

ALESSANDRA GIANNOTTI*

**UNA VENERE PER CHIARISSIMO FANCELLI SCULTORE MEDICEO
NELLA COLLEZIONE ACTON DI VILLA LA PIETRA A FIRENZE**

Riassunto – Il contributo punta a contestualizzare l'ambito figurativo della *Venere con Cupido* conservata nella collezione fiorentina di Villa La Pietra appartenuta a Arthur Acton e a sua moglie Hortense Mitchell.

L'opera, ascrivibile al secondo decennio del Seicento, mostra una intelligente sintesi di spunti tratti da Giambologna e Ammannati, sui quali si stratifica la lezione di Giovanni Caccini interpretata alla luce di un timido naturalismo riformato. Essa sembra riconducibile al settignanese Chiarissimo Fancelli, artista ancora oggi alla ricerca di una precisa definizione, particolarmente apprezzato dai Medici e dalla regina Maria di Francia. La scultura dialoga stilisticamente con le imprese eseguite dall'artista per il granduca Cosimo II, dichiarando una stringente analogia con il *Vulcano* del Giardino di Boboli, uno dei marmi realizzati dal Fancelli a corredo della celebre *Isola di Venere*: un complesso del quale non è ancora stata identificata con certezza la figura della protagonista.

Abstract – The contribution aims to establish the figurative context of Venus with Cupid which is part of the Florentine collection of Villa La Pietra belonging to Arthur Acton and his wife Hortense Mitchell.

The work, attributable to the 1620s, shows a clever synthesis of ideas drawn from Giambologna and Ammannati, overlaid by the teachings of Giovanni Caccini, interpreted in the light of a timid reformed naturalism. It seems attributable to Chiarissimo Fancelli from Settignano, an artist who is still in search of a precise definition even today and who was particularly appreciated by the Medici family and Queen Mary of France. The sculpture is stylistically close to the works of art completed by the artist for the Grand Duke Cosimo II, showing a strong analogy with the *Vulcano* of the Boboli Gardens, one of the marble pieces sculpted by Fancelli to complement the famous *Island of Venus*: a piece whose protagonist has not yet been identified with certainty.

Key words – Florentine Counter-Reformation sculpture, Medici family, Boboli Garden, Apuan Alps marble, Chiarissimo Fancelli

Nella Firenze di fine Cinquecento dominata dal mito di Giambologna, scultore di Stato, toccò a Giovan Battista Caccini dare una fisionomia controriformata alla scultura locale, riannodando le fila di quello stile neorinascimentale già anticipato negli anni Settanta del secolo da Giovanni Bandini.¹ L'incarico delle tre porte del Duomo di Pisa, rifatte dopo l'incendio del 1595,² attestava proprio il gradimento ormai raggiunto dall'artista romano, cresciuto con Dosio.³ Fu infatti al Caccini che si pensò per l'impresa, dopo il rifiuto dell'incarico da parte del fiammingo, sebbene avrebbero finito con l'affiancarlo gli allievi maggiori e minori di Giambologna.⁴ Spettò dunque a Giovan Battista, data anche la partenza da Firenze di alcuni tra i più talentuosi scultori contendenti, contrastare, almeno in parte, l'egemonia giambolognesca nelle principali commissioni in marmo di quella città.⁵

Quale primo statuario fiorentino, il fratello del celebre musicista Giulio fu indiscusso maestro di giovani promettenti, facendo del purismo formale locale di primo Cinquecento il proprio sigillo. Il suo riesame delle fonti rinascimentali non scervò di riferimenti allo stesso Giambologna e di riflessioni sulla scultura antica, è quanto si scorge nei gentili marmi

accarezzati di cui popolò all'inizio del XVII secolo alcune delle principali chiese e giardini fiorentini.⁶

Proprio ai suoi panneggi ammaccati, tradotti però in una più moderna scioltezza formale, e alle pieghe profilate come preziosi origami che vestono le sue dolci figure, sembra ispirarsi l'anonomo autore della monumentale *Venere* Acton di Villa La Pietra a Firenze (fig. 1):⁷ una *Venere* pudica all'antica cui si accompagnano Cupido e un delfino, nella quale le ammanierate figure del Giambologna e di Francavilla si coniugano con una più naturale placidità seicentesca.

Nel nobile edificio dei Sassetti sulle colline fiorentine, acquistato da Arthur Acton e da sua moglie Hortense Mitchell nel 1907,⁸ la *Venere* fa coppia, accanto alla porta dell'atrio, con la scultura genovese barocca della *Flora con vaso* (figg. 2-3).⁹ A ricondurre i due marmi in una ideale unità di allestimento concorrono i loro identici piedistalli in pietra. Le due figure femminili dichiarano però una differente provenienza geografica oltreché cronologica. In quella magione, punto di ritrovo della vivace comunità angloamericana che aveva messo "*radici fra le vigne* [diventando] *parte del paesaggio*" toscano,¹⁰ l'arredo

*) Università per Stranieri di Siena, Dipartimento di Studi Umanistici, piazza Carlo Rosselli, 27-28 – 53100 Siena.



Fig. 1 – Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido*. Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton



Figg. 2-3 – Firenze, Villa La Pietra, Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton



Figg. 4-5 – Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido*. Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton



Fig. 6 – Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido (particolare)*. Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton

di tipo evocativo neorinascimentale istituito dai modelli promossi da Stefano Bardini e da Elia Volpi, si coniugava con un più eclettico gusto internazionale, aperto al Medioevo, al Rinascimento, al Barocco e all'esotico, accostati in modo scenografico piuttosto che filologico.¹¹

Già riferita dubitativamente a Giovan Battista Caccini da Giovanni Conti e poi ricondotta a un più generico maestro fiorentino di fine Cinquecento,¹² la monumentale *Dea* incide con passo sicuro. La *Venere Medici*, vi appare variata in molti dettagli: la composizione a chiasmo di quella scultura si scioglie qui in un ritmo più narrativo e accostante. Girate in controparte le braccia rispetto al marmo antico, la *Venere* copre con civetteria le sue parti più intime con un drappo. Il gelido algore del modello classico è stemperato in un corpo massiccio di carne (figg. 4-5), in cui affiorano ancora gli echi di antiche matrone romane: lo conferma la classica crocchia ad anello raccolta sulla nuca con la sua coda di trecce. A essa *Venere* aggiunge una corona di riccioli maliziosi che le accarezzano le gote. Anche Cupido, col suo tenero addome rigonfio alla Furini e il ciuffo tirabaci in mezzo alla fronte, rinnova il pingue sottomento di un *Vitellio* romano dalla capigliatura strigilata (fig. 6).

Lo stesso telo frastagliato di pieghe di cui si cinge la dea, che richiama Ammannati e i virtuosistici



Fig. 7 – Michelangelo Naccherino, *Grazia / Pazienza*. Firenze, Giardino di Boboli

profili lamellari del Caccini, ne suggerisce una datazione al secondo decennio del Seicento. Lo conferma il plastico panneggio che, scivolando dai fianchi, avvolge la coscia, frangendosi in profondi gorgi di ombre. L'opera, non finita nella sua parte laterale destra, doveva essere inserita entro una nicchia che ne privilegiava una visione frontale.

Nel contesto della scultura fiorentina lapidea seicentesca ancora oggi parco di opere, e in cui il catalogo di molti maestri si conta sulle dita di una mano, non risulta scontato ricondurre il marmo Acton a confronti parlanti. Eppure incrociando tra loro gli elementi fin qui evidenziati, appare verosimile

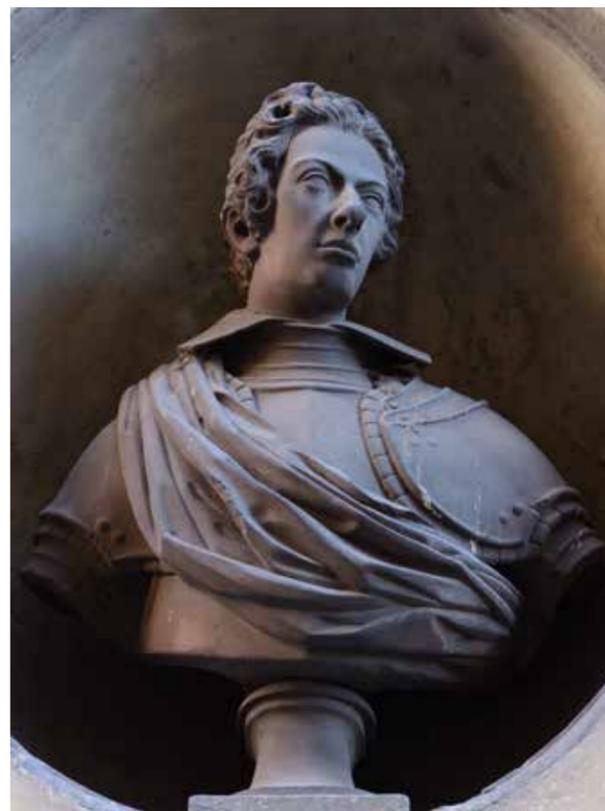


Fig. 8 – Chiarissimo Fancelli, *Cosimo II*. Firenze, Borgo Santi Apostoli

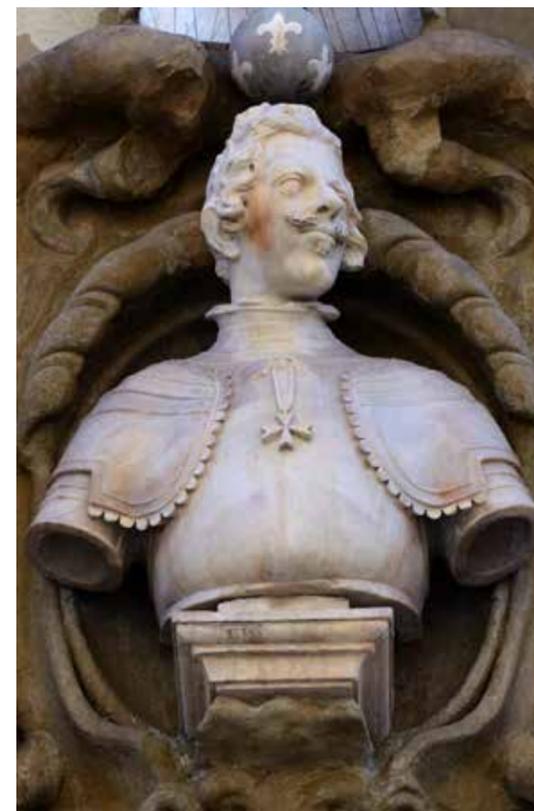


Fig. 9 – Chiarissimo Fancelli, *Cosimo II*. Firenze, Loggia del Grano

cercarne l'autore nel *team* cacciniano, dove, pur entro i termini di una consapevole necessità di prudenza, merita un'attenzione speciale Chiarissimo Fancelli. Questi, nato a Settignano, coniugò l'esempio più astrattivo del maestro romano, che poté essergli guida anche per il recupero della statuaria classica, con un citazionismo cinquecentesco e un più moderno naturalismo riformato in linea con le ricerche formali di Gherardo Silvani e Agostino Ubaldini.¹³

Baldinucci, che gli dedicò una biografia, non mancò di celebrarne le alte qualità artistiche, disponendolo entro una stretta orbita medicea.¹⁴ Ciò è quanto si evince dallo scarso elenco delle sculture da lui rubricate: il pergamo per la cattedrale di Pisa (oggi rimontato nella locale chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri) e undici statue, tre pisane, quattro fiorentine e quattro, di una originaria serie di diciotto marmi, per la regina Maria di Francia, mai rintracciati.¹⁵ A questo esiguo catalogo sono state aggiunte in seguito pochissime altre opere: il *Putto con stemma mediceo e delfino* del museo degli Argenti, ordinatogli da Cosimo II nel 1609,¹⁶ e una improbabile *Venere con amore* conservata in Palazzo Pandolfini.¹⁷ Resta infine la controversa questione delle *Grazie* del giardino di Boboli (fig. 7), contese tra Fancelli, che ricevette due pagamenti per tale soggetto nel 1620 e nel 1621, e Michelangelo Naccherino, il quale era in corrispondenza con il Granduca su tale tema già nel 1617.¹⁸ A giudicare dalla scultura mutila della *Grazia*, firmata sul basamento MICHELANGELO.

N/FACIEBAT, pubblicata da Litta Medri a seguito del fermo del marmo da parte della Guardia di Finanza,¹⁹ sembra difficile svincolare dalla medesima autografia le due *Grazie* del giardino mediceo, specie per le analogie di queste figure con *l'Adamo ed Eva* dello stesso maestro realizzati per il solito giardino di Pitti. Occorrerà pertanto dar ragione alla Medri quando ipotizza che le *Grazie* del Fancelli siano ad oggi ancora da identificare e certo non coincidenti con quelle di Boboli ascrivibili al solo Naccherino, e ciò nonostante le particolari qualità mimetiche del Fancelli aduso a restaurare marmi antichi e dunque in grado di uniformarsi allo stile di altri maestri.²⁰ Ci sembra inoltre che si imponga una domanda: è corretto riconoscere in tali sculture le *Grazie*? Sia le due figure femminili del giardino mediceo che quella acefala fermata a Roma mostrano delle evidenti armille alle caviglie e alle braccia di norma assenti nelle rappresentazioni quattro cinquecentesche di questo soggetto: Naccherino potrebbe aver adottato dall'antico una desueta iconografia di tale tema, oppure potrebbe aver puntato a raffigurare soggetti differenti, per noi oggi di difficile comprensione.²¹ Colpisce in particolare la donna che incrocia le braccia sul petto, per questo suo gesto, per le armille alle caviglie, di cui quella alla gamba sinistra dotata di foro per agganciarvi una catena, e per la presenza di una brocca dalla quale stilla una goccia d'acqua: si tratta esattamente della medesima iconografia della *Pazienza* eseguita da Giorgio Vasari per il vescovo



Fig. 10 – Chiarissimo Fancelli, *Cosimo II* (particolare). Firenze, Borgo Santi Apostoli



Fig. 11 - Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido* (particolare). Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton



Fig. 12 – Chiarissimo Fancelli, *Cosimo II* (particolare). Firenze, Borgo Santi Apostoli



Fig. 13 - Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido* (particolare). Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton



Fig. 14 – Chiarissimo Fancelli, *Cosimo II* (particolare). Firenze, Borgo Santi Apostoli



Fig. 15 – Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido* (particolare). Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton

aretino Bernadetto Minerbetti su una invenzione di Michelangelo.²² Quella tela, per la quale aveva fornito più di un suggerimento anche Annibal Caro, non era che l'espressione della meditazione rinascimentale sul concetto di virtù e dovette accompagnarsi, nella residenza fiorentina del prelado, all'allegoria della Contentezza: una figura femminile "dipinta da me [Vasari] a sedere, colma di letizia, in attitudine di riposo, coronata di lauro, rose e olive e palme, fra mirti e fiori, guardando il cielo con contemplazione divina".²³ Nonostante la solo parziale corrispondenza iconografica tra la seconda figura femminile di Boboli e la composizione vasariana, sarebbe utile chiedersi se l'espressione estatica del volto della fanciulla di Pitti rivolto al cielo e la posa rilassata del suo braccio possono essere sufficienti a richiamare quel tema, specie perché la mancanza di alcuni attributi richiamati da Vasari era compensata dall'allestimento dell'opera al centro di un giardino.

Ma la scultura del Fancelli più somigliante alla nostra *Venere* è certamente il ritratto di Cosimo II espo-

sto sulla facciata di un edificio di borgo Santi Apostoli (fig. 8).²⁴ L'effigie, che precede, come quella di Borgo Albizi, il ritratto del Granduca fatto dall'artista verso il 1519 per la Loggia del Grano (fig. 9),²⁵ mostra, al di là della caratterizzazione individuale del volto mediceo, qui giovanissimo e quasi imberbe,²⁶ la stessa fredda fissità iconica della nostra dea: colpiscono gli identici occhi privi di pupilla tagliati a mandorla, la profilatura netta delle palpebre, le algide sopracciglia; il pronunciato naso del duca lascia inoltre scoperte le narici come quello più gentile di *Venere* (figg. 10-11). Si coglie nelle due opere una analoga severità d'impostazione e una comune propensione a indugiare nella definizione grafica dell'acconciatura per ottenere ricercati effetti di chiaroscuro (figg. 12-13). Anche la fuscaccia che orna l'armatura di Cosimo II, nel suo peculiare gioco di pieghe 'scucchiate', replica la tessitura grafica che solca il tessuto che copre i fianchi di *Venere* (figg. 14-15).

L'attività medica di Fancelli toccò a Firenze la sua vetta più alta nel bellissimo *Vulcano* di Boboli (fig.



Fig. 16 – Chiarissimo Fancelli, Vulcano. Firenze, Giardino di Boboli

16): un marmo di raffinata eleganza, già ricordato da Baldinucci nel viale grande del giardino,²⁷ sistemato, come tutta l'estensione a sud del parco da Giulio Parigi tra il 1611 e il 1624.²⁸ La scultura commissionata a Fancelli sin dal 1611, ma eseguita probabilmente qualche anno più tardi poté forse, sin dal suo nascere, essere connessa con la celebrazione di amore, che si trovò ad avere il suo punto focale nell'isola di Venere, al centro del vivaio.²⁹ Fancelli fu dunque chiamato da Cosimo II ad inaugurare i lavori della nuova ala del giardino con un soggetto di primaria importanza nel contesto degli amori della dea, su cui doveva impersi l'intera iconografia della nuova area. La fiera testa del *Vulcano* incorniciata da una fitta barba e da copiosi riccioli calligrafici rilancia, con un senso più pittorico, quella caratteristica lavorazione minuta delle ciocche dei capelli di *Venere* che sarebbe rimasta una cifra stilistica propria dell'artista anche nella sua attività seriore (figg. 17-19): è quanto si evince dalle *Sante Maria Maddalena* (figg. 20-22) e *Cristina* del Duomo di Pisa, ordinategli nel 1522 dalle reggenti Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena e terminate nel 1625.³⁰ Anche in questo caso, specie nella figura penitente della *Maddalena* (fig. 23) il nitore formale del volto – qui certo più caratterizzato – è stemperato dalle chiome serpentine, mentre pieghe 'scucchiate' danno volume a un ampio panneggio prismatico.

Desti inoltre interesse osservare come a Boboli l'allestimento del 'bagno di Venere' dell'isola fosse a buon punto sin dall'estate del 1619, quando, fornito il modello, si cominciò ad allestirvi il tempietto con le colonne di marmo nero e la "nicchia di mistio", inserendovi anche le conchiglie e i coralli.³¹ Così che



Fig. 18 – Chiarissimo Fancelli (?), *Venere e Cupido* (particolare). Firenze, Villa La Pietra, Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton

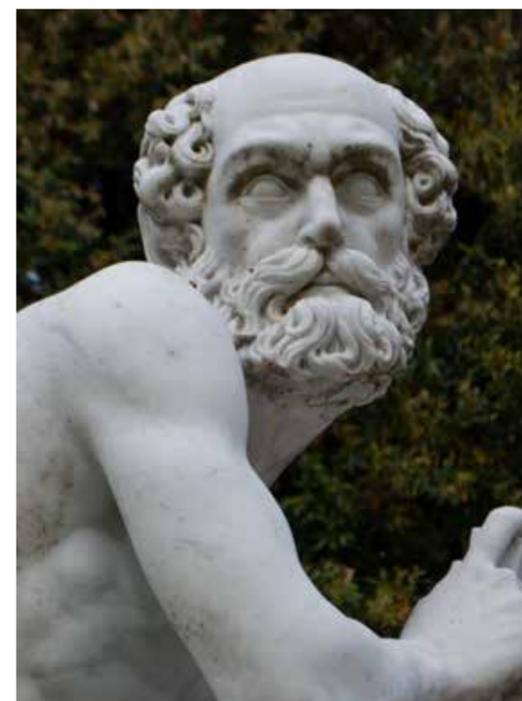


Fig. 17 - Chiarissimo Fancelli, *Vulcano* (particolare). Firenze, Giardino di Boboli

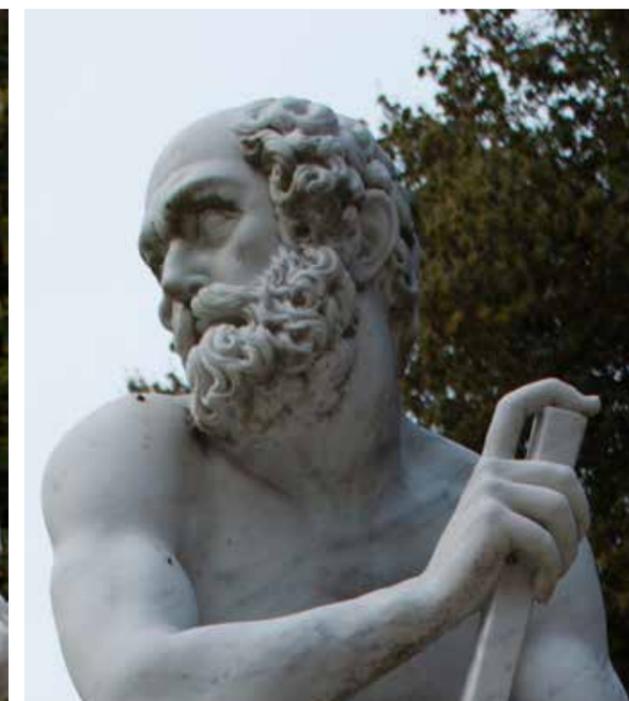


Fig. 19 - Chiarissimo Fancelli, *Vulcano* (particolare). Firenze, Giardino di Boboli



Fig. 20 – Chiarissimo Fancelli, Santa Maria Maddalena. Pisa, Cattedrale



Fig. 21 – Chiarissimo Fancelli, Santa Maria Maddalena (particolare). Pisa, Cattedrale



Fig. 22 – Chiarissimo Fancelli (?), Venere e Cupido (particolare). Firenze, Villa La Pietra, New York University, Collezione Acton

nel 1624 il progetto sembrava già compiuto, dagli *Amorini*, poi spostati nella fontana del carciofo, alle *Grazie*, agli *Amori* dell'anello perimetrale,³² salvo la *Venere*, della quale manca qualsiasi indicazione documentaria. L'opera è stata ipoteticamente identificata in passato nella così detta *Bellezza* di Giovan Battista Pieratti, nata dal restauro di un marmo antico, oggi datata al 1627.³³ Sembra curioso immaginare che a concludere cronologicamente le commissioni per il vivaio dell'isola fosse proprio la dea da cui aveva preso avvio l'intero progetto iconografico di quell'area del giardino, in una data per giunta ben lontana dalla morte di Cosimo II committente del progetto. E se invece sin dal 1611, quando veniva ordinato il *Vulcano* a Fancelli si fosse proceduto a richiedere anche una *Venere*? In tal caso la nostra scultura potrebbe candidarsi a questa funzione, sebbene al momento questa ipotesi resti una pura suggestione.³⁴

L'apprezzamento dimostrato da Cosimo II e dalle Reggenti al Fancelli, e confermato dalla commissione delle sculture francesi di Maria de' Medici, mediata dall'abate Lorenzo Fabbroni,³⁵ documenta il ruolo di spicco acquisito dall'artista presso la corte fiorentina, dimostrato anche dal discepolato condotto presso la sua bottega da Domenico e Giovan Battista Pieratti, giovani tra i più promettenti della nuova generazione di scultori fiorentini.

La nostra *Venere*, per la quale in futuro potranno forse giungere da una ricerca d'archivio, oggi purtroppo non praticabile, informazioni dirimenti sull'autografia del suo artefice, conferma ancora una volta l'eccellente qualità della scultura fiorentina seicentesca, nell'ambito della quale sono auspicabili nuovi approfondimenti monografici, tra i quali si segnala quello volto a restituire il profilo analitico di un maestro di nodale importanza come dovette essere Chiarissimo Fancelli.



Fig. 23 – Chiarissimo Fancelli, Santa Maria Maddalena (particolare). Pisa, Cattedrale

Ringraziamenti e referenze fotografiche – Ringrazio per l'aiuto che mi è stato fornito durante le ricerche Daniele Angelotti, Francesca Baldry, Sandro Bellesi, Marco Campigli, Patrizia Cricchi, Bruce Edelstein, Grégoire Extermann, Carlo Falciani, Giorgio Galletti, Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano, Daniele Sanguineti, e Susanna Zanuso.

Le figg. 1, 4-6, 8-12, 13-15, 18 e 22 sono immagini scattate da Georgios Misirlis. Le figg. 2-3 appartengono alla New York University, The Acton Photograph Archive, Villa La Pietra. Così come la fig. 7 è del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (fotografo Roberto Sigismondi). Inoltre, le figg. 20-21 e 23 provengono dall'Archivio Fotografico Opera del Duomo Pisa (foto Nicola Gronchi). Infine, le figg. 16-17 e 19 sono foto dell'autrice.

NOTE

- 1) Giannotti (2017) p. 207.
- 2) Tongiorgi Tomasi (1987) pp. 276-347.
- 3) Su Caccini si vedano: Schmidt (1971); Natali (1991); Martin (2002); Loffredo (2010) e Spinelli (2016).
- 4) Sulle porte si vedano anche: Henneberg e Paliaga (1992); Petrucci (2007).
- 5) Alla volta di Roma e Napoli avrebbero mosso i loro passi Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini, Tommaso Montani, Pompeo Ferrucci e infine Francesco Mochi (Giannotti, 2017, pp. 209-210).
- 6) Bellesi (2001) pp. 32-33.
- 7) La scultura misura cm 1,87 x 48,5 x 51. Il suo numero di inventario è X.C.VIII.
- 8) La famiglia Acton affittò la villa a partire dal 1894. Solo tredici anni più tardi essa divenne di loro proprietà: Turner (2002), p. 24.
- 9) Se per Giovanni Conti, nel dattiloscritto dei beni Acton conservato a Villa La Pietra, la scultura raffigurante *Flora* o la *Temperanza* è di anonimo artista italiano della prima metà del XVIII secolo, per il redattore dell'inventario Christie's delle opere della Villa, la *Flora con vaso*, forse da intendersi come *l'Estete*, sarebbe di scultore ligure del XVII secolo.
- 10) Si tratta di una affermazione di Harold Acton (1989, p. 21).
- 11) Turner (2002) p. 15. Si vedano anche Baldry (2005; 2009; 2013-2014; 2017).
- 12) Per Conti si veda il dattiloscritto redatto nel 1995 e conservato a Firenze nell'archivio di Villa La Pietra. A ritenere la scultura opera di ignoto fiorentino della fine del XVI secolo provvedeva, due anni più tardi, il redattore dell'inventario Christie's dei beni Acton (Firenze, Villa La Pietra, Archivio, n. 391).
- 13) Su Chiarissimo Fancelli si vedano: Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847) IV, pp. 421-422; Pizzorusso (1989) pp. 19-20, 58-59, 74, 94; *Repertorio della scultura fiorentina* (1993) I, p. 43 e II, figg. 130-133; Bellesi (1989; 1994; 2001, pp. 35-36); Bocci Pacini e Verona (1999) pp. 248-254, 295-300, nn. 13-40; Pizzorusso (2003) pp. 212-213; Capecchi (2008) *passim*; Saladino (2008) pp. 31-33, 40; Cardini (2020).
- 14) Baldinucci (1681-1728 ed. 1845-1847) IV, pp. 421-422.
- 15) *Ibidem*. In verità sebbene Baldinucci ricordasse per Pisa "un Pergamo e tre statue di tondo rilievo per la chiesa del Duomo" della città, sono note oggi solo le sculture della *Santa Maria Maddalena* e di *Santa Cristina*, commissionate dalle omonime granduchesse di Toscana Maria Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I, e Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II, nel 1622 e stimate nel 1625 (*Ivi*, p. 421; Casini, 1987, pp. 239, 242-245; *Repertorio della scultura fiorentina*, 1993, I, p. 43).
- 16) Pizzorusso (1989) p. 94.
- 17) Cardini (2020). La scultura misura 140 cm. L'opera sembra decisamente settecentesca.
- 18) La prima testimonianza di una corrispondenza intercorsa tra Naccherino e il Granduca in merito alle sculture delle *Grazie* si data al 1616-1617 (Parronchi, 1980, pp. 37-38; 1981; Pizzorusso 1989, p. 59; 2003, p. 212; Capecchi, 2008, pp. 21-22, 137, 143).
- 19) Medri (2003) p. 130. Gerolamo d'Auria, allievo di Naccherino, fornì nel 1618 a Cosimo II il disegno delle *Grazie* (Capecchi, 2008, p. 22). Per la Medri (2003, p. 130) sarebbero esistite due versioni delle *Grazie*, una, composta dalle due sculture di Boboli più quella di Roma del Naccherino, l'altra, non rintracciata, del Fancelli. Nello stesso volume, Pizzorusso (2003, p. 212) preferiva invece riferire al Fancelli i due marmi del giardino mediceo, specie quello della *Grazia* con il braccio alzato sulla testa. Infine Capecchi (2008, p. 22) se accoglieva l'ipotesi di Pizzorusso per la *Grazia* col braccio alzato, preferiva attribuire la seconda a Fabrizio Farina.
- 20) Medri (2003) p. 130. Saladino (2008) p. 76. Per l'attività di restauratore del Fancelli sull'antico, ben nota dal 1609, si vedano Bocci Pacini e Verona (1999) pp. 249-50, 295, nn. 13-17 e Saladino (2008) pp. 32-33. Il busto si trova al numero 25 di borgo Santi Apostoli (Langedijk, 1981-1987, I, p. 560).
- 21) In passato le due opere di Boboli erano note come *Andromede* (Pizzorusso, 2003, pp. 212, 219 n. 11).
- 22) La connessione compositiva tra la scultura e il dipinto era già stata evidenziata da Anna Bisceglia (2013, p. 24):

"Ma almeno in un caso, l'antico esempio vasariano si conserva pressoché integro, sebbene concepito con un diverso indirizzo iconografico". Per il dipinto autografo di Vasari si veda: Falciani (2019) con bibliografia precedente. Ringrazio Aldo Galli per avermi suggerito questo spunto di riflessione.

- 23) Frey (1922-1930) I, 1923, pp. 344-345; Bisceglia (2013) p. 18; Falciani (2019) p. 9.
- 24) Il busto si trova al numero 25 di borgo Santi Apostoli (Langedijk, 1981-1987, I, p. 560).
- 25) Il busto di Borgo Albizi è al numero 11 (Langedijk, 1981-1987, I, pp. 559-561).
- 26) Il ritratto di borgo Santi Apostoli potrebbe datarsi al 1609-1610. Lo suggerisce la tenera peluria dei baffi che segnano appena il giovane volto del granduca. Ben distante appare l'effigie di Cosimo che svetta sulla Loggia del grano, sul quale campeggiano due importanti favoriti. Il busto di Borgo Albizi sembra stare a metà strada tra gli altri due ritratti.
- 27) Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847) IV, 1846, p. 421. Oggi la scultura si trova nel Prato grande delle Colonne.
- 28) Pizzorusso (2003) p. 205.
- 29) Pizzorusso (1989, pp. 35-54; 2003); Capecchi (2008) pp. 117-119. Angelotti (2017) pp. 11-38. Solo a partire dal 1637 al centro dell'isola sarebbe stata allestita la fontana di *Oceano* (Pizzorusso, 1989, p. 44).
- 30) Casini (1987) pp. 239, 242-245.
- 31) Pizzorusso (2003) p. 209; Capecchi (2008) p. 117-118.
- 32) Pizzorusso (2003) pp. 214-215, 217; Capecchi (2008) pp. 130-131, 72.
- 33) Pizzorusso (1989) p. 49; Capecchi (2003) pp. 72, 157-158.
- 34) Capecchi (2003, p. 73, figg. 104-105) proponeva di identificare la *Venere* dell'isola con una modesta scultura, da lui attribuita a Giovanni Caccini, oggi conservata a Pisa al Museo di San Matteo, proveniente da Boboli. Che Fancelli fosse molto apprezzato dal Granduca per le opere da realizzare a Boboli lo dimostrano oltre al *Vulcano* e alle *Grazie* anche l'esecuzione dei modelli in cera dello "Sdegno amoroso" e di due contadine che ballano, mai messe in opera (*ivi*, p. 132). È interessante precisare come tra Sette e Ottocento varie opere abbiano lasciato Boboli per essere immesse sul mercato: a Villa La Pietra, lo stesso luogo in cui è conservata la nostra scultura, è stata per esempio segnalata la presenza di un segmento della fontana del giardino ducale nota come i *Mostaccini*, oltre a quella di parte della originaria balaustra dell'Isola (Galletti 2018, pp. 47-48, 52). Sculture di animali sono invece approdate da Boboli al casino Guadagni, oggi palazzo San Clemente (Capecchi, 2008, p. 93).
- 35) Cardini 2020.

BIBLIOGRAFIA

- ACTON H. (1989) – *Memorie di un ambiente*, in “L’idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell’arte straniera dell’Ottocento”, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), Firenze, 21-25.
- ANGELOTTI D. (2017) – *Il Giardino di Boboli e i suoi labirinti*, Roma.
- BALDINUCCI F. (1681-1728) – *Notizie dei professori del disegno*, ed. a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1847, 5 voll.
- BALDRY F. (2005) – *Abitare e collezionare. Note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento*, in “Herbert Percy Horne e Firenze”, atti del convegno (Firenze, novembre 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, 103-126.
- BALDRY F. (2009) – *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto. The Anglo-American Community in Florence from the Late Nineteenth to the Early Twentieth Century. The Creation of a Taste and the Diffusion of a Style*, in “Palazzo Davanzati tra realtà e sogno. Federigo e la bottega degli angeli. Palazzo Davanzati Dream and Reality. Federigo and the Angeli Workshop”, catalogo della mostra (Firenze, 23 ottobre, 2009-17 gennaio, 2010), a cura di R. Caterina Proto Pisani-F. Baldry, Livorno, 10-25.
- BALDRY F. (2013-2014) – *La Casa Museo di Villa La Pietra a Firenze. Dalla dimora degli Acton al Centro Universitario della New York University (1903-2013)*, Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello, 2, 227-251.
- BALDRY F. (2017) – *All'estimenti Volpi e Acton a confronto: il modello rinascimentale e le sue interpretazioni*, in “1916-1956-2016. Dall’asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati”, 228-247.
- BELLESI S. (1989) – *Sculture e tendenze scultoree fiorentine tra la fine del Cinquecento e l’inizio del Seicento*, in “Pietro Bernini un preludio al Barocco”, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, 16 settembre-30 novembre, 1989), Firenze, 33-44.
- BELLESI S. (1994) – *Fancelli Chiarissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma, 523-525.
- BELLESI S. (2001) – *La scultura tra il tardomanierismo e il barocco*, in “Storia delle arti in Toscana. Il Seicento”, a cura di M. Gregori, Firenze, 29-44.
- BISCEGLIA A. (2013) – *Vasari e l’Allegoria della pazienza. Storia e fortuna di un tema iconografico*, in “Giorgio Vasari e l’Allegoria della Pazienza”, catalogo della mostra (Firenze, 26 novembre 2013-5 gennaio 2014), a cura di A. Bisceglia, Città di Castello, 14-25.
- BOCCI PACINI P., VERONA V.L. (1999, ma 2001) – *Lo sviluppo della Galleria degli uffizi sotto Ferdinando II con l’incremento ed i restauri delle statue classiche*, RIASA, LIV, 233-310.
- CAPECCHI G. (2008) – *Cosimo II e le arti a Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze.
- CARDINI A. (2020) – *Venere e Cupido di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli*, in “Donum”, a cura di M. Betti e C. Brovadan, Firenze, 59-67.
- CASINI C. (1987) – *La «Restaurazione» del duomo negli interventi scultorei del primo Seicento*, in R.P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgi Tomasi, “Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento”, Pisa, 230-247.
- FALCIANI C. (2019) – *Michelangelo e l’Allegoria della Pazienza*, Paragone. Arte, ser. III, 148, 3-35.
- FREY K. (1923-1930) – *Il carteggio di Giorgio Vasari / Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 2 voll.
- GALLETTI G. (2018) – *L’uccellazione e la composizione paesaggistica del giardino di Boboli nel Seicento*, Amici di Palazzo Pitti, Bollettino, 40-53.
- GIANNOTTI A. (2017) – *L’onore e la lode nella scultura fiorentina del Secondo Cinquecento*, in “Il Cinquecento a Firenze. «Maniera moderna» e Controriforma”, catalogo della mostra (Firenze, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze, 200-211.
- HENNEBERG J. (VON), F. PALIAGA (1992) – *I restauri del Duomo di Pisa fra Cinque e Seicento nuove testimonianze*, Bollettino d’Arte, ser. VI, LXXVII, 31-52.
- LANGEDIJK K. (1981-1987) – *The Portariats of the Medici. 15th-18th Centuries*, Firenze, 3 voll.
- LOFFREDO F. (2010) – *Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, Prospettiva, 139 / 140, 81-107.
- MARTIN T. (2002) – *Giovanni Caccini’s Bust of Baccio Valori*, The Burlington Magazine, 144, 724-734.

MEDRI L.M. (2003) – *Il Seicento. Il giardino d’amore e la scena del principe*, in “Il giardino di Boboli”, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo, 126-147.

NATALI A. (1991) – *Giovanni Caccini “eccellente nel restaurare”. Un’ipotesi di restituzione a Benedetto da Rovezzano*, Paragone. Arte, 491, 3-14.

PARRONCHI A. (1980) – *Sculture e progetti di Michelangelo Nacherino*, Prospettiva, 20, 34-46.

PARRONCHI A. (1981) – *Su un progetto di Michelangelo Nacherino*, Prospettiva, 25, pp. 14-24.

PETRUCCI F. (2007) – *La formazione di Pietro Tacca: dal marmo di Carrara al bronzo di Firenze*, in “Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee”, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio-19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze, 23-39.

PIZZORUSSO C. (1989) – *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze.

PIZZORUSSO C. (2003) – *Per dimenticare se stesso. L’arredo di Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in “Il giardino di Boboli”, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo, 204-219.

REPERTORIO DELLA SCULTURA FIORENTINA (1993) – *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. Pratesi, Milano, 3 voll.

SALADINO V. (2008) – «E intanto imparano quella bella maniera»: *gusto e fantasia nel restauro dei marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670)*, in G. Capecchi, M.G. Marzi e V. Saladino, “I Granduchi di Toscana e l’antico. Acquisti, restauri, allestimenti”, Firenze, 1-129.

SCHMIDT J.K. (1971) – *Studien zum statuarischen werk des Giovanni Battista Caccini*, Köln.

SPINELLI R. (2016) – *Un rilievo di Giovanni Caccini per Santa Maria degli Angeli a Firenze*, Paragone. Arte, ser. III, 790, 25-32.

TONGIORGI TOMASI L. (1987) – *La scultura bronzea*, in R.P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgi Tomasi, “Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento”, Pisa, 272-360.

TURNER R.A. (2002) – *La Pietra. Florence a Family and a Villa*, New York.