Spotorno, *Incisioni di cinque secoli per San Giovanni Gualberto*, Siena, Arteditoria Periccioli, 1973.

BULGARI 1974=

Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato*, Roma, del Turco, IV-Emilia, 1974.

OMODEO 1975=

Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento, catalogo della mostra a cura di Anna Omodeo (Firenze, 18 aprile-18 maggio 1975), Firenze, Labati e Nanni, 1975.

PAOLUCCI 1975=

Antonio Paolucci, *Per Cosimo Merlini il vecchio, orafo Granducale*, «Antichità viva», XIV.1975, 6, pp. 24-30.

BERTI 1976=

Lanfranco Berti, *Giovanni II Bentivoglio. Il potere politico a Bologna nel secolo decimoquinto*, Bologna, Ponte Nuovo, 1976.

PAOLUCCI 1976=

Antonio Paolucci, *Il Tesoro di S. Maria all'Impruneta*, «Antichità Viva», XV.1976, 4, pp. 46-51.

DUPRÈ 1977=

L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè (Firenze, 1977), Firenze, S.P.E.S, 1977.

Impruneta. Arte 1977=

Impruneta. Arte e tradizione, catalogo della mostra a cura di Antonio Paolucci e Francesco Rossi, (Impruneta, Basilica di S. Maria Impruneta, 24 settembre-2 ottobre 1977), Firenze, Consorzio Chianti Putto, 1977.

MONACI 1977=

Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725), catalogo della mostra a cura di Lucia Monaci (Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi), Firenze, Olschki, 1977.

PAOLUCCI 1977=

Antonio Paolucci, *Mostra di oreficerie sacre restaurate nella Basilica di Santa Maria dell'Impruneta*, «Prospettiva», XI.1977, pp. 86-87.

EMILIANI 1978=

Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani. 1571-1869*, Bologna, Edizioni Alfa, 1978.

Il Museo dell'Opificio 1978=

Anna Maria Giusti, Paolo Mazzoni, Annapaula Pampaloni Martelli, *Il Museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, Milano, Electa, 1978.

BAROCCHI, BERTELÀ 1980=

Paola Barocchi, Giovanni Gaeta Bertelà a cura di, *Collezionismo medico e storia artistica. Il cardinale Carlo Maria Maddelena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, II*, Firenze, S.P.E.S., 1980, II, tomo II, pp. 479-480.

BENTINI 1979=

Jadranka Bentini, *L'arte del Settecento emiliano. L'arredo sacro e profano. La raccolta Zambeccari*, Bologna, Edizioni Alfa, 1979.

CIPOLLA 1980=

Carlo Cipolla, *I pidocchi e il granduca: crisi economica e problemi sanitari nella Firenze del '600*, Milano, Il Mulino, 1979.

DE BENEDICTIS 1980=

Angela de Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel Settecento in Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel settecento*, atti del Primo Colloquio (Bologna, 2-3 febbraio 1980), Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1980.

FOCK 1980=

Cornelia Willemijn Fock, *Francesco I e Ferdinando I mecenati di orefici e intagliatori di pietre dure*, «Le arti del Principato Mediceo», Firenze 1980, pp. 317-363.

GIACOMELLI 1980=

Alfeo Giacomelli, *La dinamica della realtà bolognese nel XVIII secolo* in AA.VV., *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna, ISB, 1980.

PAOLUCCI 1980=

Antonio Paolucci, *Le opere d'arte*, in Claudia Beltramo Ceppi a cura di, *La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, Becocci, 1980.

LANGEDIJK 1981=

Karla Langedijk, *The portraits of the Medici*, III, Firenze, S.P.E.S., 1981.

BARBIERI 1982=

Francesco Barbieri, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, «Accademia e Biblioteche d'Italia», L, (1982), pp. 347-354.

CERCHIERI, VIANELLO 1982=

Sergio Cecchieri, Athos Vianelli, *La Mercanzia*, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Bologna, Bologna 1982.

GUIDOTTI 1982=

Alessandro Guidotti, *La Badia fiorentina*, Firenze, Barbèra, 1982.

NAVA CELLINI 1982=

Antonia Nava Cellini, *Cenni sull'oreficeria e argenteria del Seicento in Italia*, in Antonia Nava Cellini, *La scultura dei Seicento*, Torino, UTET, 1982, pp. 223-236.

BARBIERI 1983=

Francesco Barbieri, *Il frontespizio nel libro italiano del Seicento*, «La Bibliofila», 1983, LXXXV, pp. 49-72.

BELLOSI 1983=

Luciano Bellosi, *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II voll., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983.

BENATI, PERUZZI 1983=

Daniele Benati, Lucia Peruzzi, *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna, Silvana editoriale, 1983.

LANDI 1983=

Roberto Landi, *Indice degli artisti compresi nell'opera manoscritta di Marcello Oretti "Notizie de professori del disegno"* (estratto da «L'Archiginnasio», LXXVIII), Bologna, 1983.

CAPITANIO 1985=

Antonella Capitanio, *Argenterie sacre tra XVI e XVII secolo*, Firenze, 1985.

TARCHI, TURRINI 1985=

Rossella Tarchi, Claudio Turrini, *San Michele Visdomini, notizie storiche e guida artistica*, Firenze, Centro Stampa "Toscana Nuova", 1985.

BERTOCCHI 1986=

Giorgio Bertocchi, *Il pellegrinaggio dei fabbri bolognesi a Loreto nel 1588*, «Il Carrobbio», XII, 1986, pp. 56-59.

BIGONGIARI, GREGORI 1986=

Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Firenze, Cantini.

CIPOLLA 1986=

Carlo Cipolla, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986.

FABBRI 1986=

Lia Gheza Fabbri, *I moderni statuti del Foro dei Mercanti (Bologna secc. XVI-XVII)* in *Studi in memoria di Mario Abrate*, Torino, Università di Torino, 1986, pp. 477-492.

PAOLUCCI 1986=

Antonio Paolucci, *Cosimo Merlini, Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), III, Firenze, Cantini, 1986, p. 127.

SFRAMELI 1986=

Maria Sframeli, *Scheda 5.3 e 5.7*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Disegno, incisioni, scultura* catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986, pp. 469, 473-474.

TOFANI 1986=

Annamaria Petrioli Tofani, *Note sul disegno fiorentino nel secolo XVII*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra a cura di Piero Bigongiari e Mina Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), I, Firenze, Cantini, 1986, pp. 53-58.

CALCAGNI 1987=

Artemisia Calcagni Abrami, *Incisori toscani del Seicento al servizio del libro illustrato*, Firenze, Centro Di, 1987.

GRIMALDI, SORDI 1987=

Floriano Grimaldi, Katy Sordi a cura di, *Scultori a Loreto. Fratelli Lombardi, Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli*, Ancora, 1987.

HAUSER 1987=

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Bech, 1956, nella traduzione italiana di Anna Bovero, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1987.

PROTO PISANI 1987=

Caterina Proto Pisani, Antonio Paolucci, Bruno Pacciani, *Il Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, Firenze, Becocci editore, 1987.

TARCHI, TURRINI 1987=

Rossella Tarchi, Claudio Turrini, *Nuovi contributi sull'attività dell'orafo Cosimo Merlini tra committenza granducale ed ecclesiastica*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVII, 3, 1987, pp. 757-770.

Tesori d'arte 1987=

Elena Casalini, Maria Grazie Ciardi Duprè dal Poggetto, Lamberto Crociani, Dora Liscia Bemporad, *Tesori d'Arte dell'Annunziata di Firenze*, Firenze, Alinari, 1987.

FABBRI 1988=

Lia Gheza Fabbri, *L'organizzazione del lavoro in una economia urbana. Le Società d'Arti a Bologna nei secoli XVI e XVIII*, Bologna, Clueb, 1988.

GIUSTI 1988=

Anna Maria Giusti, *Origine e sviluppo della manifattura granducale*, in Anna Maria Giusti a cura di, *Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze, dei Granduchi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-29 aprile 1989), Firenze, Giunti, 1988, pp. 10-23.

MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1988=

Benedetta Montavecchi, Sandra Vasco Rocca a cura di, *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze, Centro Di, 1988.

NARDINOCCHI 1988=

Elisabetta Nardinocchi, *Il Ponte d'oro*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 1988, 6, pp. 29-32.

Splendori di pietre 1988=

Anna Maria Giusti a cura di, *Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze*, dei Granduchi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-29 aprile 1989), Firenze, Giunti, 1988.

WOOLF 1988=

Stuart Joseph Woolf, *Porca miseria. Poveri e assistenza nell'età moderna*, Bari, Laterza, 1988.

Argenti e orafi 1989=

Elisabetta Nardinocchi, *Argenti e orafi nella Firenze del Seicento*, in Kirsten Aschengrenn Piacenti, Mina Gregori a cura di, *Argenti e argentieri in Firenze*, Firenze, Edifir, 1989, pp. 9-14.

NARDINOCCHI 1989=

Elisabetta Nardinocchi, *I merlini: una dinastia di orafi*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 9, 1989, pp. 10-12.

PIACENTI 1989=

Kirsten Aschengrenn Piacenti, Mina Gregori a cura di, *Argenti e argentieri in Firenze*, Firenze, Edifir, 1989.

TARCHI 1989=

Rossella Tarchi, *Una lettera di Maria Maddalena d'Austria sulla reliquia della Santa Croce in S. Maria Impruneta*, «Rivista d'arte. Studi documentari per la storia della arti in Toscana», XLI, serie quarta, IX, 1989, pp. 159-165.

CIPOLLA 1990=

Carlo Cipolla, *Il governo della moneta a Firenze e a Milano nei secoli XIV-XVI*, Bologna, il Mulino, 1990.

FARANDA 1990=

Franco Faranda, *Argentieri e argenteria sacra in Romagna dal Medioevo al XVIII secolo*, Rimini, Luisè, 1990.

NARDINOCCHI 1990=

Elisabetta Nardinocchi, *Ancora su Cosimo Merlini*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», 12, 1990, pp. 18-20.

CAPRETTI 1991=

Elena Capretti, *Il complesso di Santo Spirito*, Firenze, Becocci/Scala, 1991.

PAPETTI 1991=

Stefano Papetti, *Devozioni lauretane della famiglia Medici*, Firenze, Arnaud editore, 1991.

LISCIA BEMPORAD 1992-1993=

Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi, a cura di Dora Liscia Bemporad, Firenze, 1992-1993, III voll.

CORSINI 1993=

Diletta Corsini, *Argenti del sedicesimo secolo. Fra officina granducale e botteghe di città. 1537-1600*, in Dora Liscia Bemporad a cura di, *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, vol. I, Firenze, S.P.E.S., 1993, pp. 57-99.

GRIMALDI 1993=

Floriano Grimaldi, *La historia della chiesa di santa Maria de Loreto*, Loreto, 1993.

NARDINOCCHI 1993=

Elisabetta Nardinocchi, *Laboratori in Galleria e botteghe sul Ponte Vecchio. Sviluppi e vicende dell'oreficeria nella Firenze del Seicento*, in *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze, vol. I, 1993, pp. 114-133.

SEBREGONDI, ASSIRELLI 1993=

San Lorenzo: i documenti e i tesori nascosti, catalogo della mostra a cura di Ludovica Sebregondi, Marco Assirelli (Firenze, Complesso di san Lorenzo, 25 settembre-12 dicembre 1993) Venezia, Marsilio, 1993.

BOSKOVITS, ACANFORA 1994=

Miklos Boskovits, Elisa Acanfora, *Studi in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1994.

PIACENTI 1994=

Kirsten Aschengrenn Piacenti, *Un'immagine del Paliotto d'oro restituitaci*, in Miklos Boskovits, Elisa Acanfora, *Studi in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1994, pp. 229-231.

SOTHEBY'S 1994=

Catalogo asta Sotheby's, *Sammlung Rudolf von Gutmann*, Londra, 2 aprile 1993, nn. 2a-5°, cit. in Kirsten Aschengrenn Piacenti, *Un'immagine del Paliotto d'oro restituitaci*, in Miklos Boskovits, Elisa Acanfora, *Studi in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1994.

CAGNI 1995=

Giuseppe Cagni, *I Barnabiti a san Carlino*, in Giampaolo Trotta a cura di, *San Carlo dei Barnabiti a Firenze. Una chiesa ed un collegio all'ombra dei Granduchi e dell'Impero*, Anghiari, I.T.E.A., 1995.

I tesori 1995=

Licia Bertani, Elisabetta Nardinocchi a cura di, *I tesori di San Lorenzo. 100 capolavori di oreficeria sacra*, Livorno, Sillabe, 1995.

NARDINOCCHI 1995=

Elisabetta Nardinocchi, *I reliquiari di San Lorenzo*, in Licia Bertani, Elisabetta Nardinocchi a cura di, *I tesori di San Lorenzo. 100 capolavori di oreficeria sacra*, Livorno, Sillabe, 1995, pp. 16-77.

PIROCI 1995=

Alberta Piroci, *La decorazione barocca della Chiesa dell'Eremo di Camaldoli. Documenti inediti su artisti e committenze*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca», LVII, 1995, pp. 429-450.

TROTTA 1995=

Giampaolo Trotta a cura di, *San Carlo dei Barnabiti a Firenze. Una chiesa ed un collegio all'ombra dei Granduchi e dell'Impero*, Anghiari, I.T.E.A., 1995.

ZANGHERI 1995=

Luigi Zangheri, *Fortuna e sfortuna del Collegio dei Barnabiti nella Firenze del Settecento*, in Giampaolo Trotta a cura di, *San Carlo dei Barnabiti a Firenze. Una chiesa ed un collegio all'ombra dei Granduchi e dell'Impero*, Anghiari, I.T.E.A., 1995.

ACIDINI LUCHINAT 1996=

Cristina Acidini Luchinat, *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, Firenze, Giunti, 1996.

CANTELLI 1996=

Giuseppe Cantelli, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, 1996.

DAVOLI 1996=

Zeno Davoli, *La raccolta di stampe «Angelo Davoli»*, vol. VI, Reggio Emilia, edizioni Diabasis, 1996.

PROTO PISANI 1996=

Caterina Proto Pisani, a cura di, *Il Museo di Santa Maria all'Impruneta*, Firenze, Conti Tipicolor, 1996.

ACIDINI LUCHINAT 1997=

Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, catalogo della mostra a cura di Cristina Acidini Luchinat (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1997.

COLLE 1997=

Enrico Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici 1537-1737*, Firenze, Centro Di, 1997.

DE BENEDICTIS 1997=

Cristina De Benedictis, *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Firenze, Le Lettere, 1997.

SPINELLI 1998

Riccardo Spinelli, a cura di, *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato. Il Seicento e il Settecento*, V, Firenze, Giunti, 1998.

BICCHI 1999=

Alessandro Bicchi, Alessandro Ciandella, *Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Firenze, Mandragora, 1999.

BATTISTINI 2000=

Andrea Battistini, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000.

BISACCIONI 2001=

Alberto Bisaccioni, *L'oreficeria*, in *Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco*, catalogo della mostra a cura di Liletta Fornasari e Andrea Andanti (Poppi, Castello di Poppi, 2001), Firenze, 2001, pp. 199-205.

BRANCIAROLI 2001=

Alberta Piroci, *Arte e architettura religiosa del Seicento: la decorazione barocca della chiesa dell'Eremo di Camaldoli. «In conspectu tanti splendori et in tanta universae ecclesiae laetitia»*, in *Il Seicento in Casentino*, catalogo della mostra a cura di Liletta Fornasari (Poppi, Castello di Poppi, 2001), Firenze, 2001, pp. 183-187.

CAPITANIO 2001=

Antonella Capitanio, *Arte orafa e Controriforma: la Toscana come crocevia*, Livorno, Sillabe, 2001.

GRIMALDI 2001=

Floriano Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Loreto, Tecnostampa, 2001.

Il Seicento in Casentino 2001=

Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco, catalogo della mostra a cura di Liletta Fornasari e Andrea Andanti (Poppi, Castello di Poppi, 2001), Firenze, 2001.

L'arme e gli amori 2001=

L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, catalogo della mostra a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno-20 ottobre 2001), Firenze, Olschki, 2001.

MAMONE 2001=

Sara Mamone, *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in Elvira Garbero Zorzi e Mario Speranzi a cura di, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-97.

Rossi, *Biblioteche* 2001=

Maria Elisa Rossi, *Sulle tracce delle biblioteche: i cataloghi e gli inventari della soppressione e del ripristino dei conventi in Toscana (1808-1819)*, II, Roma, Vecchiarelli, 2000.

Rossi, *Poggio, Merlini* 2001=

Massimiliano Rossi, *Poggio Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto mediceo della croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche*, «Studi secenteschi», 42, 2001, pp. 211-276.

ZORZI, SPERANZI 2001=

Elvira Garbero Zorzi e Mario Speranzi a cura di, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Olschki, 2001.

LISCIA BEMPORAD 2002=

Dora Liscia Bemporad, *Il paesaggio dei miracoli. Devozione e mecenatismo nella Toscana medicea da Ferdinando I a Cosimo III*, Pisa, Pacini, 2002.

NARDINOCCHI 2002=

Elisabetta Nardinocchi, *Orafi e argentieri tra corte città*, in Riccardo Spinelli a cura di, *La grande storia dell'artigianato*, V, Firenze, Giunti, 2002, pp. 151-175.

SPINELLI 2002=

Riccardo Spinelli a cura di, *La grande storia dell'artigianato*, V, Firenze, Giunti, 2002.

PINELLI 2003=

Antonio Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003.

BALDACCI, BENVENUTI 2004=

Valentino Baldacci, Anna Benvenuti, *“Le contesse di Luco”. Il monastero camaldolese femminile di San Pietro a Luco del Mugello. La storia, la fabbrica, l'arte*, Azzano San Paolo (Bergamo), Bolis 2004

BRUNI 2004=

Roberto Bruni, *Editori e tipografi a Firenze nel Seicento*, «Studi secenteschi», XLV, Firenze, Olschki, 2004, pp. 325-419.

FABBRI 2004=

Lia Gheza Fabbri, *Presenza e ruolo delle Società d'Arti e Mestieri in una città di antico regime. (Bologna secc. XVI-XVIII)*, in Paola Massa, Angelo Moioli a cura di, *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 137-164.

GOTTARDI 2004=

Giorgio Gottardi, *Ruolo delle corporazioni artigiane nella promozione dell'innovazione tecnologica*, in Paola Massa, Angelo Moioli, *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Dalla corporazione al mutuo soccorso*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 275-285.

MASSA, MOIOLI 2004=

Paola Massa e Angelo Moioli, a cura di, *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2004.

MOIOLI 2005=

Angelo Moioli, *I risultati di un'indagine sulle corporazioni nelle città italiane in età moderna*, in Paola Massa, Angelo Moioli, *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Dalla corporazione al mutuo soccorso*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 15-31.

PROTO PISANI 2005=

Caterina Proto Pisani, a cura di, *Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, Firenze, Polistampa, 2005.

GRIFONI, NANNELLI 2006

Paola Grifoni, Francesca Nannelli, *Le statue dei santi protettori delle arti fiorentine e il Museo di Orsanmichele*, Firenze, Polistampa, 2006.

FUMAGALLI 2006=

Elena Fumagalli, Gianvittorio Signorotto, *La corte estense nel primo Seicento*, Roma, Viella, 2006.

GIUSTI 2006=

Anna Maria Giusti, *Pietre dure. The art of semiprecious stonework*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006.

BEVILACQUA, ROMBI 2007=

Mario Bevilacqua, Giuseppina Carla Romby, *Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma, De Luca editori d'arte, 2007.

CANEVA 2007=

Caterina Caneva, *Museo d'arte sacra dell'Abbazia di Vallombrosa. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Livorno, Polistampa, 2007.

PINI 2007=

Raffaella Pini, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna, Clueb, 2007.

CAPITANIO 2008=

Antonella Capitanio, *Una galleria virtuale di oreficeria sacra*, in Antonella Capitanio, Cinzia Maria Sicca, *John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze, Edifir, 2008, pp. 73-112.

FABBRI 2008=

Lia Gheza Fabbri, *L'organizzazione del lavoro. Corporazioni e gruppi professionali in età moderna*, in *Storia di Bologna, Bologna nell'Età Moderna (secoli XVI-XVIII)*, Bologna, Bononia University Press, 3.1, 2008, pp. 647-729.

NARDINOCCHI, SEBREGONDI 2010=

Elisabetta Nardinocchi, Ludovica Sebregondi, *Il tesoro di San Lorenzo*, Firenze, Mandragora, 2010

BRUNI 2012=

Roberto Bruni, *Edizioni fiorentine del Seicento: la Biblioteca Riccardiana*, «Studi secenteschi», 53, 2012, pp. 183-312.

BICCHI 2014=

Alessandro Bicchi, *"Pietas adversus Deum". Pellegrinaggi strada per il divino*, in *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, catalogo della mostra a cura di Francesca Fiorelli Malesci, (Firenze, Museo di Casa Martelli, 7 dicembre 2014-8 marzo 2015), Livorno, Sillabe, 2014, pp. 135-141.

FIORELLI MALESCI 2014=

L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX, catalogo della mostra a cura di Francesca Fiorelli Malesci (Firenze, Museo di Casa Martelli, 7 dicembre 2014-8 marzo 2015), Livorno, Sillabe, 2014.

GALLORI 2014=

Corinna Tania Gallori, *Scheda n. 46 in Jacopo Ligozzi: pittore universalissimo*, catalogo della mostra a cura di Lucilla Conigliello, Marzia Faetti (Firenze, Palazzo Pitti, 27 maggio-28 settembre 2014), Livorno, Sillabe, 2014, p. 172.

NARDINOCCHI 2014=

Elisabetta Nardinocchi, «Una cortina di padiglione aggruppato con bella grazia»: aspetti del rinnovamento della cappella dell'Annunziata nel Seicento, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm. Non est in tota sanctorum urbe locus*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 155-168.

SFRAMELI 2014=

Maria Sframeli, *Scheda n. 15*, in *Sacri Splendori*, catalogo della mostra a cura di Riccardo Gennaioli, Maria Sframeli, Laura Baldini (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 10 giugno-2 novembre 2014), Livorno, Sillabe, 2014, pp. 134-137, n. 15.

BIETTI 2015=

Monica Bietti, Riccardo Gennaioli, Elisabetta Nardinocchi, *Nel segno dei Medici. Tesori sacri della devozione granducale*, Firenze, Sillabe 2015.

Coltrinari, *Artisti* 2016=

Francesca Coltrinari, *Artisti e documenti a Loreto (1538-1590)*, Firenze, Edifir, 2016.

Coltrinari, *Cantiere* 2016=

Francesca Coltrinari, *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifir, 2016.

DIEFENBACHER, LEUSCHNER 2016=

Jorg Diefenbacher, Eckard Leuschner a cura di, *The New Hollstein german engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, III, Sound & Visions, 2016.

MORETTI 2016=

Guido Moretti, *Bologna – San Petronio; taccuino di viaggio / travelnotebook*, Bologna, Edizioni Tipoarte, 2016.

SERRA 2018=

Alessandro Serra a cura di, *La congregazione dell'Indice, l'esecuzione dell'Index del 1596 e gli Ordini regolari in Italia*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 2018.

COPPE 2019=

Marco Coppe, *Un calice inedito di Cosimo Merlini*, «OADI. Rivista per l'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», 20, 2019, pp. 77-86.

Plasmato dal fuoco 2019=

Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici, catalogo della mostra a cura di Eike Schmidt, Sandro Bellesi, Riccardo Gennaioli (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019 - 12 gennaio 2020) Firenze, Sillabe 2019.

BONFIGLI 2020=

Benedetta Bonfigli, *Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)*, «Contesti d'Arte», II, 2020, pp. 92-103.

COPPE 2020=

Marco Coppe, *Oreficeria sacra. Museo dei Cappuccini di Firenze "Atanasio Andreini"*, Firenze, Arnaud Project and Experience, 2020.

DE TATA 2021=

Rita De Tata, *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo*, Milano, Franco Angeli editore, 2021.

Pulcherrima Testimonia 2023

Alessandro Bicchi, Chiara Bicchi, Susanna Cialdai, Annalisa Innocenti a cura di, *Pulcherrima Testimonia. Tesori nascosti nell'Arcidiocesi di Firenze*, Firenze, Edifir, 2023.

BÖNINGER 2023=

Lorenz Böniger, *Il mercato del libro nella Firenze del Quattrocento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.

FUMAGALLI 2023=

Elena Fumagalli, *I Medici e la Milano di Federico Borromeo*, in Matteo Al Kalak, Lorenzo Ferrari, Elena Fumagalli, *La crisi della modernità. Studi in onore di Giovanvittorio Signorotto*, Roma, Viella, 2023, pp. 122-128.

ORSINO 2023=

Sofia Orsino, *La biblioteca della Badia Fiorentina. Storia della collezione manoscritta e catalogo dei codici latini*, Firenze, SISMEL, 2023.

FORNASARI 2024=

Liletta Fornasari, a cura di, *Camaldoli. Il Sacro Eremo e il monastero*, Firenze, Mandragora, 2024.

NARDINOCCHI 2024=

Elisabetta Nardinocchi, *Delleoreficerie e dei parati di Camaldoli*, in Liletta Fornasari, a cura di, *Camaldoli. Il Sacro Eremo e il monastero*, Firenze, Mandragora, 2024, pp. 207-217.

12. RISORSE DIGITALI

Digitalizzazione dei manoscritti di Marcello Oretti=

<https://www.archiginnasio.it/exhibition/manoscritti-marcello-oretti/manoscritti-oretti-online>

Digitalizzazione di Ignoto incisore francese (da Carlo Losi), *Interno della Santa Casa*, ultimo quarto del XVIII secolo, Londra, British Museum=

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0608-540

Digitalizzazione sulla piattaforma BEWEB di Cosimo il Giovane, *Reliquiario di san Francesco di Paola*, 1699-1700, Firenze, Tesoro di San Lorenzo=

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6191080/Merlini+Cosimo+detto+il+Giovane+%281699-1700%29%2C+Reliquiario+a+statua#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&ambito=CEIOA&liberadescr=merlini+cosimo&liberaluogo=&dominio=1>

Digitalizzazione dell'opera *Nel condurre la Solenne Processione del Santissimo Sacramento della Chiesa Parrocchiale di S. Maria Mascharella* Bologna, Eredi Cochi, 1627=

<https://archive.org/details/nelcondurrelasol00comp/page/n1/mode/2up>

Digitalizzazione dell'opera *Le Glorie de gli Incogniti o vero gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, MDCXXXVII, appresso Francesco Valvasense, Stampatore dell'Accademia=

<https://archive.org/details/legloriedegliinc00lore>

Digitalizzazione della *Vita e Miracoli del Glorioso Principe San Fiacro figliolo di Eugenio IV di Scozia, eremita dell'ordine di San Benedetto*, pubblicata a Firenze da Pietro Nesti nel 1636=

https://archive.org/details/bub_gb_kGI2nGMb7qYC/page/n4/mode/1up?q=Vita+e+Miracoli+del+Glorioso+Principe+San+Fiacro

Digitalizzazione dell'opera *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze descritti dal padre Giovanni Angelo Lottini dell'ordine dei Servi alla serenissima cristiana di Loreno Granduchessa di Toscana*, Firenze, 1636, presso la stamperia Landini=

<https://archive.org/details/sceltadalcunimir00lott/page/2/mode/thumb?q=nunziata+firenze>

Biografia di Alessandro Adimari (Dizionario Biografico degli Italiani)=

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-adimari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-adimari_(Dizionario-Biografico)/)

