

Tra opera effimera e modello. Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Alburquerque

Abstract This study focuses on a large wooden group by Giovanni Battista Foggini located in a room within the church of Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa. The sculptures were made in 1682 for the celebrations of the translation of St Stephen's relics. They were conceived both as ephemeral sculptures for the celebrations and as large models for the main altar. The wooden sculptures remained on the altar for over twenty years, until they were replaced by others carved in marble according to a new design by Foggini. Although the sculptures were never made to last, they miraculously survived destruction after their removal and are now a unique example of this type of work. New archival material has also brought to light several aspects of Foggini's working methods in the execution of this wooden group, providing information on the various costs, the type of wood used to make the sculptures and the names of all the sculptors involved in their creation.

Keywords Giovanni Battista Foggini; Models; Wood Sculpture; Ephemeral Sculpture

Kira d'Alburquerque is Senior Curator of Sculpture at the Victoria and Albert Museum in London, in charge of the collection of seventeenth- and eighteenth-century sculpture. After graduating from the Sorbonne Paris IV with a dissertation on Giovanni Battista Foggini's drawings, she worked at the Louvre and at the J. Paul Getty Museum and was a fellow at the Fondazione Roberto Longhi. For her PhD thesis at the l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, she studied Florentine sculptors of the late Baroque period, focusing on their training, workshop practice and social status. Her book *Être sculpteur au temps des derniers Médicis* was published in 2023.

Tra opera effimera e modello. Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Albuquerque

Abstract Il presente studio si focalizza su un gruppo scultoreo monumentale in legno di Giovanni Battista Foggini conservato in un ambiente della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa. Realizzate nel 1682 per le festività organizzate all'occasione della traslazione delle reliquie di Santo Stefano papa, le sculture furono concepite sia come opere effimere che come modello al naturale per il nuovo altare maggiore. Il gruppo ligneo rimase sull'altare per oltre vent'anni prima di essere sostituito da sculture marmoree eseguite secondo un altro progetto di Foggini. Miracolosamente le sei sculture lignee non furono distrutte dopo il loro rimosso e costituiscono oggi una testimonianza unica di questo tipo di opere. Lo studio mette anche in luce nuovo materiale documentario contenente informazioni sul *modus operandi* adottato da Foggini per la realizzazione di questo gruppo ligneo, come i vari costi, la provenienza del legno e i nomi degli intagliatori impegnati nel lavoro.

Parole chiave Giovanni Battista Foggini; Scultura effimera; Scultura lignea; Modelli

Kira d'Albuquerque è Curatrice di Scultura al Victoria and Albert Museum di Londra, responsabile della collezione del Sei e del Settecento. Dopo un Master alla Sorbonne-Paris IV sui disegni di Giovanni Battista Foggini, ha lavorato al Louvre e al J. Paul Getty Museum ed è stata borsista della Fondazione Roberto Longhi. La sua tesi di dottorato presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Parigi, si è focalizzata sugli scultori fiorentini del tardo-barocco con un interesse particolare per la loro formazione, il funzionamento delle loro botteghe e il loro statuto sociale. Il suo libro *Être sculpteur au temps des derniers Médicis* è stato pubblicato nel 2023.

Tra opera effimera e modello.

Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Albuquerque

La chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri, situata in Piazza dei Cavalieri a Pisa, accanto al Palazzo della Carovana, oggi sede della Scuola Normale, fu eretta fra il 1565 e il 1567 su disegno di Giorgio Vasari, per volere di Cosimo I de' Medici. Dedicata all'Ordine militare dei Cavalieri di Santo Stefano, costituisce uno degli edifici simbolo del granducato in territorio pisano e ricevette il supporto dei granduchi medicei fino a Cosimo III, che nel 1701 ne commissionò l'altare maggiore in bronzo, porfido e marmi colorati (fig. 11). Il presente breve saggio intende focalizzarsi su un episodio che precede di due decenni questa commissione: un progetto anteriore per lo stesso altare da mettere in relazione con le feste organizzate in occasione della traslazione delle reliquie di santo Stefano papa nella chiesa dell'ordine.

In un ambiente a lato dell'altare maggiore, oggi usato principalmente come deposito, si può osservare un gruppo scultoreo monumentale ormai quasi dimenticato dalla critica (figg. 1-4). Il gruppo, composto da tre figure principali e tre putti, più grande del naturale, è stato realizzato in legno, assemblando insieme diversi pezzi, e poi ricoperto di uno strato di gesso (fig. 5)¹. La figura centrale di questo gruppo rappresenta santo Stefano I papa, patrono e titolare dell'Ordine sacro e militare dei Cavalieri. Quest'ultimi, come avvenne per altri ordini cavallereschi-militari, si erano impegnati a celebrare il nome del santo, al quale avevano dedicato

Sono felice di aver condotto queste ricerche all'interno del Progetto di valorizzazione culturale del patrimonio storico e artistico di Piazza dei Cavalieri (responsabile scientifico: Lucia Simonato), del cui comitato scientifico faccio parte. Ringrazio vivamente Vittoria Brunetti per il suo aiuto nella redazione di questo articolo, Marco Bei per aver generosamente condiviso le sue conoscenze sulla scultura lignea, e Benedetta Gestri per aver rivisto il mio testo italiano.

¹ Sulle tecniche di assemblaggio nelle sculture lignee, si veda in particolare FIDANZA 2012.

in particolare le vittorie e i successi contro i Turchi². Santo Stefano era stato martirizzato nel 257 dai soldati di Valeriano e Gallieno e poi seppellito, assieme alla cattedra papale, in una cripta del cimitero romano di Callisto. Nel gruppo ligneo egli è rappresentato seduto su nuvole, in abito pontificio e con la tiara in testa. Nella mano destra tiene la croce dell'ordine cavalleresco, mentre solleva la sinistra in atto benedicente. Di fianco, alla propria sinistra, si erge stante la figura allegorica della Fede Cristiana, rappresentata in modo tradizionale, con la croce nella mano sinistra e il calice nella destra, come raccomandato da Cesare Ripa³. Alla destra del santo si trova un'altra figura femminile, inginocchiata, che, come vedremo più avanti, simbolizza la «Sacra Religione», ovvero l'Ordine militare di Santo Stefano dei Cavalieri. Attorno alla figura del santo sono disposti tre putti di cui uno recante la spada, simbolo sia del martiro del papa tramite decollazione, sia dell'ordine stefaniano. In basso è appoggiato uno scudo con la croce dei Cavalieri.

Questo gruppo fu discusso per la prima volta nella bibliografia moderna da Karl Noehles in un articolo del 1970 dedicato alle vicende dell'altare maggiore della chiesa pisana⁴. L'autore pubblicò in quell'occasione anche una fotografia delle sculture, descrivendole come «Gipsfiguren», cioè «figure di gesso». Il malinteso materico fu ripreso quattro anni dopo nel catalogo della mostra *Gli ultimi Medici*, dove le sculture, indicate come «modelli di gesso» nel testo italiano, nella traduzione inglese sono menzionate incidentalmente come «plaster cast», quindi come «calchi in gesso»⁵. Il gruppo fu di nuovo menzionato *en passant* da Franco Paliaga nel suo studio sulle cerimonie organizzate in occasione della traslazione delle reliquie del santo, dove ha chiarito come il bozzettone fosse stato eseguito per la festa, mentre Noehles lo considerava solamente un modello per le sculture dell'altare maggiore⁶. Il gruppo è sparito poi per quasi quarant'anni dalla scena degli studi: nessun accenno se ne trova nella letteratura recente, nonostante si tratti di un'opera di precipua importanza per la storia della chiesa, per la rarità tipologica, e per lo studio del suo autore, ovvero Giovan Battista Foggini. Si tenterà qui di rimettere insieme tutti i

² PALIAGA 1985, p. 297.

³ RIPA 1603, p. 149.

⁴ NOEHLES 1970, pp. 106-7, 109, fig.19a-c.

⁵ K. LANKHEIT in *Gli ultimi Medici* 1974, p.58 e nella traduzione inglese *The Twilight of the Medici* 1974, p. 58.

⁶ PALIAGA 1985, p. 311, nota 45.

vari elementi per meglio comprendere funzione, occasione di committenza e processi di produzione di questo gruppo ligneo.

Nel 1682, per volontà del devoto granduca Cosimo III, instancabile collezionista di reliquie, furono finalmente concluse le difficili trattative con le autorità civili e religiose di Trani per far trasportare le reliquie di santo Stefano a Pisa nella chiesa dei Cavalieri⁷. Fu deciso, per intercessione di papa Innocenzo XI, che il corpo del santo potesse essere donato ai Cavalieri con l'obbligo di custodirlo dignitosamente nella chiesa conventuale.

Nel 761 san Paolo I papa aveva fatto trasferire parte del corpo di santo Stefano nella chiesa e convento dei Santi Silvestro e Stefano a Roma. Nel 1160, le ossa furono ulteriormente disperse. La maggior parte di queste nel Seicento fu ritrovata nel monastero di Santa Maria della Colonna a Trani, mentre altre, con un frammento del cranio, erano conservate da tempo nella chiesa dello Spedale della Scala di Siena.

La traslazione delle reliquie del santo fu un episodio eccezionale sia per l'Ordine che per Pisa. Il loro arrivo offrì alla città l'occasione non solo per allestire un vasto spettacolo urbano e una grande processione il 25 aprile 1683, ma anche per riconsiderare la chiesa, la sua navata e il suo altare maggiore, per il quale vari artisti avevano già in passato proposto dei progetti mai eseguiti⁸.

Le reliquie giunsero alla chiesa cittadina di San Benedetto e da qui partì la processione della traslazione, per terminare in Santo Stefano dei Cavalieri. Gli apparati effimeri furono affidati a Diacinto Maria Marmi (circa 1625-1702), architetto e guardaroba di Palazzo Pitti⁹. Egli fu l'ideatore del progetto festivo, di cui ci ha lasciato testimonianza in una relazione molto precisa, indirizzata all'allora cerimoniere ed Avvisante di camera del Granduca, Francesco Mannucci¹⁰. Il Marmi fece anche disegni dell'ap-

⁷ Si veda in particolare PALIAGA 1985 e V. BRUNETTI in <https://piazza-dei-cavalieri.sns.it/la-piazza-nei-secoli/eventi-storici/?gotoelem=2437>.

⁸ Per i progetti anteriori, si veda NOEHLES 1970, pp. 87-103.

⁹ Su Diacinto (o Giacinto) Maria Marmi, si veda TRAVERSI 2008 con bibliografia precedente.

¹⁰ Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 111r-118v, trascritta in RIEDERER GROHS 1978, pp. 255-269, doc. 8.

parato, tradotti a stampa dagli incisori Domenico Tempesti e Bastiano Tromba¹¹. Alla fine, però, la relazione non sembra esser stata pubblicata.

Gli apparati impiegati (arazzi, tessuti, tele dipinte, vasi in materiali effimeri) pervennero da luoghi diversi – principalmente da Firenze – e furono trasportati in territorio pisano con navicelle sull'Arno. Lungo il percorso tra le chiese di San Benedetto e di Santo Stefano dei Cavalieri fu allestita una galleria coperta, intervallata da archi trionfali, addobbata da ricchi festoni, bandiere e drappi variopinti. Per gran parte dell'arredo stradale e degli interni delle due chiese, si ricorse a diverse serie di arazzi provenienti dalle sale di Palazzo Vecchio e di Palazzo Pitti, ovvero a elementi decorativi molto prestigiosi¹².

Nella chiesa mancava però un luogo atto a ospitare dignitosamente la reliquia. Fu quindi deciso di far costruire un nuovo grandioso altare maggiore su disegno dall'architetto Pier Francesco Silvani, recante al centro un gruppo scultoreo scolpito da Giovanni Battista Foggini. In quegli anni Foggini, appena trentenne, non era ancora Primo scultore del granduca ma gestiva una bottega indipendente situata nella Loggia Rucellai a Firenze, che aveva fatto trasformare in un ambiente chiuso proprio per impiantarvi il proprio studio. Si era formato con suo zio, Jacopo Maria Foggini (?-1684), scultore del legno, prima di frequentare l'accademia fondata da Cosimo III a Roma presso Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. Tra il suo rientro in patria, nel giugno 1676, e la commissione per Santo Stefano dei Cavalieri, Foggini aveva ricevuto l'importante commissione di tre altorilievi in marmo per la Cappella Corsini a Santa Maria del Carmine a Firenze, progettata dall'architetto Pier Francesco Silvani con il quale in quell'occasione collaborava per la prima volta. Alla fine del 1682, l'artista stava per completare il rilievo centrale con l'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini*¹³. Inoltre, all'inizio degli anni ottanta del Seicento, aveva appena compiuto

¹¹ Su questi disegni e una stampa si vedano RIEDERER GROHS 1978, pp. 166-168, PALIAGA 1985, pp. 324-325, 327, 335-338, figg. 2-9. Sono principalmente conservati agli Uffizi: GDSU, n. 5082 A, 5087 A, 5204 A, 5205 A, 5206 A; uno è conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (acc. no. 1978.7) e un'incisione di Giovanni Bastiano Zimer dal disegno di Marmi è conservata all'Albertina (Hist. Bl. Bd. 19).

¹² Gli arazzi furono appesi su impalcature lignee addossate lungo i margini laterali delle strade. Per uno studio dettagliato dell'arredo si veda PALIAGA 1985.

¹³ La cappella fu inaugurata il 24 ottobre 1683. A questa altezza cronologica la pala di marmo dell'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini* era in opera, mentre al posto delle due pale

il busto di Ferdinando II per la facciata del palazzo della Carovana¹⁴, aveva cominciato a scolpire una serie di busti medicei per il principe Francesco Maria de' Medici¹⁵, e aveva anche fornito disegni e modelli ad argentieri per due altari destinati al Duomo di Pisa¹⁶. Si era quindi già imposto come uno degli scultori più promettenti della nuova generazione, sebbene fosse un artista assai giovane.

I primi sopralluoghi per approntare il progetto furono eseguiti a metà settembre 1682 quando Silvani, Foggini e Pier Maria Baldi, allora primo architetto¹⁷, si incontrarono di persona a Pisa¹⁸. In quell'occasione Silvani e Foggini portarono un «disegno venuto di Roma e un modello fatto da loro». Secondo l'opinione di Silvani, le parti architettoniche dell'altare in marmi colorati potevano essere terminate in tempo per la festa della traslazione. Era chiaro, tuttavia, che lo stesso lasso temporale non sarebbe stato sufficiente a Foggini per scolpire le figure in marmo. Mosso da tale consapevolezza, Silvani suggerì di allestire solamente le parti architettoniche e lasciare temporaneamente uno spazio vuoto al centro, in attesa delle sculture. Tale soluzione non incontrò l'approvazione di Baldi, come egli stesso spiegò chiaramente in una lettera, datata 21 settembre, a Francesco Panciatichi, segretario del granduca. Baldi, perfettamente conscio dei tempi stretti per l'esecuzione dell'altare maggiore, ma anche dell'importanza dell'effetto generale che l'altare avrebbe dovuto avere in occasione della festa, convinse, non senza difficoltà, i due artisti a realizzare i modelli in legno in grande dell'insieme da impiegare per la cerimonia. In un secondo momento si sarebbe poi potuto ordinare i marmi per l'esecuzione dell'altare permanente¹⁹.

lateralì, non ancora compiute, erano collocati i relativi modelli in gesso o terracotta; L. Monaci, in *Monaci MORAN, TRKULJA* 1990, p. 156.

¹⁴ Si veda la scheda sul busto in <https://piazzadeicavalieri.sns.it/edifici-e-monumenti/palazzo-della-carovana/facciata/busti/ferdinando-ii/>. Alla fine della sua carriera, il Foggini completò la serie dei busti con un ritratto di Cosimo III (1723-1724): <https://piazzadeicavalieri.sns.it/edifici-e-monumenti/palazzo-della-carovana/facciata/busti/cosimo-iii/>

¹⁵ SPINELLI 2019.

¹⁶ ALBURQUERQUE 2023, pp. 223-226, con bibliografia precedente.

¹⁷ Su Baldi si veda ALBURQUERQUE 2023, pp. 20-22, 216-217, 220-221, con bibliografia precedente.

¹⁸ LANKHEIT 1962, p. 302, doc. 459-460.

¹⁹ LANKHEIT 1962, p. 302, doc. 460.

Non si conoscono né il «disegno di Roma» né il «modello» in piccolo che Silvani e Foggini portarono a Pier Maria Baldi. Due disegni conservati all'Albertina di Vienna e pubblicati per la prima volta da Karl Noehles ci informano però sulle diverse proposte fatte per l'altare (figg. 6-7)²⁰. Essi furono delineati a quattro mani: a Silvani si riconoscono gli elementi architettonici a colori, rappresentanti i marmi policromi, mentre le figure disegnate a penna e inchiostro marrone sono riconducibili alla mano di Foggini. Il disegno scelto per l'altare del 1683 fu quindi quello con le allegorie femminili della Fede e della Sacra Religione, che in questo contesto alludevano anche alla vittoria cristiana sull'Islam e sui Turchi²¹.

La consultazione di alcuni faldoni conservati nel fondo dell'ordine nell'Archivio di Stato di Pisa e segnalati da Franco Paliaga nel suo saggio del 1985 ha portato alla luce nuovo materiale documentario contenente informazioni sul *modus operandi* adottato da Foggini per la realizzazione di questo gruppo ligneo, concepito come un'opera effimera e licenziato in pochi mesi. Una lettera firmata dal Foggini e datata 1° aprile 1683 ci consente di verificare in modo puntuale ciò che egli consegnò alla chiesa conventuale per una somma totale di 450 scudi: «un gruppo di statue fatte di legname che si sono adattate all'altare maggiore della chiesa conventuale in Pisa le quali statue una e figurata Sa.to Stefano Papa e Martire e un'altra la Santa Fede e l'altra la Sagra Religione le quali sono alte braccia cinque finite da tutte le parti e fatte v[u]ote, e fatto tre putti di proporzione alle dette statue con differenti attitudine», e anche «un'altra mezza statua figurata il medesimo Santo Stefano in atto di Benedire il popolo il quale e di maggior proporzione che le sopra dette statue il quale è collocato nella facciata di detta chiesa»²².

Nella stessa missiva il Foggini aggiunse che le statue erano state fatte «a tutta [sua] opera cioè di legniami e ferramenti e si sono consegnate all'Il-lustrissimo Signor Cavaliere del Rosso». Un altro documento del 1° febbraio 1683 ci informa che per la realizzazione del gruppo ligneo tutte le spese erano state anticipate dal Foggini, sia per l'acquisto del materiale che

²⁰ Vienna, Albertina, AZItalien190 e AZItalien192; NOEHLES 1970, pp. 104, 108-109, figg.16-19; *Gli Ultimi Medici* 1974, pp.58-9, cat. 21a-b.

²¹ PALIAGA 1985, p. 323.

²² ASPI, Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano (d'ora in poi OSS), 2356, fasc. 92, pagine non numerate; vedi Appendice II.

per lo stipendio dei lavoranti²³. La maggior parte del legno utilizzato per le sculture era stato comprato a Poggio a Caiano. L'artista acquistò 40 braccia di «gattice» per una somma di 120 lire, alla quale si deve aggiungere il pagamento della gabella, del garzone mandato a prelevare il legno, e della sua pulitura. Comprò altre quantità di gattice presso il marchese Corsini, Piero di Grasso e la «fortezza»²⁴. Oltre a questa varietà, acquistò anche legname di vetrice, ontano e infine di «albero (...) per il di dietro delle statue maggiori»²⁵. Questo documento ci informa quindi in modo dettagliato della quantità e della provenienza toscana del legno, ma soprattutto della selezione di diverse specie lignee per l'esecuzione del gruppo. Le sculture, concepite per essere realizzate velocemente in occasione della cerimonia di traslazione, non erano destinate ad essere poste in modo permanente sull'altare maggiore, ma a essere tradotte in marmo nell'arco di poco tempo. Inoltre, erano concepite per essere coperte da uno strato più o meno sottile di gesso destinato a favorire la modellazione del gruppo, e soprattutto, in questo caso, a simulare il marmo. È chiaramente quest'uso temporaneo che informò la scelta dei vari legni, tutti locali e non molto costosi.

Il gattice – una forma toscana per indicare un tipo di pioppo bianco (*populus alba*) – costituisce la maggior parte dell'acquisto effettuato da Foggini²⁶. Legno economico, si caratterizza per un basso grado di durezza, che favorisce una lavorazione veloce, e per una tessitura da media a grossolana che scheggia facilmente. Poiché non può garantire un buono livello di finitura delle superfici, è un legno tipicamente usato come supporto, poi coperto da uno strato di preparazione in gesso²⁷. Il termine generico «albero» che Foggini destinava al «dietro delle statue maggiori» è considerato un sinonimo di pioppo bianco nel Vocabolario di Filippo Baldinucci e in questo contesto doveva essere un'altra varietà di pioppo rispetto al gattice²⁸. L'ontano, di cui Foggini comprò diversi «mezzoni»²⁹, è un legno

²³ ASPI, OSS, 2356, fasc.17, pagine non numerate; vedi Appendice I.

²⁴ Presumibilmente la Fortezza da Basso, anche se stupisce la specifica «del Parione» all'interno del documento.

²⁵ Il pioppo bianco e l'ontano sono tra le specie di legno più comuni e meno costose e sono generalmente usate come materiale da costruzione in cantieri architettonici, più che in scultura.

²⁶ Sul gattice, vedi FIDANZA 2007, p. 196.

²⁷ FIDANZA 2008, pp. 34-37.

²⁸ FIDANZA 2007, p. 196.

²⁹ Un «mezzone» corrisponde all'asse di legno ricavata da un taglio non esattamente

di norma utilizzato nei cantieri architettonici, soprattutto in luoghi umidi, ma non documentato di solito nelle sculture³⁰. Il vetrice (*salix viminalis*) infine, è una varietà selvatica del salice (distinta dal più comunemente utilizzato *salix alba*)³¹. Similmente al pioppo, si tratta di un legno di facile lavorabilità e, secondo Leon Battista Alberti, entrambi erano usati dagli scultori lignei per la loro «ugualità, a pigliare, & a mantenere le colle, & i lineamenti de dipintori, parte ancora ad esprimere le forme sono agevoli, & facili oltre modo»³². Il salice è un legno tenero, ma anche resistente, caratterizzato da una tessitura da fine a media e presenta buoni livelli di finitura, in particolare perché, a differenza del pioppo, non scheggia³³. È interessante notare come Foggini escluda l'acquisto di tiglio, spesso usato nella scultura lignea più pregiata, proprio perché il gruppo scultoreo non era destinato a rimanere in opera che per qualche mese, o al massimo qualche anno. Da un punto di vista estetico, le sculture erano concepite per essere ricoperte, e in parte modellate, con una preparazione di gesso (fig. 8), tanto che quando Karl Noehles le vide le considerò modelli completamente realizzati in questo materiale.

Sempre nella stessa scrittura, il Foggini valutò la propria invenzione, ossia i modelli di cera e di terra, per una cifra di 210 lire, equivalenti a 30 scudi³⁴. Quanto all'esecuzione delle sculture lignee, da quel documento e da un altro, contenuto nello stesso fascicolo e concernente il trasporto delle opere, si deduce che erano state approntate non nella bottega della Loggia Rucellai, ma in quella dello zio di Giovanni Battista, Jacopo Maria Foggini, scultore specializzato nella lavorazione del legno, a capo di una

radiale del tronco, ma nemmeno dalla parte più esterna («sciavero»), dunque una scelta di media qualità; si veda GIANNINI 2010, *ad vocem* «ASSE».

³⁰ FIDANZA 2007, p. 194.

³¹ Ringrazio Marco Bei per l'identificazione di questa specie.

³² FIDANZA 2007, citando da *L'architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli* 1565, p. 46.

³³ FIDANZA 2008, p. 45.

³⁴ Alla mia conoscenza non sono emersi altri conti che permettono di paragonare questa stima per l'invenzione e i modelli. A titolo di confronto, il contratto di Foggini per l'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini* fu di 800 scudi e questa cifra includeva, oltre la lavorazione del marmo, due modelli piccoli e uno grande, mentre il blocco di marmo e il trasporto erano a spese dei committenti (LANKHEIT 1957, p. 57-58, doc. VII).

bottega situata a Firenze in Via Porta Rossa³⁵. Per questo lavoro Jacopo Maria fu pagato per 60 giornate, a 8 lire il giorno, per una somma totale di 480 lire. Accanto a lui lavorarono altri intagliatori del legno e assistenti più o meno esperti, come si vede dal pagamento giornaliero corrisposto agli stessi: Baldassare «todesco» (56 giornate a circa 8 lire il giorno) Diacinto del Fantasia (35 giornate a 4 lire il giorno), Marcantonio Giuntini (26 giornate e mezzo a 3 lire il giorno) e un garzone chiamato Giuseppe (12 giornate a meno di una lira il giorno)³⁶. Il totale di questo conto, includendo materiale, tasse e stipendi, raggiunge le 2358 lire, equivalenti a 336 scudi e 6 lire. Sempre da questo documento si scopre che a collaborare con Giovanni Battista non fu solo suo zio, Jacopo Maria, ma anche suo padre Agnolo, pagato 3 lire al giorno per 60 giornate come «quadrante», un termine che non sono riuscita a risolvere³⁷.

Alcuni giorni dopo aver messo per scritto questo conto di spese, a Foggini furono rimborsati i primi 25 scudi dall'Ordine. Vennero poi pagati nei mesi successivi dai 25 ai 50 scudi alla volta per un totale, alla data dell'8 aprile, di 150 scudi³⁸. Il conto fu infine saldato il 16 maggio con il pagamento di altri 150 scudi³⁹. Nella sua lettera del 1° aprile, come anticipato,

³⁵ GIOMETTI 2019, pp. 522, 526.

³⁶ Baldassare «todesco» indica molto probabilmente Balthasar Permoser, attivo a Firenze dal 1676 al 1690. Lo stesso «Jacinto di Jacinto del Fantasia scultore in legno e pietra in Porta Rossa» è menzionato tra gli accademici dell'Accademia del Disegno nel 1684 (ASF, Accademia del Disegno, 152, s.p.). È molto probabile che Diacinto del Fantasia abbia rilevato la bottega di Jacopo Maria Foggini dopo la morte del vecchio maestro nel 1683.

³⁷ Potrebbe essere sinonimo di 'lavorante di quadro', cioè un lavorante che si occupa di scorniciature e modanature architettoniche. In questo contesto, è possibile ipotizzare che i quadranti si occuparono della base sulla quale erano state allestite le sculture.

³⁸ ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate:

«@ 6 febbraio 1682 [1683] [scudi] 25 - - -
 @ 27 detto [scudi] 25 - - -
 @ 23 marzo [scudi] 25 - - -
 @ 3 aprile [scudi] 25 - - -
 @ 8 detto [scudi] 50 - - - »

³⁹ ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate (16 maggio 1683):

«Al Foggini a buon conto [scudi] 150 - -
 Conti da saldarsi

Foggini aveva indicato la cifra di 450 scudi totali per l'insieme delle statue consegnate alla chiesa. Fino al 16 maggio però lo scultore ne aveva incassati soltanto 300 e dai documenti non sembra che abbia mai ricevuto i 150 scudi mancanti, forse perché il suo conto aveva dimostrato spese per un ammontare di soli 336 scudi. Negli altri conti relativi alle feste organizzate in occasione della traslazione delle reliquie viene indicato che i 300 scudi pagati a Foggini erano da defalcare dalle spese della chiesa. Si trattava di una cifra elevata per un'opera effimera, comunque assai più economica di quanto sarebbe costata una realizzazione marmorea sarebbe costata. Inoltre, le spese incorse per l'invenzione e i modelli grandi sarebbero state dedotte, se il gruppo fosse poi stato eseguito in marmo. Sulla base di altri dati disponibili, si può pensare che lo stesso gruppo in marmo sarebbe costato ben oltre 1000 scudi⁴⁰.

Tanto la lettera del Foggini del 1° maggio quanto gli altri conti relativi al trasporto di tutto quello che era necessario all'organizzazione delle festività ci svelano l'esistenza di un'altra scultura di Giovanni Battista Foggini, oggi perduta. Si trattava, per la precisione, di un basso rilievo rappresentante Santo Stefano papa benedicente. Sebbene non si abbiano informazioni chiare sul materiale di fabbricazione dell'opera, forse la cartapesta, si può affermare con sicurezza che fu sottoposta a doratura⁴¹. Dalla documentazione si apprende inoltre che il rilievo presentava dimensioni assai consistenti. «Di maggior proporzione» rispetto alle sculture dell'altare, come indicato da Foggini, esso richiese l'intervento di ben sei uomini per essere spostato dalla bottega dello scultore a quella del doratore e, in se-

Foggini per resto [scudi] 150 - -»

⁴⁰ A titolo comparativo, per la chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Anton Francesco Andreozzi, per *Sant'Andrea Avellino*, e Giuseppe Piamontini per *San Marco*, vennero pagati rispettivamente 400 e 350 scudi, il marmo e le diverse tasse essendo alle loro spese; CHINI 1987, p. 304, doc. 39E, 39F e 40.

⁴¹ ASPI, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate

Poco prima del 14 aprile 1683: «A Mezzetta Porta, e compagni, che fecero più viaggio in portar danari, andare a navicelli e levar il basso rilievo di casa del Foggini, portarlo al doratore, e altro [lire] 7.6.8»

17 aprile 1683: «Per aver fatto portare il basso rilievo da bottega del doratore a casa mia, da 6 huomini 3. - -

A Piero del Corono navicellaio che ha condotto due navicellate a Pisa, in una il basso rilievo, quale essendo peso per non lo guastare, bisogna pigliare due navicelli, a buon conto [lire] 28 - -»

guito, l'impiego di un'intera navicella per il trasporto a Pisa il 17 aprile. Giunto a destinazione, il rilievo fu poi allestito sulla facciata della chiesa dei Cavalieri⁴². Diacinto Maria Marmi, nella sua descrizione degli apparati, allude al ritratto del santo sulla facciata, abbinato a un ritratto su tela di Cosimo III, gran maestro dell'Ordine, dipinto da Pietro Dandini. Nel suo disegno della facciata, conservato agli Uffizi e probabilmente destinato a esser inciso, si intravede l'effigie del santo entro il tondo che orna la parte superiore della facciata (fig. 9).

Il gruppo ligneo raffigurante santo Stefano, le due allegorie femminili e i putti fu allestito sull'altare maggiore pochi giorni prima della processione, in presenza di Foggini⁴³. Fu collocato dentro la struttura lignea dipinta in finto marmo creata per l'occasione sulla base dei disegni di Silvani, anch'essa destinata a essere sostituita con una struttura architettonica in marmi colorati negli anni successivi⁴⁴. Diacinto Maria Marmi ci offre una relazione precisa di come si presentava l'altare maggiore in occasione della festa della traslazione: «la veduta dell'Altare Maggiore sopra del quale posava la statua del Santo in mezzo alla Fede et alla Religione con alcuni puttini scultura di Giovanni Battista Foggini, et universalmente molto lodata. Sopra alle quali statue restava alzato un baldacchino di velluto rosso piano, con divisione di tre teli di velluto simile ripieni di ricchissimo ricamo d'oro con suo postergale, e pendenti simili frangiati d'oro. Quindi posava la ricca cassa del Santo Corpo al piano del secondo grado dietro laquale veniva alzato un sodo più alto di detta cassa coperto di drappo ricamato d'oro, sopra del quale restava alzato un baldacchino con suo postergale di Christallo di Monte con crocifisso d'argento dorato, e croce di Christallo di Monte. Legato il suddetto baldacchino in rame dorato con bellissimo disegno e lavoro che per l'Eucaristico pane dall'Illustrissimo Signore marchese Ferdinando Cospi alla Religione fu donato. Restava il re-

⁴² «il quale è collocato nella facciata di detta chiesa», App. II.

⁴³ ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate.

In uno dei conti di questo fascicolo sono ricordati coloro che hanno trasportato le sculture in navicella da Firenze a Pisa «16 Aprile / A Mezzetta Porta, che andò a cercare di Diacinto Castellani Navicellaio, che porto le statue a Pisa, mancando un braccio della statua del Pontefice 3 - -»; in un altro sono ricordati varie spese incluse quelle per l'alloggio e il cibo di Foggini a Pisa ma senza il numero di giorni spesi in città.

⁴⁴ Le spese relative alla parte architettonica sono ricordate come «Spese del modello del nuovo altare di legno sc. 111.2.18.4» (ASP, OCSS, 2356, fasc. 39; Paliaga 1985, app. I).

sto dell'altare adornato riccamente con candellieroni d'argento, e vasi con tutti gli altri annessi soliti con due viticci d'argento ai pilastri, che di finti marmi avevo fatto coprire per concertare con tutto l'ordine dell'apparato, erano i pilastri dell'arco coperti di velluto rosso piano di ricamo d'oro con arme di S.A.S. e della Religione (...)»⁴⁵. Marmi inoltre descrive come dal soffitto della chiesa pendesse «lo stendardo dove era dipinto il ritratto del santo con più angioli, con femina avanti genuflessa che rappresentava la Religione mano di Pietro Dandini, che all'arrivo della processione feci subito alzare in aria secondo il solito costume di simil solennità (...)»⁴⁶.

Un disegno non del tutto finito conservato alla Morgan Library di New York, ancora attribuito a Stefano della Bella, testimonia la disposizione originale dell'altare durante la festa della traslazione (Fig. 10)⁴⁷. Il foglio, realizzato in preparazione dell'incisione mai eseguita, corrisponde perfettamente alla descrizione che ne fa Marmi. Si vedono infatti l'altare ligneo di Silvani, le sculture di Foggini sormontate dal baldacchino di velluto e, il grande stendardo dipinto da Pietro Dandini che pende dal soffitto. Ad inquadrare l'altare, dal primo piano in maniera digradante verso il centro della scena, sono rappresentati gli invitati che assisteranno alle funzioni religiose celebrate in occasione della festa del 25 aprile 1683.

Se si confrontano il progetto originale e il modo in cui le sculture effimere furono effettivamente allestite, risulta evidente la semplificazione della macchina scenica. Il sarcofago di porfido, previsto nel primo progetto, fu sostituito con un'urna in cristallo di rocca. Mentre le tre figure principali rimasero quasi identiche a quelle disegnate da Foggini sin dall'inizio, i putti e gli angioletti furono ridotti al minimo indispensabile. Creare un raggio di angeli volanti in materiali effimeri dovette risultare tecnicamente troppo impegnativo: si decise quindi di eliminarli e di rimpiazzarli con tre soli putti disposti in basso, tra il santo e le figure allegoriche. Nel di-

⁴⁵ Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 116r-116v; vedi RIEDERER GROHS 1978, p. 264.

⁴⁶ Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, c. 118r; vedi RIEDERER GROHS 1978, p. 268.

⁴⁷ New York, Morgan Library, acc. no. 1978.7; Scholz 1976, cat. 96 (come Stefano della Bella), RYSKAMP 1981, p. 175 (come Stefano della Bella), PALIAGA 1985, p. 328, fig. 8 (come attribuito Domenico Tempesti o Bastiano Tromba). Da un punto di vista stilistico e considerando il contesto di produzione del disegno, preferiamo proporre anche per questo foglio il nome di Diacinto Maria Marmi, del quale, è però vero, si conoscono pochi disegni di figura.

segno della Morgan Library, due sono ben visibili, mentre il terzo (che conosciamo grazie all'opera sopravvissuta) si intravede appena dietro la nuvola, sopra la quale è seduto il santo.

Le sei sculture lignee conservate nella chiesa sono state assemblate in modo leggermente scorretto rispetto alla disposizione pensata dal loro stesso autore, forse prendendo come punto di riferimento l'altare odierno. Sull'altare maggiore tutte le figure erano allestite sullo stesso piano, quelle della Fede e della Religione si trovavano più vicine al Santo, cui rivolgevano lo sguardo, e in posizione meno frontale rispetto all'allestimento attuale. Lo scudo poi, era tenuto dal putto più vicino alla Sacra Religione.

In merito poi all'esecuzione delle sculture è da notare quanto già in questa fase giovanile della sua carriera Foggini fosse capace di coordinare un lavoro collaborativo secondo le proprie idee. Le sculture lignee non solo seguono in modo preciso la composizione inventata da Foggini, ma corrispondono anche allo stile del giovane maestro in altre sue sculture eseguite in altri materiali. Certo, considerando la destinazione di questo gruppo, i dettagli, soprattutto nei panneggi, non sono stati elaborati con la stessa attenzione che nel marmo. Il trattamento delle talari di seta marezzata di sant'Andrea nel rilievo marmoreo della Cappella Corsini e delle vesti indossate da santo Stefano papa sono incredibilmente simili: con le stesse pieghe sottili e irregolari, che rendono così bene le zone lucide e opache della seta. Anche le maniche sono rifinite con lo stesso elemento di pizzo. Mentre i putti lignei molto generici non incontrano particolari somiglianze con quelli di Foggini, la fisionomia della Sacra Religione invece non è lontana della figura femminile inginocchiata nel rilievo di sinistra della Cappella Corsini, completato diversi anni dopo.

Questa 'soluzione' provvisoria finì per rimanere sull'altare maggiore per due decenni, finché non fu avviata la costruzione dell'altare definitivo, nel 1701, secondo un progetto diverso, interamente ideato da Foggini⁴⁸. Nel 1716, il gruppo ligneo fu donato alla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno e successivamente rilocato nella sacrestia della chiesa dei Cavalieri⁴⁹.

⁴⁸ Per un'altra soluzione considerata nel frattempo per l'altare maggiore si vedano LANKHEIT 1962, p. 100 e NOEHLES 1970, p. 110.

⁴⁹ ASP, OCSS, 2823, cc. 339-340; PALIAGA 1985, p. 312, nota 45.

L'altare maggiore, nella sua veste odierna, è stato descritto e studiato in diverse occasioni (fig. 11)⁵⁰. La decisione di rilanciare il progetto venne presa dopo che Cosimo III aveva ricevuto in dono un'altra reliquia del santo protettore da parte di papa Innocenzo XII, in occasione di una visita nella città pontificia l'anno del Giubileo. Questa volta l'intero progetto, comprensivo di elementi architettonici e gruppo scultoreo, fu affidato al disegno di Foggini che, nel frattempo, era diventato primo scultore e architetto di corte. Di questo progetto definitivo ci danno testimonianza diversi disegni preparatori di mano del Foggini, relativi agli elementi architettonici (fig. 12)⁵¹.

Il gruppo scultoreo in marmo bianco è composto di tre figure principali: il santo seduto su un 'trono' di nuvole e due figure inginocchiate, posizionate alla destra e alla sinistra del protagonista della scena. Descritte da Alessandro Da Morrona come «la Vittoria» e «la sacra militar Religione»⁵², le due figure allegoriche non presentano più, come nel primo progetto fogginiiano – e come d'altronde la maggior parte delle immagini antropomorfe di natura allegorica –, sembianze femminili: in questo caso ai piedi del santo sono infatti posti due giovani uomini⁵³. Quello che rappresenta simbolicamente la Vittoria tiene in mano una bandiera ed è scolpito con sguardo rivolto al santo. Il secondo, con lo scudo e la spada, è un'allegoria dell'ordine cavalleresco e punta gli occhi verso gli astanti. In alto, semidistesi sul frontone spezzato, sono due puttini che guardano in basso.

In questa circostanza, il Foggini riprese l'altra proposta che aveva avan-

⁵⁰ Si veda in particolare DA MORRONA 1793, pp. 26-37; LANKHEIT 1962, pp. 100-102; NOEHLES 1976, pp. 113-120; SPINELLI 2003, p. 338.

⁵¹ Vienna, Albertina, AZItalienunb.1440, Noehles 1970, p.114, fig. 24; un foglio di localizzazione attuale ignota fu venduto in asta da Sotheby's Londra, 7 dicembre 1978, alla linea 57 e poi da Agnew Londra, *Old Master Drawings and Sculpture*, 1985, cat. 12; un altro di localizzazione attuale ignota passò in asta da Sotheby's Firenze, 10 aprile 1974, cat. 38 e di nuovo da Sotheby's New York, 29 Gennaio 2010, cat. 538B, di dimensione grande (matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 288 x 420 mm) e con due proposte alternative, si tratta di uno dei modelli più avanzati per il progetto (fig. 12).

Un altro foglio conservato all'Albertina (AZItalien189) può invece essere considerato come ricordo, piuttosto che preparatorio; NOEHLES 1970, pp. 104, 112, 113, fig. 22; *Gli Ultimi Medici* 1974, cat. 21c; SPINELLI 2003, p. 338.

⁵² DA MORRONA 1793, p. 30.

⁵³ KLAUS LANKHEIT (1962, p. 101) descrisse per sbaglio le sculture di fianco come figure femminili.

zato nel 1682 (fig. 6): due figure inginocchiate, l'una con la bandiera e l'altra con lo scudo, e il grande sarcofago di porfido per le reliquie del santo giunte da Trani. La differenza maggiore tra l'opera realizzata e il disegno del 1682 consiste nell'aggiunta di una sedia bronzea ornata di un bassorilievo in bronzo dorato rappresentante la *Decollazione di santo Stefano*, destinata ad accogliere la nuova reliquia della cattedra, sulla quale si credeva fosse stato ucciso il santo⁵⁴. Uno schizzo a penna e inchiostro marrone, ritagliato da un foglio più grande, può essere identificato come primo pensiero per la cattedra bronzea (fig. 13)⁵⁵. Delle tre figure marmoree sono sopravvissuti i modelli in piccolo in terracotta (fig. 14)⁵⁶. Osservando la posizione del santo seduto, appare evidente che questi modelli siano connessi al progetto del 1701 e non a quello precedente. È interessante però notare come in questa fase 'evolutiva' della composizione – coincidente appunto con l'elaborazione dei modelli in piccolo – Foggini considerò ancora l'idea di rappresentare le due figure inginocchiate come degli angeli con ali, alla stregua di quelli visibili nel disegno del 1682 (fig. 6): nei marmi definitivi i due giovani 'persero' però le angeliche ali per esser caricati di una valenza allegorica.

L'altare fu portato a termine nel 1707. Le figure di marmo vennero scolpite da uno stretto collaboratore del Foggini, il carrarese Andrea Vaccà con la sua bottega, responsabile anche di numerose opere a Livorno, mentre il porfido e gli altri marmi colorati vennero lavorati dallo scalpellino Piero Corsi⁵⁷. La cattedra in bronzo invece fu modellata e fusa nella bottega di Foggini a Borgo Pinti.

Il gruppo in legno gessato ancora visibile a Santo Stefano dei Cavalieri è una testimonianza molto rara di una scultura concepita appositamente come un'opera effimera che aveva il duplice status di costituire sia un apparato temporaneo che un modello a grandezza naturale destinato a essere poi scolpito in marmo. Questo tipo di sculture di solito venivano

⁵⁴ ALBURQUERQUE 2019, pp. 217-218.

⁵⁵ ALBURQUERQUE 2009, p. 80, 171, fig. 4.

⁵⁶ Dimensioni esatte sconosciute. Ringrazio Jennifer Montagu per aver condiviso questa fotografia con me e Donald Johnston per aver gentilmente ottenuto il permesso presso i proprietari di riprodurle in questo testo.

⁵⁷ SPINELLI 2003, p. 338.

smantellate dopo gli eventi che ne avevano determinato la realizzazione, e le loro componenti riutilizzate per altri progetti, oppure si danneggiavano in modo irreparabili, poiché i materiali utilizzati non erano stati concepiti per essere resistenti e duraturi. Il 'bozzettone', a noi pervenuto in uno stato di conservazione relativamente buono, costituisce quindi un caso eccezionale giacché, a mia conoscenza, non sono rimasti altri esempi di questo tipo nella Firenze barocca⁵⁸. Inoltre, i documenti messi in luce rappresentano una testimonianza preziosa dei tipi di legno selezionati per questa tipologia di opere, sulla loro provenienza toscana, sulla loro quantità e sul loro prezzo. Ci danno notizie, infine, in merito al rapporto ancora molto attivo a queste date tra Giovanni Battista e suo zio Jacopo, sulla cui competenza poteva contare per la realizzazione di opere lignee. Questa realizzazione giovanile costituisce anche un'attestazione precoce delle abilità di Giovanni Battista Foggini come inventore e capo bottega, capace di coordinare l'attività di tutta una squadra di lavoranti, impegnati nella realizzazione di un suo progetto. È proprio questo grande talento che gli consentirà di avere più tardi una carriera brillante nel granducato mediceo⁵⁹.

⁵⁸ Si possono però menzionare alcuni esempi della Firenze rinascimentale (i due modelli a scala 1:1 in terra cruda di Giambologna; KRAHN 2022, pp. 188-190), oppure della Roma barocca. (alcuni modelli grandi per gli angeli dell'altare della cattedra di San Pietro, realizzati da Bernini con i suoi assistenti in terracuda e paglia su armatura in ferro e vimini, sono conservati ai Musei Vaticani; BACCHI 2012, pp. 55-57).

⁵⁹ Su questo aspetto ALBURQUERQUE 2023, pp. 220-227.

Appendice I

ASP, OCSS, 2356, fasc. 17, carte non numerate

Conto di spese fatte per le statue che servono nella chiesa de Cavalieri di Pisa
Giobatista foggini scultore

Adì Primo febbraio 1682 [1683]
 1682 [1683]

Nota delle spese fatte per il lavoro delle statue che servono per la chiesa de Cavalieri in Pisa fata per obedire al Illustrissimo Signore Auditore senza pregiudizio delle mie ragioni

Per avere mandato Stefano nostro garzone al Poggio a Caiano a vedere i legni. Lire quattro	4 -
Per fogli per fare i cartoni. Lire una soldi sei e otto	1 - 6 - 8
Per gabella di numero tre carrate di legnami venuti dal Poggio a Caiano che erano numero otto tondoni grossi. Lire ventuna	21 -
Per la vettura di detti legni. Lire ventuna	21 -
Per valuta di braccia 40 che erano detti tondoni di albero a Lire tre il braccio andante. Lire cento venti pagati al agente delle Cascine del Poggio come per ricevuta aparisce.	120 -
Per una canna di panconi di gattice presi dallo scrittoio delle fortezze. Lire quarantadua come per ricevuta	42 -
Per numero cinque mezzoni di gattice ricevuti dal Signore Marchese Corsini. Lire cinquantacinque pagati al Arigucci. Come per ricevuta	55 -
Per numero tre pezzi di gattice ricevuti da Marchese Piero del Grasso -- Lire dodici -- come per ricevuta	12 -
[totale <i>recto</i>]	276.6.8
[<i>verso</i>]	276.6.8
Per legname che avevamo in casa prima per un mezzone di vetrice di braccia 5 ½, largo braccia, e grosso mezzo braccia. Lire trentotto e soldi dieci	38 - 10 -
Per numero diciotto mezzoni di ontano e di gattice di braccia 4 l'uno largo 2/3 e grossi 1/3 in tutti Lire cento ventisei	126 -
Per altre sette piane di gattice lunghe braccia 4 e grosse 1/3 -- Lire ventotto	20 -
Per asse di terzo di albero di più larghezze servivano per il di dietro delle statue maggiori e per più pezzi di piane di albero per fare pezzi in tutto Lire ventiquattro	24 -
Per segature di parte di detti legni Lire dieci	
Per libbre quaranta di aguti di più sorte Lire 20	20 -

Per colla libre 25 a soldi 2 la libra in tutto Lire dieci	10 -
Per candele di sego (libre 46) servite per veglione Lire quattordici	14 -
Pagati a carrettai per condutture di legnami dalla fortezza del Parione e dalla botega di porta rossa Lire 5	5 -
Per modelli di cera et di terra per pensieri per l'invenzione del Gruppo delle figure i quali sono al numero di tre Lire dugento dieci	210 -
[totale verso]	763.8.0
 [recto pagine seguente]	 763.8.0
Per la spesa di viaggio di Pisa per assistere a mettere in opera le statue e per il vitto nel tempo che per il medesimo servizio sono dimorato in Pisa In tutto Lire cento cinque	105 -
<i>Spese de lavoranti</i>	
Jacopo Maria Foggini per numero 60 giornate a Lire otto il giorno -- quattrocento ottanta	480 -
Baldassare todesco per numero cinquanta sei giornate Lire quattrocento cinquantasei	456 -
Diacinto del Fantasia Lire cento quaranta per numero trentacinque giornate a Lire quattro il giorno	140 -
Marchantonio Giuntini intagliatore per numero ventisei giornate e mezzo a Lire tre il giorno -- Lire ottanta	80 -
Giuseppe. Lire dieci per numero dodici giornate	10 -
Agnolo Foggini quadrante Lire cento ottanta per numero sessanta giornate a Lire tre i giorno	180 -
A Pietro Benichi quadrante garzone Lire cento	100 -
Bagnaschi Lire venti	20 -
A fattori che sono due uno di 20 grazie la settimana e l'altro di una lira in tutti in nove settimane Lire ventiquattro	24 -
[totale]	2358 -
[2358 lire = 336 scudi e 6 lire]	

Appendice II

ASP, OCSS, 2356, fasc. 92, carte non numerate

*Conto della Sagra et Illustrissima Religione dei Cavalieri di S. Stefano
Giobatista foggini scultore*

Adi primo Aprile 1683

La Sagra e Illustrissima Religione dei Cavalieri di S. Stefano deve dare per la valuta

di un gruppo di statue fatte di legname che si sono adattate all'altare maggiore della chiesa conventuale in Pisa le quali statue una è figurata Santo Stefano Papa e Martire e un'altra la Santa Fede e l'altra la Sagra Religione le quali sono alte braccia cinque finite da tutte le parti e fatte v[u]ote, e fatto tre putti di proporzione alle dette statue con differenti attitudine, e fatto un'altra mezza statua figurata il medesimo Santo Stefano in atto di Benedire il popolo il quale è di maggior proporzione che le sopra dette statue il quale è collocato nella facciata di detta chiesa, fatte dette statue a tutta mia opera cioè di legnami e ferramenti e si sono consegnate all' Illustrissimo Signor Cavaliere del Rosso
Vagliano in tutte scudi quattrocento cinquanta sc. 450 –

Bibliografia

- ALBURQUERQUE 2009: K. D'ALBURQUERQUE, *Giovanni Battista Foggini (1652-1725): quelques dessins préparatoires a des sculptures*, in *Dessins de Sculpteurs II*, a cura di G. Scherf, atti del convegno Paris 2009, pp. 79-86.
- ALBURQUERQUE 2019: K. D'ALBURQUERQUE, *Giovanni Battista Foggini, scultore "algardiano" al servizio dei Medici*, in *Gli Allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova e L. Simonato, atti del convegno Firenze 2015, pp. 211-228.
- ALBURQUERQUE 2023: K. D'ALBURQUERQUE, *Être sculpteur à Florence à l'époque des derniers Médicis*, Paris 2023.
- BACCHI 2012: A. BACCHI, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, in *Bernini. Sculpting in Clay* catalogo di mostra a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel e I. Wardropper, New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 3 febbraio-14 aprile 2013, pp. 47-61.
- CASINI-PALIAGA 1984: C. CASINI, F. PALIAGA, *Le feste religiose a Pisa nel Seicento*, in *La festa 1984*, pp. 25-58.
- CHINI 1984: E. CHINI, *La Chiesa e il Convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Florence 1984.
- DA MORRONA 1793: A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1793.
- FIDANZA 2007: G. B. FIDANZA, *I legni per «fabbriche», intagli e «figure» nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 30, 2007, pp. 209-225.
- FIDANZA 2008: G.B. FIDANZA, *Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna*, in *Statue di legno:*

- caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, a cura di G.B. Fidanza, atti del seminario di studi (Perugia 1-2 aprile 2005), Roma 2008, pp. 33-57.
- FIDANZA 2012: G.B. FIDANZA, *Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi*, in G.B. Fidanza, L. Speranza e M. Valenzuela (a cura di), *Sculptura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, atti del convegno Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007, Bollettino d'Arte - Volume Speciale, Roma 2012, pp. 199-210.
- GIANNINI 2010: C. GIANNINI (a cura di), *Dizionario del Restauro, Tecniche, Diagnostica e Conservazione*, Firenze 2010.
- GIOMETTI 2017: C. GIOMETTI, *Sculpture in legno d'età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Sculptura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, atti del convegno Genova 2015, pp. 519-532.
- Gli Ultimi Medici 1974: *Gli Ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo di mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974, versione inglese *The Twilight of the Medici*, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno 1974.
- KRAHN 2022: V. KRAHN, *Giambologna's Sketch-Models*, in M. Cole et al. (a cura di), *Creating Sculpture: Renaissance Drawings and Models*, Londres 2022, pp. 178-193.
- La festa 1984: *La festa, la rappresentazione popolare, il lavoro: momenti della cultura e della tradizione in territorio pisano, XVI-XIX sec.*, catalogo di mostra, Pisa, Archivio di Stato, 20 Ottobre 1984-17 Novembre 1984.
- LANKHEIT 1957: KLAUS LANKHEIT, *Die Corsini Kapelle in der Carmine-Kirche zu Florenz und ihre Reliefs*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 1, 1957, p. 35-60.
- LANKHEIT 1962: K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962.
- MONACI MORAN-MELONI TRKULJA: L. MONACI MORAN E S. MELONI TRKULJA, *Capella Corsini in Santa Maria del Carmine*, in M. Gregori (a cura di), *Cappelle barocche a Firenze*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 135-164.
- NOEHLES 1970: K. NOEHLES, *Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini*, «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», 1, 1970, pp. 87-123.
- PALIAGA 1985: F. PALIAGA, *Immagini eroiche e culto devozionale a Pisa nel XVII secolo: la festa per la Traslazione del corpo di S. Stefano*, «Ricerche storiche», 15, 2, 1985, pp. 295-335.
- RENZONI 1984: S. RENZONI, *Pisa tra mito e storia nelle feste granducali cinque-seicentesche*, in *La Festa 1984*, pp. 59-94.
- RIEDERER GROHS 1978: B. RIEDERER GROHS, *Florentinische Feste des Spätbarock:*

ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzten Medici 1670-1743, Frankfurt am Main 1978.

RIPA 1603: C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1603.

RYSKAMP 1981: C. RYSKAMP, CHARLES (a cura di), *Nineteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1978-1980*, New York 1981.

SCHOLZ 1976: J. SCHOLZ (a cura di), *Italian Master Drawings, 1350-1800, from the János Scholz Collection*, New York 1976.

TRAVERSI 2008: L. TRAVERSI, *Marmi, Diacinto Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008.

Manoscritti

A.F. Mannucci, *Diario* (Paliaga 1984, nota 13)

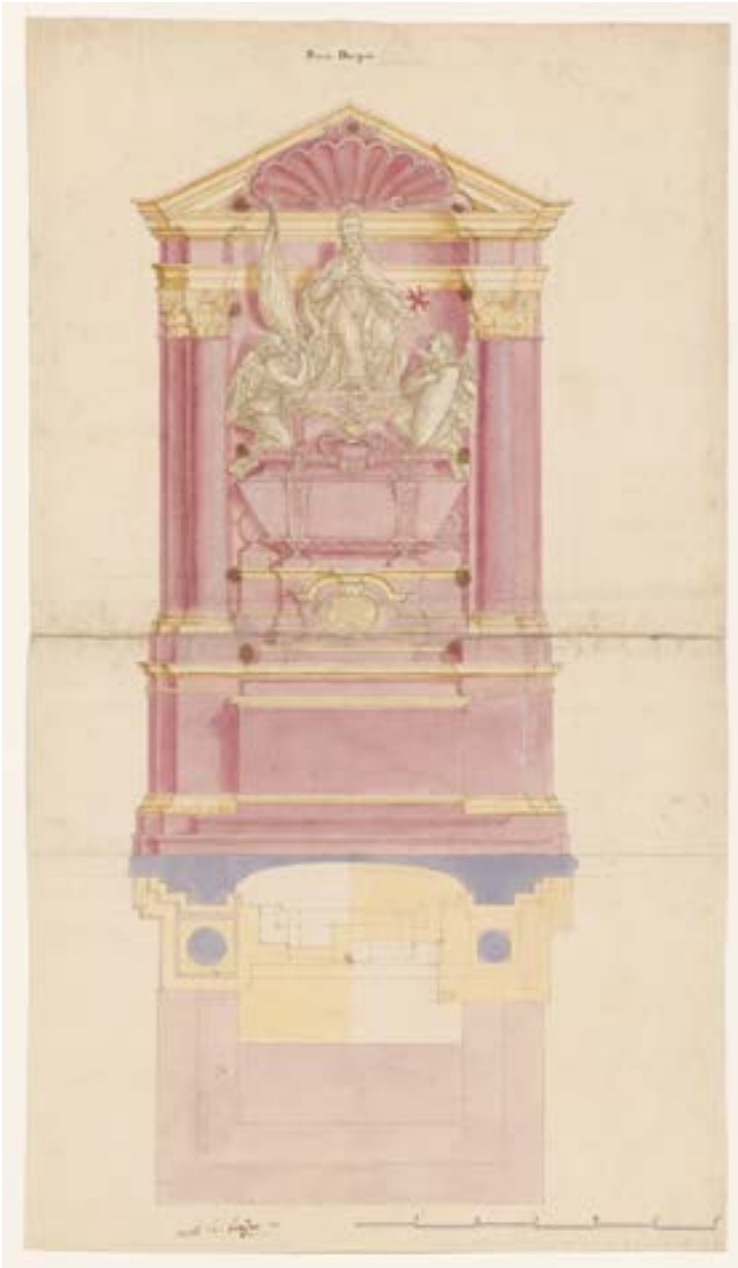
D.M. Marmi, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 116r-116v (Riederer Grohs 1978, pp. 255-269, doc. 8).



1. Giovanni Battista Foggini, Jacopo Maria Foggini e bottega, *Santo Stefano con la Fede, la Religione e tre putti*, legno e gesso, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri. Foto di Giondonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



- 2-4. Giovanni Battista Foggini, Iacopo Maria Foggini e bottega, *Santo Stefano con la Fede, la Religione e tre putti*, particolari, legno e gesso, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.
5. Particolare del gruppo che fa vedere le figure sono composte di vari pezzi di legno assemblati. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



6. Pier Francesco Silvani e Giovanni Battista Foggini, Progetto per l'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello rosato, rosso, giallo e blue, 73,3 x 41,5 cm. Vienna, Albertina, AZItalien190.



7. Pier Francesco Silvani e Giovanni Battista Foggini, Progetto per l'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello rosato, rosso, giallo e blue, 75 43 cm. Vienna, Albertina, AZItalien192.



8. Particolare del gruppo che fa vedere la struttura con legno e gesso. Foto di Giandomenico Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



9. Diacinto Maria Marmi, *Facciata di Santo Stefano dei Cavalieri durante la festa della traslazione delle reliquie del santo il 25 Aprile 1683*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 46,6 x 35,8 cm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 5087 A. ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.



10. Diacinto Maria Marmi?, *Interno di Santo Stefano dei Cavalieri all'occasione della festa della traslazione delle reliquie del Santo il 25 Aprile 1683*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello grigio, 27 x 40,3 cm. New York, The Morgan Library & Museum, acc. no. 1978.7. ©The Morgan Library & Museum, New York.



11. Giovanni Battista Foggini, Andrea Vaccà e bottega, 1702-1707, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri, altare maggiore. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



12. Giovanni Battista Foggini, *Studio per l'arco architettonico dell'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 288 x 420 mm. Ubicazione ignota.

13. Giovanni Battista Foggini, *Studio per la cattedra di bronzo sull'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri*, matita nera, penna e inchiostro marrone, 17,1 x 8,2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 52.570.273.





14. Giovanni Battista Foggini, *Santo Stefano papa, la Sacra Religione, la Vittoria*, terracotta. Ubicazione ignota.