



ARTICOLO

Dal libro al museo. La messinscena delle epigrafi a Firenze e a Roma nel primo Settecento

Epigrafia manoscritta: Filippo Buonarroti (1661-1733) e i suoi ambienti tra Firenze e Roma (parte 5)

Daniela Gallo

Nei primi decenni del Settecento, tra Firenze e Roma, si assiste ad un'importante evoluzione dei criteri espositivi delle opere d'arte antica che coinvolgono anche le iscrizioni. Se in un primo tempo, a Firenze, in Galleria e nel cortile Riccardi, prevalgono gli assemblaggi concepiti secondo criteri estetici influenzati da modelli palaziali o chiesastici, nella Roma degli anni 1730-1740 le messinscene epigrafiche si adeguano alle esigenze classificatorie espresse dagli antiquari nelle loro opere a stampa.

In the early decades of the 18th century, between Florence and Rome, there was an important evolution in the criteria for exhibiting ancient works of art, which also involved inscriptions. While initially, in Florence, in the Gallery and in the Riccardi courtyard, assemblages conceived according to aesthetic criteria influenced by palatial or ecclesiastical models prevailed, in Rome in the 1730s and 1740s, epigraphic displays were adapted to the classification requirements expressed by antiquarians in their printed works.

Parole chiave: Museografia, iscrizioni, Galleria degli Uffizi, Cortile Palazzo Medici Riccardi, Museo Capitolino, antiquaria sei-settecentesca, Giovanni Battista Foggini, Alessandro Capponi.

Keywords: Museography, inscriptions, Uffizi Gallery, Palazzo Medici Riccardi Courtyard, Capitoline Museum, 17th- and 18th-century antiquarian studies, Giovanni Battista Foggini, Alessandro Capponi.

Peer review

Submitted 29/08/2025

Accepted 04/11/2025

Published 08/01/2026

Open access

© 2025 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

Cita come

Daniela Gallo, *Dal libro al museo. La messinscena delle epigrafi a Firenze e a Roma nel primo Settecento Epigrafia manoscritta: Filippo Buonarroti (1661-1733) e i suoi ambienti tra Firenze e Roma (parte 5)* in Rivista DILEF - V, 2025/5 (gennaio-dicembre), pp. 117-156. 10.35948/DILEF/2026.4385

DOI

10.35948/DILEF/2026.4385

Nato a Firenze il 18 novembre 1661 e deceduto nella capitale granducale l'8 dicembre 1733, Filippo Buonarroti ha incarnato coi suoi scritti la transizione tra un sapere storico-antiquario enciclopedico di impronta controriformista e un'antiquaria più "scientifica", fondata sulla critica delle fonti, sullo studio dei materiali e sull'analisi topografica. Una transizione tra il *cabinet de curiosités* et il museo come entità pubblica e inalienabile di cui la Galleria degli Uffizi e il Museo Capitolino – impresa tutta fiorentina avviata a Roma nel dicembre 1733, proprio quando il senatore Buonarroti esalava i suoi ultimi sospiri – furono tappe fondamentali.

A Firenze, il giovane Filippo Buonarroti aveva appreso il latino, il greco e i principi del metodo sperimentale patrocinato dagli eredi galileiani dell'Accademia del Cimento, ma è nella Roma cosmopolita dei papi Innocenzo XI Odescalchi, (1676-1689), Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691) e Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) e della corte di Cristina di Svezia (1626-1689) – nell'Urbe dal 1662 – che si trasforma in antiquario provetto. Diventato auditore del cardinale vicario Gaspare Carpegna (1625-1714) nel 1684, il nostro fiorentino ne custodisce allora anche la biblioteca e le collezioni di medaglie, monete, gemme incise e cammei, attivando quell'abitudine al confronto tra fonti scritte e illustrate, tra testo letterario e testo epigrafico, che è la base del sapere antiquario. Frequentando la redazione del *Giornale dei Letterati*, le accademie e le conversazioni erudite, conosce l'*élite* politica e colta della capitale pontificia e si costituisce un'importante cerchia di amicizie. Tra queste spiccano i monsignori Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698) e Raffaele Fabretti (1618-1700), coi quali Filippo condivide anche le passeggiate antiquarie fuori porta, nel corso delle quali si familiarizza con l'analisi dei monumenti antichi e delle rovine¹.

Proprio in quegli anni, verso la fine del XVII secolo, considerando che i letterati chiedevano di disporre soprattutto di «libri nuovi di medaglie, iscrizioni e antichità», lo stampatore romano Domenico Antonio Ercole (1654-1728) progettava un'edizione illustrata della raccolta numismatica del cardinale Carpegna, già nota in parte per la *Scelta* curata nel 1679 da Giuseppe Monterchi con incisioni di Pietro Santi Bartoli e spiegazioni di Giovan Pietro Bellori, *Scelta* ristampata in latino nel 1685 ad Amsterdam presso l'erudito e stampatore svizzero originario di Basilea Hendrik Wetstein (1649-1726)². Morto Bellori nel febbraio 1696 e avendo appreso che Filippo Buonarroti si era messo a studiare la collezione dopo che lo zio materno Jacopo Martellini (1611-1694) gliene aveva richiesto un "indice", Ercole decide di pubblicare i suoi appunti. Escono così a Roma nel 1698 le *Osservazioni Istoriche sopra Alcuni Medaglioni Antichi* dedicate al granduca Cosimo III de' Medici, le quali diventano subito un *best seller* – gli *Acta Eruditorum* di Lipsia ne pubblicano una recensione già nel luglio 1699 – sancendo la fama del nostro fiorentino nella République des Lettres³. Non solo nel volume sono illustrati molti altri oggetti della collezione, ma l'editore spera che quest'opera susciti altre iniziative simili poiché questi «medaglioni [...] stanno serrati, e sottoposti a potersi arrugginire, rodere affatto, e perdersi, prima che

gli Eruditi gli abbiano potuti vedere, & all'utile dell'istorie, anche più importanti e sacre applicare» – scrive Ercole nella sua nota introduttiva⁴. Rendere noti questi oggetti di piccole dimensioni custoditi in armadi e stipi accessibili soltanto ai proprietari, agli eventuali conservatori e più sporadicamente a qualche amico o a qualche viaggiatore di chiara fama o raccomandato da qualche corrispondente della *Res Publica Litterarum*, diventa dunque un dovere per l'editore e stampatore romano in questo scorcio del XVII secolo. È così che un anno dopo la pubblicazione delle *Osservazioni* buonarrotiane, dà alla luce le *Inscriptionum antiquarum quæ in ædibus paternis asservantur Explicatio et Additamentum una cum aliquot Emendationibus Gruterianis et Indice Rerum, et Verborum Memorabilium* di Raffaele Fabretti, un'opera magistrale di circa 780 pagine che presenta 432 epigrafi, tra pagane e cristiane, conservate nelle dimore dei Fabretti a Urbino e nei dintorni, cui se ne aggiungono 4242 reperite in libri e in altre collezioni private, soprattutto romane. Risultato di un lavoro protrattosi durante una quindicina di anni, anche il volume di Fabretti è subito recensito dagli *Acta Eruditorum* nel fascicolo dell'agosto 1699 ed ha un successo tale che nel 1702 Ercole ne stampa già una seconda edizione finanziata dal libraio Francesco Antonio Galleri⁵.

Tanto le *Osservazioni Istoriche* buonarrotiane su alcuni medaglioni antichi della collezione Carpegna che il volume epigrafico di Fabretti presentano altri tipi di oggetti e disquisiscono su vari campi del sapere antiquario e storico. In particolare, nell'introduzione alla sua opera Buonarroti propone una straordinaria messa a punto sui materiali e sulle tecniche degli antichi a partire da oggetti di piccole dimensioni o frammentari e offre un'interessante descrizione dei larari, che immagina della stessa forma dei *Tesori* descritti da Pausania, i quali servirono forse da modello alle dattiloteche «donate a vari tempj da alcuni Imperatori», come lo racconta Plinio nella sua *Storia Naturale* (XXXVII, 5)⁶. Quanto a Fabretti, nel suo spoglio sulle descrizioni dei musei lapidari della penisola nel XVIII secolo Ida Calabi Limentani⁷ aveva già rilevato che soltanto i pezzi della collezione dell'autore sono riprodotti prendendo in conto la loro materialità, vale a dire che se ne sottolineano i contorni, le fratture e le eventuali cornici. Qualora poi una di queste epigrafi sia incisa su un monumento, se ne riproduce il lato frontale anche se in modo sommario. E in tutta l'opera il testo a stampa è sempre su due colonne.

L'interesse per l'epigrafia in questo scorcio del XVII secolo è anche confermato dall'edizione postuma del *Syntagma Inscriptionum Antiquarum cum primis Romæ Veteris* di Thomas Reinesius (1587-1667), stampata a Lipsia nel 1682 e contenente le epigrafi dimenticate o mal spiegate da Gruter, e dai *Marmora Felsinea* di Carlo Cesare Malvasia, pubblicati a Bologna nel 1690 e dedicati al Senato bolognese. Anche a Firenze, ove Buonarroti torna definitivamente nel luglio 1699, chiamato dal Granduca, il quale gli affida le cariche di Auditore delle Riformagioni e dei Benefici ecclesiastici, nominandolo nell'agosto dell'anno seguente senatore del Granducato, si

contano allora collezioni epigrafiche più o meno importanti⁸. Ed è proprio nell'autunno del 1699 che arriva in Galleria quella del canonico Apollonio Bassetti (1631-1699)⁹.

In effetti, se nella prima metà del XVIII secolo si attuano nella Penisola varie realizzazioni museografiche ove le testimonianze epigrafiche hanno un ruolo chiave come quelle di Torino e Verona¹⁰, i sontuosi allestimenti foggini del cortile Riccardi e del Ricetto della Galleria nella capitale toscana, patria di Filippo Buonarroti, mi sembrano meritare un'attenzione particolare, così come mi sembra valga la pena di tornare ancora sugli straordinari raggruppamenti delle sale Capitoline, realizzati sotto l'egida della *Tuscan Connection* della Roma corsiniana, tanto più quando si pensa che verso la metà del Settecento, secondo la testimonianza di Scipione Maffei, nell'Urbe le raccolte di iscrizioni erano chiamate «Museo da poveretti» avendo questi documenti un basso valore mercantile¹¹.

Nei repertori appena menzionati la preoccupazione principale degli autori è la classificazione dei materiali secondo tematiche precise all'interno delle quali, in alcuni casi, si cerca anche di rispettare un ordine cronologico. Il che si rivela quasi impossibile nella presentazione museografica, viste le dimensioni, il peso e le forme dei supporti – lapidi, vale a dire lastre e stele, cippi, cinerari, sarcofagi, are, e così via. Ma soltanto nella collezione – e più tardi nel museo – si può percepire il “monumento epigrafico” nella sua completezza e cogliere il legame che unisce il testo inciso con il suo supporto, come lo sottolineava già Georges Sanders nel suo magistrale intervento al convegno di Castrocaro Terme sul *Museo epigrafico* nell'autunno 1983¹². Davanti all'oggetto epigrafico lo sguardo del visitatore/lettore coglie dapprima la forma, il *signum*. Soltanto dopo rileva il testo e procede eventualmente alla sua lettura, completa o parziale. Rivelandone scelte e approcci propri alla cultura e alla sensibilità dell'epoca che le ha prodotte, le strategie di presentazione delle opere, e nel nostro caso dei monumenti epigrafici, si rivelano dunque fondamentali.

“Tesori” di marmo in Galleria.

Dopo avere soggiornato a Roma tre anni presso la nuova Accademia Granducale istituita da Cosimo III nel 1673 e diretta da Ciriaco Ferri e Ercole Ferrata, Giovanni Battista Foggini (1652-1725) è di ritorno a Firenze nel 1676. Nominato scultore di corte nel 1687, riceve la carica di “Architetto Primario della Casa Serenissima” dei Medici e diventa direttore delle “Real Galleria e Cappella” a partire dal 1694¹³. È così che sin dai primi anni del nuovo secolo comincia ad occuparsi dei riallestimenti della Galleria agli Uffizi, e in particolare della “saletta delle iscrizioni”, allora in cima alla cosiddetta scala buontalentina. Terminata soltanto tra il 1717 e il 1723, riallestita nell'ultimo quarto del XVIII secolo e demolita dopo il 1890, la saletta fogginiana, il “Ricetto” degli

inventari, è comunque oggi notissima grazie ai disegni realizzati sotto la direzione del padre domenicano Benedetto Vincenzo de Greyss (1714-1759) a partire dal 1749 e conservati nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna nella loro versione a penna e al GDSU in quella a matita¹⁴. Meno noti, ma altrettanto importanti sono poi alcuni disegni acquarellati del giovane sir Roger Newdigate (1719-1806) (fig. 1), futuro quinto baronetto di Arbury e di Harefield, futuro membro della Camera dei Comuni e futuro architetto dilettante e collezionista provetto, disegni realizzati a Firenze nell'autunno 1739¹⁵. Come lo suggeriva già Riccardo Spinelli nella sua monografia su Foggini architetto, anche alcune fotografie Alinari (fig. 2) ci serbano l'immagine concreta di alcuni elementi foggini del Ricetto di primo Settecento (fig. 3) confermando il loro rimontaggio nel nuovo allestimento lanziiano del gabinetto delle iscrizioni e delle effigi degli uomini illustri attuato tra 1780 e 1783¹⁶.

Ora, nei suoi appunti sul viaggio in Italia degli anni 1701-1703, pubblicati a Londra nel 1705 e riediti già nel 1718, il poeta e saggista Joseph Addison (1672-1719) ricorda che

The Great Duke had order'd a large Chamber to be fitted up for old Inscriptions, Urns, Monuments, and the like Sets of Antiquities. I was shown several of 'em which are not yet put up¹⁷.

E nel «Ricetto che introduce alla Galleria dalla parte di ponente», l'inventario di Galleria del 1704-1714 registra alcuni busti e alcuni rilievi, due dei quali sostenuti da piccole colonne¹⁸.

Iscrizioni, urne, busti, rilievi e antichità varie comprendenti qualche statua di non grandi dimensioni sono dunque i pezzi previsti per questo spazio di accesso alla Galleria, il quale, accogliendo i visitatori che avevano coraggiosamente salito le rampe dell'erto scalone, doveva subito suggerire la varietà e l'importanza delle collezioni granducali nel campo delle antichità, allora le più ricercate dai viaggiatori stranieri, annunciando anche la qualità dei dispositivi di presentazione. Per l'architetto la sfida non era da poco: la struttura in forma di T risalente ai primi decenni della seconda metà del XVII secolo inglobava infatti spazi con luce disomogenea ove disporre oggetti marmorei tra i più disparati per qualità e dimensioni. Pezzi a tutto tondo dovevano poter essere accostati a forme in rilievo; marmi scritti e marmi figurati dovevano essere proposti allo sguardo del visitatore con la medesima immediatezza.

Occupato in numerosi cantieri chiesastici di architettura e di decorazioni interne a Firenze e nei dintorni, cui si aggiungono i progetti di chiese ed edifici per Livorno, in grande espansione economica e urbanistica nei primi decenni del XVIII secolo, Foggini procede lentamente nel Ricetto della Galleria. I conti pubblicati da Alessandro Muscillo nella sua tesi di dottorato sembrano attestare che soltanto a partire dal 1717 le *équipes* di artigiani vi lavorano con una certa assiduità¹⁹. Si rifà allora la vetrata, vi si murano “pietre di marmo” e si imbiancano volte e pareti, le cornici e gli ornati in

stucco e le mensole essendo già posati. Più tardi, tra 1722 e 1723, si riabilita la terrazza e si posano ancora bassorilievi e mensole destinate a sostenere dei busti²⁰.

I disegni già menzionati del giovane Newdigate e degli artisti coordinati da De Greyss ci rivelano gli straordinari risultati del cantiere foggiano. Ma è soprattutto l'acquerello di Newdigate (fig. 1) a suggerirci la materialità dello spazio, che percepiamo piuttosto costretto, alto, articolato e densamente popolato. Quasi fossimo in una cappella con monumenti di grandi dimensioni ove rilievi e iscrizioni ricorderebbero le gesta di chi non è più e ove, per mancanza di spazio o a causa di minori disponibilità economiche, altri membri della famiglia avrebbero avuto diritto soltanto ad un'effigie in forma di busto o a figura intiera, ma in dimensioni ridotte. Quanto alle rare statue di dimensioni di una certa importanza, rinvierebbero a qualche personaggio particolarmente illustre della famiglia titolare della cappella o a qualche sacra effigie di Madonna, santa o santo, verso le quali la famiglia, o qualcuno dei suoi membri, nutriveva, o aveva nutrito, una devozione particolare. Anche le urne allineate a terra davanti alle due grandi composizioni murali marmoree ricordano dispositivi tombali fiorentini quali, per esempio, lo zoccolo della tomba dell'antipapa Giovanni XXIII realizzata per il Battistero da Donatello e Michelozzo tra il 1422 e il 1428, o quello di Bernardo Rossellino nel sepolcro di Leonardo Bruni a Santa Croce, opera degli anni 1446-1451. I numerosi cantieri chiesastici in cui era coinvolto negli stessi anni in cui si occupava del Ricetto aiutarono sicuramente Foggini a trovare delle soluzioni per questo spazio complesso della Galleria. Come lui, gli autori di queste – e altre – tombe parietali avevano infatti dovuto abbinare elementi scritti e figurati, rilievi e figure a tutto tondo all'interno di un contesto architettonico ben definito²¹.

Le due grandi composizioni murarie (figg. 3 e 4) dello spazio che dà sulla terrazza, disegnate da Tommaso Arrighetti (GDSU 4570) e Filidauro Rossi (GDSU 4578) una ventina di anni più tardi rispetto all'acquerello di Sir Roger Newdigate, riproducono fedelmente gli insiemi foggiani ad eccezione di qualche dettaglio giustamente rilevato da Alessandro Muscillo²², ma corrispondono ad una visuale frontale che nessuno vide mai data l'esiguità dello spazio reale. E osservandole attentamente, ci si rende conto che altre ancora sono le fonti di ispirazione che sembrano avere influenzato Foggini nel suo progetto espositivo, e non necessariamente le facciate romane di Villa Medici o di altri palazzi romani. Quando comincia a lavorare per il Ricetto della Galleria, erano almeno venticinque anni che aveva lasciato l'Urbe e i lavori numerosi e importanti in cui era stato coinvolto gli avevano permesso di crearsi uno stile personale e di coltivare interessi svariati. In quanto "Architetto di corte e direttore della Real Galleria e Cappella" dirigeva anche le botteghe granducali, situate al primo piano della lunga galleria degli Uffizi, ove si realizzavano mobili, tavoli, cornici, cassette, reliquiari ed altri oggetti raffinati²³. Non per nulla gli elementi verticali e simmetrici che inquadravano la composizione cruciforme della *Tellus* e del

Cavaliere sulle due pareti più grandi del Ricetto, con le loro mensole superiori, supporto di urne, busti e vasi adagiati in un crescendo che culminava al centro della verticale principale dell'insieme, rinviano a mio avviso alla struttura degli stipi lignei, mobili molto apprezzati alla corte medicea²⁴.

Su richiesta di Cosimo III, tra il 1707 e il 1709, Foggini aveva infatti diretto alla Galleria dei Lavori la realizzazione di uno stipo in ebano, bronzo dorato, pietre dure, madreperla e cristallo (fig. 5; 2,80x 1,62x0,54 m) per il quale aveva fornito il disegno ed eseguito lui stesso le figure in bronzo dorato, lo stemma Medici-Palatino e tutti gli elementi del trofeo superiore. Destinato alla figlia del Granduca Anna Maria Luisa, andata in sposa nel 1690 a Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Principe Elettore Palatino a Düsseldorf, l'opera torna a Firenze nel 1717 con la sua proprietaria. Un po' manomesso nei decenni lorenese, questo stipo è oggi conservato nella Sala dell'udienza privata del Granduca a Palazzo Pitti (inv. OA 1911, n. 909)²⁵. A Pitti, nel Salotto della Regina, si ammira ancora lo *Stipo della Regina* in ebano e avorio, realizzato dai medesimi ateliers sotto la direzione di Foggini tra 1704 e 1716²⁶. Nella Sala Verde è esposto quello di Vittoria Della Rovere, opera della bottega dell'ebanista Amman, suocero dell'argentiere Arrigo Brunich (1611-1683) di Lubecca, che esercitava in una bottega di Ponte Vecchio²⁷. Nell'agosto 1675, Brunich aveva fatto chiedere al giovane Giovanni Battista Foggini e a Carlo Martellini (1643-1713), allora a Roma, se erano pronti ad eseguire «schizzi e modelletti di terra» per le «tre statue di bronzo dorate» rappresentanti *Pallade*, *Venere* e *Giunone* destinate alle nicchie centrali di questo stipo²⁸. È ancora sempre a Firenze che dopo la morte di Foggini, tra il 1726 e il 1728, Baccio Cappelli e Girolamo Ticciati dirigono alla Galleria dei Lavori la realizzazione di uno stipo straordinario per Henry Somerset (1707-1745), terzo duca di Beaufort, proprietario di Badminton House, nel Gloucestershire. Conosciuto come lo *Stipo Badminton*, il mobile, già venduto dai discendenti del duca alla collezionista americana Barbara Piasecka Johnson nel luglio 1990, è ormai conservato nelle collezioni del principe Hans Adam von und zu Lichtenstein dal 2004. Misura 3,86m di h x 2,33m e 0,94 m. ed è dunque uno degli stipi più grandi mai realizzati ed il mobile più costoso del mondo²⁹.

Se lo stipo è un tipo di mobile particolarmente apprezzato dagli ultimi Medici, i quali ne permettono addirittura la realizzazione di uno dei più straordinari da parte dei laboratori granducali per un acquirente privato straniero quale il Duca di Beaufort, non stupisce che Foggini tragga ispirazione da questi oggetti per le due grandi composizioni marmoree del Ricetto, che si possono leggere come delle proiezioni murarie di stipi aperti destinate a valorizzare elementi disparati, scritti e figurati, poco rappresentati negli altri ambienti della Galleria e non sempre di grande valore. I grandi pannelli della *Tellus* e del *Cavaliere*, i pezzi più grandi e tra i meglio conservati, vi assumono lo stesso ruolo attrattivo e sorprendente degli elementi centrali degli stipi, mentre le iscrizioni riunite nei compartimenti laterali evocando le ante aperte

ne diventano il complemento necessario. Dai “Tesori” greci evocati da Pausania, alle dattiloteche romane ricordate da Plinio e ai larari sino agli stipi germanici e fiorentini, ai *cabinets* francesi e quindi ai due insiemi foggini, il problema da risolvere è sempre stato lo stesso: concentrare in uno spazio determinato oggetti diversi, non troppo grandi e rari.

Più convenute e meno appariscenti sono le presentazioni sugli altri muri del Ricetto, dotati di molta meno luce, davanti ai quali si passava per accedere al corridoio o alle stanze delle medaglie (a sinistra nell’acquerello Newdigate della fig. 1) e dei pittori (a destra nel medesimo). Qui, le iscrizioni antiche si trovano sui piedistalli di statue (cfr. fig. 1), alcune delle quali sono moderne, oppure alternano con i rilievi inquadrando delle aperture, reali o fittizie (figg. 6 e 7). In quanto testimonianze storiche sono spesso associate a dei busti, in rilievo o a tutto tondo e posati su delle mensole, busti che occupano i vani superiori delle pareti, riprendendo abitudini già ben sperimentate tanto in contesti profani che funerari sin dal Rinascimento³⁰. E guardando i disegni dei collaboratori di De Greyss non si può non pensare alle pagine dell’opera fabrettiana (fig. 8), instaurando un dialogo tra la pagina stampata e i muri della Galleria. Inoltre, così come pochi dovevano essere i lettori che leggevano il copioso volume di Fabretti nella sua interezza, allo stesso modo il giovane Newdigate non doveva avere molti emuli nelle sue attente visite del Ricetto della Galleria. Lo deduciamo dal testo del *Catalogo dimostrativo* di Giuseppe Bianchi, redatto nel 1768, ove il finto visitatore chiede di vedere, tra i bassorilievi, soltanto «i più rari ed eruditi». Quanto ai «vari frammenti di antichità di sarcofagi, e di bassi rilievi e iscrizioni», «attaccati al muro», gli si dice che vi è ben poco «di raro e conosciuto ed osservabile»; e tra «le teste alle parete sospese», lo si informa che «nulla di raro vi si trova, essendo tutte incognite e basta solo vederle»³¹. Così come nel libro stampato soltanto alcune iscrizioni alla volta attirano l’attenzione, allo stesso modo negli spazi dell’ingresso della Galleria ci si concentrava su pochi pezzi, privilegiando soprattutto gli oggetti messi in valore dall’allestimento.

“Mostre” per il cortile di Palazzo Riccardi.

Tra i numerosi cantieri di cui Giovanni Battista Foggini si occupa negli anni della realizzazione del Ricetto di Galleria agli Uffizi figura anche il riallestimento del cortile michelozziano di Palazzo Riccardi, già Medici. Anche qui, tra il 1718 e il 1719, deve ingegnarsi a presentare i pezzi minori della collezione di antichità che i Riccardi erano riusciti a trasportare in città dalla loro proprietà di Valfonda grazie al motuproprio di Cosimo III del 21 dicembre 1687³². Nel documento, redatto una trentina di anni dopo l’acquisto dell’antica residenza medicea di Via Larga, si precisava che dette antichità dovevano «essere vedute», contribuendo a «corredare, e [...] render più riguardevole» l’edificio³³. Ma quando, alla fine della sua carriera,

Foggini interviene nel cortile delle colonne, restano da allestire soltanto dei frammenti, soprattutto di iscrizioni e di rilievi, e dei pezzi minori. Ancora una volta la sfida è grande: bisogna rendere visibili ed interessanti marmi scritti e pezzi figurati frammentari e di non grande importanza in uno dei più illustri cortili fiorentini del Rinascimento, là dove per qualche decennio si era ammirato uno dei più grandi capolavori bronzei di Donatello e dove si continuava ad apprezzare sopra il portico quadripartito il fregio con i grandi tondi marmorei scolpiti da Bertoldo di Giovanni tra il 1461 e il 1465 a partire da modelli donatelliani³⁴. In questo cortile i Medici avevano ricevuto ospiti illustri e vi avevano anche organizzato banchetti memorabili, come quello per il matrimonio del Magnifico con Clarice Orsini, celebrato il 4 giugno 1469.

Ma il complesso partito decorativo fogginiano non lascia dubbi sull'abilità del Primo Architetto di casa Medici del primo Settecento. Su tre lati del quadriportico, le otto grandi "mostre" epigrafiche in pietra serena scolpite da Giuseppe Broccetti (1648 ca.-1733) su disegno del Maestro alternano con le splendide incorniciature neobuontalentiane delle porte lignee. Sul lato meridionale, due di questi insieme affiancano (fig. 9) la grande iscrizione di Anton Maria Salvini, murata nell'asse di uno degli stemmi medicei del fregio quattrocentesco, in cui è riassunta la storia del palazzo e ove si menzionano i visitatori prestigiosi che vi hanno soggiornato. Vi si dà come data finale dei lavori di riallestimento il 1715, il che sottende che quest'iscrizione era già incisa quando Foggini si attiva su questo cantiere, l'ultimo nel palazzo di Via Larga³⁵.

Fatta eccezione per le mensole su cui troneggiano i busti e per le cornici che inquadrano rilievi e busti all'interno delle "mostre", tutte le linee del dispositivo fogginiano sono sinuose, creando un'armonia perfetta con le arcate michelozziane del portico e con i tondi superiori bertoldiani. Anche l'allineamento delle epigrafi e dei più rari rilievi secondo linee orizzontali e verticali ben sottolineate dalla policromia delle loro cornici in stucco dipinto corrispondono al dialogo tra fregio e colonne della struttura architettonica. Ritmando il passaggio da un'arcata all'altra del portico, i busti assicurano il legame tra le composizioni fogginiane e le porte dai frontoni spezzati e coronati, sottolineando nel contempo l'incorniciatura superiore di ogni "mostra" e collegando ciascuna di esse con la finestra ovale che la sovrasta³⁶.

Già nel palazzo di Valfonda i Riccardi avevano esposto una grande parte delle loro antichità all'aperto. I busti vi erano disposti al di sopra di un «incontro di panche» attorno a due lati del cortile principale, sopra varie mensole e porte. Dieci rilievi rappresentanti le fatiche di Ercole, incorniciati con legno «tinto di nero», erano appesi ai muri del medesimo cortile, «sotto i capitelli delle volte». Altri rilievi erano inseriti in due grandi «ricinti» o «cartelli», ove si trovavano anche delle epigrafi. Altre iscrizioni erano poi murate sulla facciata esterna della villa verso il giardino ed altre sculture erano ancora disseminate lungo i vialetti o altrove³⁷.

Come nel Ricetto e come a Valfonda sin dai primi decenni del XVII secolo, anche nel cortile della Via Larga Foggini accorda la più grande importanza alla cornice (fig. 10) per riunire e presentare pezzi eterogenei, i quali fruiscono qui di una bella luce naturale. In guisa di quadri marmorei, i rilievi vi sovrastano le iscrizioni, le quali, ben più numerose, si prestano facilmente alla lettura di chi passa, specialista o dilettante che sia. Nel cortile Riccardi la regia di Foggini ha privilegiato l'elemento scritto. Disponendo le epigrafi incorniciate all'interno delle sue "mostre" centinate, a mio parere aveva in mente le cartegloria, quegli oggetti (figg. 11 e 12) allora diffusissimi al centro o sui lati degli altari i quali offrivano al celebrante la possibilità di rammemorarsi preghiere e formule latine invariabili dell'ordinario della Messa in occasione delle celebrazioni³⁸. In francese, questi oggetti, previsti dalla liturgia tridentina e in uso sino alle riforme del Concilio Vaticano II degli anni 1960, si chiamano in effetti *canons d'autel*.

Oltre alla funzione, ciò che accomuna le "mostre" fogginiano-riccardiane con le cartegloria sono le forme mistilinee, accentuate sul lato superiore, al centro e sulle due estremità, da motivi compositi nel caso delle cartagloria, e dai busti nelle "mostre" di pietra. Anche nella parte bassa dei suoi cartigli, Foggini aggiunge sotto la cornice due piccoli motivi laterali a forma di pelta e al centro tre gocce in forma di cono, riprese dall'ordine dorico. Le pelte rinviano ai piedi delle cartagloria e le gocce centrali all'elemento che ne accentua in basso la verticalità, equilibrando il peso di questi oggetti assicurandone l'equilibrio sul piano dell'altare. Inoltre, anche nei cartigli lapidei fogginiani i motivi decorativi si fanno eco tra di loro: le pelte e le gocce della parte inferiore vi sono infatti elegantemente riprese nella mensola centrale superiore, la quale spicca per la diversità della sua materia e del suo colore.

Riadattando in grandi dimensioni e con altri materiali un oggetto raffinato, ma di uso quotidiano e banale, impiegato da tempo per esporre dei testi alla lettura, Foggini trova ancora una volta la sua ispirazione nell'universo chiesastico. Non sembra invece che i «ricinti» o «cartelli» menzionati negli inventari secenteschi di Valfonda avessero avuto un modello simile poiché vi si precisa che gli insiemi «formano un quadro»³⁹.

Il committente del riallestimento del cortile delle colonne, il marchese Francesco Riccardi, non ebbe probabilmente il tempo di vedere i lavori completamente terminati, poiché morì il 28 febbraio 1719, ma il successo della messinscena fogginiana è sancito da Edward Wright, che viaggia in Italia tra il 1720 e il 1722 in compagnia del futuro astronomo e presidente della Royal Society, Lord George Parker (1697-1764). Nelle sue *Observations*, pubblicate in due volumi a Londra nel 1730, Wright menziona infatti le numerose iscrizioni antiche del cortile Riccardi, trascrivendone alcune, e rende omaggio ad Antonio Maria Salvini (1653-1729) citando, tra l'altro, il contenuto della sua grande iscrizione encomiastica. Anche il

Président de Brosses, a Firenze nell'ottobre 1739, considera che le epigrafi antiche sono «bien arrangées» sui muri del cortile a colonne⁴⁰.

Di altro parere è invece Scipione Maffei (1675-1755), che tra il 1716 e il 1720 aveva posto a Verona le basi del suo futuro Museo Maffeiano, un modello di museografia epigrafica, terminato nel 1745⁴¹. Arrivato a Firenze nell'ottobre 1720, Maffei vi rimane due anni per studiare codici e lapidi antiche. Vi intraprende anche lo studio delle antichità etrusche e nel 1721 inizia proprio a Firenze l'*Ars critica lapidaria*, un trattato di epigrafia terminato nel 1724, ma pubblicato postumo da Jean-François Séguier (1703-1784) e Sebastiano Donati a Lucca nel 1765. Maffei vi elogia l'eleganza della presentazione foggiana nel cortile Riccardi, ma considera che i reperti, alcuni dei quali sono ai suoi occhi dei falsi, sono stati pretestuosamente utilizzati per farsi lustro⁴². Le sue critiche, formulate dapprima ad alta voce e più tardi stampate, provocano le reazioni dei proprietari. È così che il 22 agosto 1728 Giovan Francesco Nenci, membro dell'Accademia degli Apatisti, tiene una «Lezione Accademica in lode delle rare Antichità Greche, e Latine esposte nel Cortile del Palazzo dell'Ill.mo Sig.re Marchese Cosimo Riccardi», figlio del committente⁴³. Ma i Riccardi incaricano ancora il loro bibliotecario, l'abate Pier Lorenzo Del Signore, di controbattere alle osservazioni maffeiane in un testo destinato alla pubblicazione, il quale uscirà tuttavia soltanto nel 1781, dopo la morte di Maffei⁴⁴. Era dunque chiaro che non bastava più valorizzare i frammenti epigrafici antichi con studiate messinscene, bisognava ormai sforzarsi di classificarli secondo i criteri scientifici suggeriti dalle pubblicazioni degli eruditi⁴⁵.

Quadri epigrafici nel Palazzo Nuovo del Campidoglio.

Se a Verona il marchese Maffei lancia il suo grande progetto museale per «sottrarre alle ingiurie degli uomini e del tempo» quelle che chiama le «anticaglie parlanti»⁴⁶, anche nella Roma di papa Corsini le epigrafi suscitano l'interesse dei collezionisti. Basti ricordare che al momento della vendita della sua collezione di marmi antichi al pontefice nel dicembre 1733, il cardinale Alessandro Albani ne possedeva circa cinquecento «fra grandi e piccole, intere e rotte, buone e cattive», urne e cippi, comprese «quelle che furono trovate l'anno 1726 nel colombario de' Liberti di Livia, passato il miglio fuori la porta di San Sebastiano [...] quali furono descritte prima da monsignor Bianchini, poi da Anton Francesco Gori in Firenze e di nuovo ristampate in Roma per opera di Filippo De Rossi alla Pace»⁴⁷. Le conservava tutte «in due gran cameroni nel piano del cortile del suo palazzo» alle Quattro Fontane, ove si trovavano anche una parte delle sue statue, «i busti e le teste di filosofi, erme, vasi, bassorilievi, sarcofaghi, e colonne»⁴⁸. Proposte in dono al pontefice «per il Campidoglio» in

occasione delle trattative della vendita suddetta, queste 494 iscrizioni confluiscono nel Palazzo Nuovo capitolino, ove si sta allestendo il nuovo museo, il 27 marzo 1734⁴⁹. Patrocinato da Clemente XII su consiglio del nipote cardinale Neri Maria Corsini (1685-1770) e soprattutto del marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), il Museo è allestito in un anno e mezzo sotto l'egida di quest'ultimo, nominato "Custode e Presidente antiquario" il 29 novembre 1734, e dell'architetto Filippo Barigioni (1672-1753) con la supervisione dello stesso cardinale Albani e il contributo del canonico Baldani, una creatura di casa Albani, e dell'antiquario Francesco Palazzi⁵⁰. Apre verosimilmente le porte ai visitatori nell'estate del 1735 anche se i lavori non sono ancora completamente terminati poiché nel marzo dell'anno seguente il muratore Paolo De Rossi, «assiste» ancora «con grande attenzione a porre per cronologia tutte le iscrizioni»⁵¹. Comunque sia, sin dal 27 settembre 1735, Capponi incarica l'abate Michele Morei (1693-1766), «bussolante», vale a dire addetto all'anticamera del pontefice, «di stendere una compendiosa descrizione di tutto quello che» si trova ormai «nel palazzo detto di Marforio, ove sono state collocate le statue» Albani comprate da papa Clemente XII⁵². E l'anno dopo l'editore romano Antonio De Rossi dà alla luce la prima descrizione dei sette spazi museali in un'operetta encomiastica redatta da Giambattista Gaddi, "Patrizio di Forlì", in cui si celebrano tutti i cantieri avviati nell'Urbe da papa Corsini⁵³.

Vi si apprende che le cento ottantasette iscrizioni del colombario dei liberti di Livia sono state riunite «in dodici Riquadri con Sua cornice ben ripartiti» che «abbelliscono le pareti» della "Galleria" – l'attuale corridoio e dunque il primo spazio che il visitatore scopriva in cima allo scalone d'accesso. «Sono queste segnate a numero imperiale, e mercantile, o sia italiano – si legge ancora –. L'imperiale le dimostra nella maniera che si ritrovano, l'italiano nella forma e serie, che furono descritte» da monsignor Bianchini, «e sopra ognuno de' detti Riquadri si legge, distribuito con proporzione a gran caratteri, il motto: TITULI VETERIS COLOMBARII SERVOR. ET LIBERT. LIVIÆ AUGUSTÆ»⁵⁴. Esponendo questi importanti reperti epigrafici in cima allo scalone, il marchese Capponi rendeva omaggio al mecenatismo di Alessandro Albani, che aveva acquistato tutti i pezzi impedendone la dispersione. E instaurando un legame con l'importante pubblicazione di Francesco Bianchini patrocinata dal cardinale filoasburgico Giovanni Antonio Davia (1660-1740) e uscita l'anno dopo la scoperta⁵⁵, sottolineava la funzione pedagogica del museo, che si indirizza a due tipi di pubblico, i dilettanti e gli eruditi.

Anche nella "Stanza della Miscellanea", la prima a destra dello scalone di accesso (fig. 13), «le pareti» – continua Gaddi – sono «vestite tutte, e ornate con lapidi di antiche iscrizioni fino alla quantità di cento cinquanta due, dichiarandovesene la loro qualità e natura dal motto posto nella muraglia di prospetto: TITULI SEPULCRALES. Sotto questo titolo si trova incastrato fra le medesime lapidi, contornato da cornice, un bassorilievo di varie figure d'uomini, e di animali, rappresentante il trionfo di

Bacco»⁵⁶. Come nella Galleria fiorentina e nel cortile Riccardi, anche nel nuovo Museo Capitolino iscrizioni e rilievi continuano a condividere le pareti, ma in Campidoglio le iscrizioni sono spesso murate al di sopra di questi e ripartite per classi.

In questa prima fase dei lavori di allestimento, nessuna «lapide» antica è appesa nel salone né nelle altre due importanti sale dei busti dei filosofi e «della serie imperiale». Numerose sono invece nelle ultime due sale del percorso di Gaddi, alla sinistra del salone. Anche qui, le epigrafi «sono incastrate, con sua cornice, e disposte per classi cronologicamente con suoi titoli sopra, numerate secondo la classe che gli conviene [...] Subito a mano dritta dell'ingresso comincia sopra la finestra il Titolo, SACRA ET SACRORUM MINISTRI, e diciotto Lapidi ne compongono la sua classe; seguita il Titolo PRÆFECTI URBIS, ET MILITES venti sono di questa; l'altro Titolo POPULI, ET URBES ne ha ventitré; ed undici ne ha il Titolo STUDIA ET ARTES [fig. 14], che a lui si unisce. Ventisei ne sono nel Titolo PUBLICA, AC PRIVATA OFFICIA, ET MINISTERIA; ed il Titolo SIGNA FIGULINAR. in vece di Lapidi ha sotto di se incastrati li marchi delle Officine figularie. Sta anche in mezzo di questi ultimi Titoli una famosa antica Iscrizione in bronzo denominata LEX REGIA, ornata con particolar distinzione, e circondata di cornice assai nobilmente lavorata tutta di marmo pavonazzetto [fig. 15]. Fu questa dalla Santa memoria di Gregorio XIII restituita al Campidoglio, fatta estrarre dal Laterano, conforme testifica l'Iscrizione che ha sopra di sé». Pesa 2 147 libbre (circa 600 kg) e tra i molti che ne hanno scritto Gaddi allude al *De Romano Imperio liber singularis* di Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), pubblicato a Napoli nel 1713 in appendice al suo terzo libro sulle origini del diritto civile romano⁵⁷. Anche nell'ultima stanza la «serie rarissima di Lapidi, ed Iscrizioni, dalle quali si ravvisano in numerosa quantità, e cronologicamente gli antichi Consolati, oltre le chiarissime memorie de' Cesari, ed altri illustri Personaggi», iscrizioni destinate soprattutto al diletto degli eruditi, sono tutte ripartite sulle pareti «con Cornici che le uniscono insieme, erette, e distribuite secondo l'ordine de' tempi, contandosene ben cento diciotto segnate con numero Imperiale»⁵⁸.

In meno di due anni di lavoro, si erano trasportate nel Palazzo Nuovo ed allestite sui muri del primo piano cinque cento cinquanta cinque lapidi, cui vanno aggiunti il grande bronzo della *Lex de Imperio Vespasiani* e le figuline. Senza parlare dei cippi, sarcofagi ed urne esposti qui e là nel corridoio e nelle sale. La prima versione del Museo Capitolino è dunque «storica» poiché i ritratti ed i documenti scritti, organizzati cronologicamente per classi tematiche, vi sono quantitativamente ben più numerosi delle statue e dei rilievi. L'arredo ha privilegiato una policromia di colori vivaci e, al contrario delle esperienze fiorentine, le epigrafi sono state isolate all'interno delle cornici. È così che grazie al loro isolamento e al conseguente contrasto cromatico tra le parti litiche e il colore chiaro delle pareti, nel nuovo museo le iscrizioni sono diventate dei quadri e sono perfettamente leggibili poiché fruiscono

della luce naturale che inonda le stanze attraverso i nuovi grandi finestroni dell'architetto Barigioni.

Ma questa prima fase descritta da Gaddi diventa rapidamente obsoleta. Ai primi di febbraio 1739 il "sottocustode delle statue di Campidoglio", Pietro Forier, annuncia infatti al marchese Capponi che Francesco Ficoroni ha «venduto al papa, col mezzo ed intelligenza del signor cardinale Gentili datario [...] 500 iscrizioni di marmo» che bisogna «andare a prendere a casa sua [...] per porle in Campidoglio», iscrizioni pagate 300 scudi sui fondi della Dateria, poche delle quali, secondo Capponi, sono «buone e degne di quel luogo e queste buone sono già state pubblicate colla stampa» e copiate in parte da Scipione Maffei allora a Roma⁵⁹. Tuttavia visto il poco entusiasmo di Capponi e in seguito alla sopraggiunta morte di Clemente XII alla fine del gennaio 1740, questi nuovi pezzi non arrivano in Campidoglio prima dell'inizio di ottobre di quello stesso anno, previa approvazione del nuovo pontefice Benedetto XIV⁶⁰. Ci vorranno poi ancora due altri anni prima di poterli vedere «colloca[ti] nelli muri della galleria et altri luoghi di quel museo», ove nel frattempo si è anche «terminato di porre in opera et adornata con marmi per quelle scale la pianta antica di Roma, già detta di Farnese, regalata da sua santità»⁶¹ – la celebre *Forma Urbis*.

Consultando i lavori di Giusto Lipsio, Alessio Simmaco Mazzocchi e Jean-Jacques Boissard, Capponi si rende anche conto che a Roma esistono dei pezzi interessanti e documentati che meriterebbero di raggiungere le sale capitoline, anche se in alcuni casi questi documenti sono ormai in cattivo stato di conservazione o addirittura perduti, come a Villa Giulia⁶². Anche Benedetto XIV interviene per arricchire le collezioni epigrafiche capitoline. Nell'agosto 1744 dona al museo novantasei iscrizioni marmoree, giudicate «di poca stima, molte mezze, la maggior parte sepolcrali» da Capponi, che le fa depositare «nella camera terrena», giustificandosi poi presso il cardinale Marcantonio Colonna, Maggiordomo, cui spiega che, non avendo al momento «sito ove collocare tale robba di poca erudizione», preferisce «non farvi altra spesa di cornicette in stucco et altro, come [si è fatto] alle altre, poste per la galleria e stanze». Il cardinale gli svela allora che il pontefice ha fatto questo acquisto «per fare qualche elemosina a Ficoroni», pagando le dette epigrafi «un testone l'una» affinché l'anziano antiquario possa pubblicare il suo libro «sopra la sua Roma antica». Ciò che effettivamente avviene⁶³.

È la seconda volta che il nome di Francesco Ficoroni (1662-1747) appare nel *Giornale delle Statue* di Capponi come venditore di epigrafi per il museo del Campidoglio ed è la seconda volta che il marchese critica i suoi pezzi. Ora Ficoroni era allora una delle figure più note nel mondo dell'antiquaria romana⁶⁴. Esperto per collezionisti privati, guida per i visitatori stranieri, archeologo *ante litteram*, mercante, collezionista di iscrizioni, monete, sigilli in piombo e maschere teatrali, aveva una conoscenza straordinaria dei monumenti romani e della topografia antica dell'Urbe, su cui ha scritto opere importanti. Nonostante fosse protetto da cardinali altolocati come

Alessandro Albani, per cui costituisce l'importante collezione di epigrafi, poi donata al Campidoglio, Ficoroni aveva avuto varie volte problemi con la giustizia dello Stato pontificale vendendo illegalmente pezzi di scavo. La sua competenza nel campo epigrafico è comunque provata dalla stima di cui godeva non soltanto presso il cardinale Albani, ma dagli scambi epistolari con Anton Francesco Gori, Muratori e Maffei per i quali aveva spesso copiato delle iscrizioni inedite, lasciando intendere, tra l'altro, che una delle maggiori difficoltà era allora quella di saper interpretare lettere incise su supporti spesso logori o frammentari. Ed è forse per questo che, tanto Capponi per l'andito del suo palazzo, che nei musei si coloravano «di minio tutte le iscrizioni e le lettere»⁶⁵. Ficoroni aveva fatto affari anche col marchese Capponi suscitando qualche malinteso poi però superato. Comunque sia gli dobbiamo la ricchezza delle collezioni epigrafiche capitoline, così come dobbiamo al marchese Capponi un approccio più scientifico nella loro presentazione.

Se in un primo tempo sono gli autori delle opere a stampa a tentare di organizzare la massa di documenti scritti lapidei, non sempre facilmente gestibili nello spazio degli abitati, a partire dagli anni trenta del XVIII secolo il libro stampato diventa la guida per una presentazione più scientifica di questi documenti nelle sale museali. Agli inizi del secolo, a Firenze, tanto in un contesto privato come quello del cortile Riccardi che semipubblico come quello della Galleria, i modelli delle messinscene foggiane sono i mobili da collezione o alcuni espedienti già sperimentati in contesti funerari e, più generalmente, chiesastici, mentre nella Roma corsinina e benedettina degli anni 1730-1740 l'allestimento capitolino delle epigrafi reinterpreta i dispositivi delle gallerie principesche in una chiave più sobria. Se, ancora oggi, a palazzo Medici-Riccardi apprezziamo le “mostre” foggiane come oggetti decorativi, le centinaia di iscrizioni che tappezzano le pareti del primo piano del Palazzo Nuovo capitolino ci appaiono tanto come documenti da studiare che dei begli oggetti da guardare⁶⁶.



Fig. 1) Sir Roger Newdigate, *Ricetto della Galleria degli Uffizi*, 1739, Arbury Hall Estate, mss. CR 136/B 3519.



Fig. 2) Brogi, *Interno della Sala delle Iscrizioni nella Galleria degli Uffizi*, 1890-1910 ca., Firenze, Archivi Alinari, BGA-F-009314-0000.



Fig. 3) Filidauro Rossi, *Galleria degli Uffizi, Parete del Ricetto*, Firenze, GDSU, inv. 4578 F.



Fig. 4) Tommaso Arrighetti, *Galleria degli Uffizi, Parete del Ricetto*, Firenze, GDSU, inv. 4570 F.



Fig. 5) Giovanni Battista Foggini, *Stipo dell'Elettore Palatino*, Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. OA 1911, n. 909.



Fig. 6) Filidauro Rossi, *Galleria degli Uffizi, Parete del Ricetto*, Firenze, GDSU, inv. 4573 F.



Fig. 7) Claudio Valvani Lorenese, *Galleria degli Uffizi, Parete del Ricetto*, Firenze, GDSU, inv. 4576 F.

378 INSCRIPTIONVM

SVI CAPVTMET AETATEMPRV.
DENTI, luculentius hic explicatur.

XXX

D	M
T	M
A	L
I	V
M	N
O	
B	M
I	
D	M
VALIR	CHRYSO
ELL	B
M	QVIA

XXXI



AETERNAE, & PERPETVAE FELICITATI nuncupationes conceptas legimus apud Gruterum pag. CCCXC. XIV. 5, & pag. MCVII. 2; facitque frequens Ara funebri ad Sanctum Vitum prope Arcum Gallien in Esquilis AETERNAE ANIMAE L. ALLI TERTII dicata.

190 AETERNAE • ANIMAE
L • ALLI • TERTI • CAVSIDICI
QVAE FVIT CON
DICIO ANNIS
XXX
CVIV

PERV

379 CAPVT QVINCTVM.

A PERV
ARMEDVL
CISIMO • FILIO • L • ALLIVS
TERTIVS • PATER • HVNC • PLACEN
TIA HABET PATRIA QVEM ROMA
CR EA VIT MARMOREO POSI
TVM SOLIO ARAMQUE SACRA
VIT • IN HORTIS ALLI • HETIANI
CARISSIMI AMICI • CYRANTE
L • ALLIO COMA PATRVO FILIO
INNOCENTISSIMO

B

C

D in ipsa bafi ANΘΡΩΠΙΝΑ
Vbi lacuna videtur, lapis in medio excavatus est, & circumcirca attritus contraū
& oculis Christi fidelium, qui hanc petram *Sceleratam* vocant; de qua videndus
Baronius An. Christi CXCL. num. 4.

E XXXII

F

G

H

I

K

L

PERV

Fig. 8) Raffaele Fabretti, *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur Explicatio et Additamentum una cum aliquot Emendationibus Gruterianis et Indice Rerum, et Verborum Memorabilium*, 1699, pp. 378-379.



Fig. 9) Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile, ala meridionale.



Fig. 10) Giovanni Battista Foggini, « *Mostra* » epigrafica, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, cortile.



Fig. 11) Anonimo fiorentino tra 1725 e 1749, *Cartagloria*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, catalogo generale delle Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato n° 09 00339627.



Fig. 12) Anonimo del XVIII secolo, *Cartagloria*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, catalogo generale delle Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato n° 09 00033316.



Fig. 13) Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, antica « Stanza della Miscellanea », oggi Sala delle Colombe.



Fig. 14) Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Fauno.



Fig. 15) *Lex de Imperio Vespasiani*, Roma, Musei Capitolini, Sala del Fauno.

Note

1. Su Filippo Buonarroti, oltre a Gallo 1986 e Gallo 1989, cfr., tra gli altri, Marchesano 2002; Gialluca 2014; e Marzi 2021.
2. Sulla *Scelta de' Medaglioni più rari nella biblioteca dell'Eminentissimo Signor Cardinale Gasparo Carpegna*, cfr. Montanari 2000 e Vaiani 2005.
3. Cfr. Gallo 1986, pp. 57-59, cat. 13; Marchesano 2002, pp. 80-93 e 311-316; e Gialluca 2014, pp. 309-312, cat. II.5.

4. «Lo Stampatore a chi legge», p.n.n.
5. In una lettera ad Angelo Maria Quirini del giugno 1723, Montfaucon lo raccomandava ancora come uno dei testi fondamentali per lo studio dell'epigrafia antica: cfr. Gallo 1986, p. 60. Sulla figura e l'opera di Fabretti, cfr. inoltre Calabi Limentani 1984, Mazzoleni 2006 e il contributo di Carlo Slavich in questa sede.
6. Buonarroti 1698, pp. XXI-XXII.
7. Calabi Limentani 1984.
8. Del Migliore 1684, p. 459 menziona in particolare quella degli Strozzi nella loro villa di Montughi, ove le epigrafi sono «collocate alle pareti del Cortile giù giù per ordine», il giardino dei Riccardi a Valfonda, le collezioni delle case degli Spigliati e dei Buonarroti e quella dei Vecchietti nel palazzo davanti alla chiesa di San Donato.
9. Muscillo 2020.
10. Su cui cfr. Franzoni 1985; e Romagnani 1985. Anche nel progetto di Museo Ecclesiastico di Francesco Bianchini per il Vaticano, non realizzato per motivi economici, le iscrizioni avevano un ruolo importante: cfr. Sölch 2005.
11. Lettera di S. Maffei a Carlo Silvestri del 18 marzo 1741, citata da Calabi Limentani 1984, p. 30, nota 18 (o Calabi Limentani 2010, p. 95, nota 18). Cfr. anche Buonopane 2011, p. 291.
12. Sanders 1984.
13. Sulla formazione e sulla carriera di G. B. Foggini, cfr. soprattutto Spinelli 2003; Monaci Moran 2019; e Alburquerque 2023.
14. Nel suo *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, vol. I, Firenze, per Gaetano Cambiagi Stamp. Granduca, 1779, p. 398 e nota 508, Giuseppe Pelli Bencivenni scrive che i lavori di De Greyss cominciarono nel 1748, ma Muscillo 2019, p. 165, nota 3, precisa che i disegnatori, e in particolare Giuseppe Magni, furono ingaggiati solo a partire dal 2 gennaio 1749. Sul Ricetto, cfr. inoltre Romualdi 2009, pp. 117-125 (saggio della medesima), 127-138 (saggio di Fabrizio Paolucci) e 139-216 (contributo di Gabriella Bevilacqua); e Muscillo 2016.
15. Il giovane Newdigate (1719-1806) soggiorna a Firenze tra il 25 settembre e il 14 dicembre 1739. Cfr. McCarthy 1991, p. 163; e Conticelli 2015. Sono molto grata a Robert Pitt e a Samantha Ryan del Warwickshire Count Record Office e a Desma Cheshire dell'Events Secretary di Arbury Estate per avermi aiutata ad ottenere la fotografia dell'acquerello conservato negli archivi privati di Arbury Hall.
16. Spinelli 2003, p. 335, fig. 378; e Muscillo 2016, pp. 79-86 e figg. 71-73.
17. *Remarks on several parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, London, printed for Jason Tonson, within Grays-Inn Gate next Grays-Inn Lane, 1705, p. 422. Si tratta delle due iscrizioni di Quinto Fabio Massimo e Appio Claudio Cieco, di due busti e di una copia ridotta dell'*Ermafrodita Borghese*.
18. Cfr. Muscillo 2016, pp. 37-38.
19. Muscillo 2016, pp. 53-54.
20. Muscillo 2016, pp. 54-55.
21. Anche Stella Rudolph (Rudolph 1973, p. 218) aveva percepito una dimensione funeraria nell'allestimento del Ricetto foggiano, ma lo comparava ad una stipe votiva, e rilevando «la

rilegatura vagamente crucifera dei pannelli centrali», la imputava ad «una interpretazione [...] ancora cristiano-medievale dell'antichità [...] non in contrasto con la mente di Cosimo».

22. Per esempio, le due teste di *Dace* e *Pseudo-Seneca* a mezzo rilievo poste sotto il rilievo della *Tellus* e il rilievo frammentario con biga in posizione centrale al di sopra della medesima sono più grandi del vero: Muscillo 2019, pp. 173-179.

23. Cfr. Gennaioli 2019, pp. 88-93.

24. Come lo conferma Diacinto Maria Marmi (1625 ca.-1702), “guardarobiere” di Pitti e Gentiluomo di Palazzo dal 1697: Barocchi e Gaeta Bertelà 1990.

25. <https://www.uffizi.it/opere/stipo-dell-elettore-palatino>, consultato il 10 gennaio 2025; e soprattutto Sframeli 2019.

26. <https://www.uffizi.it/opere/salotto-della-regina>, consultato il 10 gennaio 2025.

27. <https://www.uffizi.it/opere/sala-verde-appartamenti-reali-palazzo-pitti>, consultato il 10 gennaio 2025. Cfr. anche Gennaioli 2019, pp. 85-88.

28. Lettera di Jacopo Maria Foggini del 12 agosto 1675 conservata a Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile del Cestello, Manoscritti C.I.5, c. 191 r-v, trascritta in parte da Gennaioli 2019, pp. 85 e 87.

29. Su quest'opera straordinaria, spedita in Inghilterra soltanto nell'agosto 1732, cfr. i saggi di Tim Knox e Alvar Gonzáles-Palacios in Kräftner 2007, pp. 59-107; e

<https://www.luxe-magazine.com/fr/article/520-le-badminton-cabinet-le-meuble-le-plus-cher-du-monde.html> consultato il 13 gennaio 2025.

30. Cfr., per esempio, Gallo 2016 e Gallo 2018.

31. Tutte le citazioni sono tratte da Barocchi e Gaeta Bertelà 1986, pp. 1134-1139.

32. Francesco Riccardi (1648-1719) era coetaneo e amico del Granduca, di cui era allora cavallerizzo maggiore e consigliere di Stato. Le collezioni erano state vincolate a Valfonda da Riccardo Romolo Riccardi nel 1611. Cfr. Büttner 1990; Gunnella 1998, pp. 17-18 e soprattutto la nota 96; e De Juliis 2005, p. 89. Sulla collezione di antichità, cfr. anche Saladino 2003; e sul marchese Francesco Riccardi, cfr. Mirto 2016.

33. Büttner 1990, p. 165. Ma sulle scelte dei Riccardi a Palazzo Medici, sempre valide sono le considerazioni di Rudolph 1972, p. 232.

34. Realizzato per Cosimo il Vecchio tra il 1435 e il 1440, il *David vittorioso* di Donatello è posto nel cortile del nuovo palazzo mediceo verso il 1459, quando Desiderio da Settignano ne termina la nuova base marmorea su quattro arpie. Prelevato con il suo supporto nel 1495, quando i Medici partono in esilio, è allora trasportato nel cortile del Palazzo della Signoria. Cfr. da ultimo Francesco Caglioti in Caglioti 2022, p. 354, cat. 12.3; e sul fregio, Francesco Caglioti, *Vita di Donatello*, ivi, p. 99.

35. Su questa iscrizione, cfr. Gunnella 1998, p. 18, nota 98.

36. Cfr. Spinelli 2003, pp. 350-351; e Spinelli 2005, pp. 83-84.

37. Le citazioni sono tratte dagli inventari del palazzo di Valfonda redatti tra il 1612 e 1677 e citati da Gunnella 1998, pp. 15-16; Saladino 2003, p. 66; e De Juliis 2005, pp. 89 e 97. Ma cfr. soprattutto Saladino 2000, pp. 392-394 e 396.

38. Negli archivi digitali consultabili sul sito della Galleria degli Uffizi alla categoria “cartagloria” sono annoverati 628 numeri, tra cui gli esemplari n° 09 00339627 e n°

09 00033316 qui illustrati, su cui cfr. rispettivamente

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1110421/> e

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1058140/> schede consultate il 7 aprile 2025. Le cartegloria erano tripartite: al centro si trovavano il Gloria, il Credo e il Canone dell'Offertorio, mentre nelle due cartelle laterali, più piccole, erano incorniciati il testo del Lavabo e l'inizio del Vangelo secondo Giovanni, letto alla fine della Messa. I testi erano per lo più su carta o pergamena, più raramente su un foglio d'argento. Cfr., per esempio, Giorgi 2008, p. 29; Montagu 2009, p. 420; e Tribe 2020.

39. Gunnella 1998, p. 15, note 87 e 88.

40. «La cour est en colonnade avec un jet d'eau au milieu et les murs sont bâtis d'inscriptions antiques bien arrangées»: lettera a Monsieur de Quentin del 4 ottobre [1739] in de Brosse 1991, vol. I, p. 428.

41. Oltre ai rinvii della nota 10, su Scipione Maffei cfr. ancora, tra gli altri, Magagnato 1985; Romagnani 2006; e Buonopane 2011.

42. *Clarissimi Viri Scipionis Maffei Marchionis Artis Criticæ Lapidariæ quæ extant ex Ejusdem Autographo ab Eruditissimo Viro Joh. Francisco Seguierio Nemausensi fideliter exscripta, et a Sebastiano Donato Presbytero Lucensi Edita, variisque observationibus inlustrata, & aucta; Opus posthumum*, Lucca, ex typographia Leonardi Venturini, 1765, coll. 234-245.

43. Altri accademici apatisti completano la cerimonia recitando dei sonetti: Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. Riccardiano 2781, cc. 340r-361r. Sono gratissima a Carlo Slavich per il suo prezioso aiuto nella consultazione di questi documenti.

44. Del Signore 1781. Su questa polemica, cfr. Gunnella 1985.

45. Cfr., per esempio, Calabi Limentani 1987; Vaiani 1998; e Chiarlo 1998.

46. Cfr. rispettivamente Maffei 1749, p. I; e Maffei 1720, p. 173.

47. Capponi 2005, p. 42. Su questi scavi, cfr. Kammerer Grothaus 1979; Fehl 1997; e Polignac 1998.

48. Capponi 2005, pp. 28-29. Sulle collezioni Albani del Palazzo alle Quattro Fontane, cfr., tra gli altri, Cacciotti 2017.

49. Oltre a Capponi 2005, pp. 7-14, 20-23, 28 e 29, sulla vendita dei marmi Albani a Clemente XII, cfr. Arata 2016, pp. 74-79 e 84; e Barron 2021, pp. 185-199.

50. Capponi 2005, pp. 43 (4 maggio 1734) e 72 (20 marzo 1736). Sui lavori d'allestimento, cfr. Benedetti 2001.

51. Capponi 2005, p. 72.

52. Capponi 2005, p. 67.

53. Gaddi 1736, p. 129. La descrizione del museo inizia alla p. 155.

54. Gaddi 1736, p. 156.

55. *Camera ed Inscrizioni Sepulcrali de' Liberti, Servi ed Ufficiali della Casa di Augusto scoperte nella Via Appia, ed illustrate con le Annotazioni di Monsignor Francesco Bianchini Veronese l'anno MDCCXXVI*, Roma, appresso Giovanni Maria Salvioni nell'Archiginnasio della Sapienza, 1727. Su quest'importante pubblicazione, oltre a Fehl 1997, cfr. Polignac 2005; e Sölch 2005, pp. 54-65.

56. Gaddi 1736, p. 166.

57. Gaddi 1736, pp. 197-198. Scoperta da Cola di Rienzo nel 1346 nella Basilica Lateranense, ove si trovava probabilmente già al tempo di Bonifacio VIII (1294-1303), la *Lex de Imperio Vespasiani* (Musei Capitolini, inv. NCE2553; CIL VI 930) era giunta in Campidoglio nel 1576. Ma è soltanto nel febbraio 1578 che lo scalpellino Marchionne comincia a «comporre» il suo «ornamento di marmi mischi e neri» per la presentazione nel palazzo dei Conservatori: Buonocore 2009, p. 52, nota 19. Cfr. inoltre Parisi Presicce e Usai 2009.

58. Gaddi 1736, pp. 201-202.

59. Capponi 2005, pp. 101-103.

60. Capponi 2005, p. 105.

61. Capponi 2005, p. 112. Cfr. De Caprariis 2017.

62. Capponi 2005, pp. 115 e 119.

63. Capponi 2005, pp. 122-123. *Le Vestigia e rarità di Roma antica ricercate, e spiegate* sono stampate da G. Mainardi nel 1744.

64. Su Francesco de' Ficoroni, cfr. ormai Ridley 2017 e il contributo di Lucio Benedetti in questo fascicolo. Ma sui suoi legami con Scipione Maffei, cfr. Buonopane 2011, pp. 290-291.

65. Capponi 2005, p. 103.

66. Oltre ad esprimere tutta la mia gratitudine a Giovanni Alberto Cecconi per avermi invitata a partecipare al progetto buonarroiano oggetto di questa pubblicazione, ringrazio Carlo Slavich per il suo prezioso aiuto nel corso della stesura di questo mio intervento.

Bibliografia

- Alburquerque 2023 = Kira d'Alburquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris, CTHS e INHA.
- Arata 2016 = Francesco Paolo Arata, *Il Secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838. Nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma, Campisano.
- Barocchi e Gaeta Bertelà 1986 = Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Per una storia visiva della Galleria. Il Catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie III, vol. XVI, 4, pp. 1117-1230.
- Barocchi e Gaeta Bertelà 1990 = Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Arredi principeschi del Seicento fiorentino. Disegni di Diacinto Maria Marmi*, Torino, Strenna UTET.
- Barron 2021 = Caroline Barron, *Cardinal Alessandro Albani's epigraphic collections and their influence on collecting in the eighteenth century*, in *Cardinal Alessandro Albani. Collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour*, a cura di Clare Hornsby e Mario Bevilacqua, Roma, Sapienza Università di Roma e Edizioni Quasar, pp. 185-199.
- Benedetti 2001 = Simona Benedetti, *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma, Edizioni Quasar.
- de Brosses 1991 = Charles de Brosses, *Lettres familières*, a cura di Giuseppina Cafasso e Letizia Norci Cagiano de Azevedo, Naples, Centre Jean Bérard, 3 volumi.
- Buonarroti 1698 = Filippo Buonarroti, *Osservazioni Istoriche sopra Alcuni Medaglioni Antichi All'Altezza Serenissima di Cosimo III Granduca di Toscana*, Roma, nella Stamperia di Domenico Antonio Ercole in Parione.
- Buonocore 2009 = Marco Buonocore, *La "fortuna" della Lex de Imperio Vespasiani in età umanistica: primi sondaggi*, in *La Lex de Imperio Vespasiani e la Roma dei Flavi (Atti del convegno (20-22 novembre 2008))*, a cura di Luigi Capogrossi Colognesi e Elena Tassi Scandone, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, pp. 47-73.
- Buonopane 2011 = Alfredo Buonopane, *"Tutto son pronto a sacrificare per iscrizioni". La formazione del Museo Maffei tra amore per l'epigrafia e ossessione collezionistica nell'epistolario di Scipione Maffei*, in *Le Carte Vive. Epistolari e carteggi nel Settecento, Atti del primo Convegno internazionale di studi del Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento (Verona, 4-6 dicembre 2008)*, a cura di Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 283-296.
- Büttner 1990 = Frank Büttner, *"All'usanza moderna ridotto": gli interventi dei Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di Giovanni Cherubini e Giovanni Fanelli, Firenze, Giunti, pp. 150-169.
- Cacciotti 2017 = Beatrice Cacciotti, *La collezione Albani nel Palazzo alle Quattro Fontane: "un affare glorioso per il papa e di beneficio per Roma"*, in *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli e Palazzo Nuovo, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018) a cura di Eloisa Dodero e Claudio Parisi Presicce, Roma, Gangemi Editore, pp. 73-86.
- Caglioti 2022 = Donatello, *Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), a cura di Francesco Caglioti, Firenze, Palazzo Strozzi/Venezia, Marsilio.

- Calabi Limentani 1984 = Ida Calabi Limentani, *Le descrizioni dei musei lapidari nel '700 italiano*, in *Il museo epigrafico. Colloquio AIEGL Borghesi 83* (Castrocaro Terme, Ferrara, 30 settembre-2 ottobre 1983), a cura di Angela Donati, Faenza, Fratelli Lega, pp. 30-33 (riedito in Calabi Limentani 2010, pp. 96-98).
- Calabi Limentani 1987 = Ida Calabi Limentani, *Note su classificazione ed indici epigrafici dallo Smezio al Morcelli: antichità, retorica, critica*, "Epigrafica", XLIX, 1987, pp. 177-202 (e in Calabi Limentani 2010, pp. 43-67).
- Calabi Limentani 2010 = Ida Calabi Limentani, *Scienza epigrafica. Contributi alla storia degli studi di epigrafia latina*, Faenza, Fratelli Lega.
- Capponi 2005 = *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, a cura di Michele Franceschini e Valerio Vernesi, Città di Castello, Edimond / Roma, CROMA-Università degli Studi Roma Tre.
- Chiarlo 1998 = Carlo Chiarlo, *Giovanni Battista Passeri: problemi di metodo*, in *Dell'Antiquaria e dei suoi metodi, Atti delle giornate di studio* a cura di Elena Vaiani, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, "Quaderni", 2, 1998, pp. 177-193.
- Conticelli 2015 = Valentina Conticelli, *Il taccuino di Sir Roger Newdigate. Gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739/1774)*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVII, pp. 91-127.
- De Caprariis 2017 = Francesca De Caprariis, *La pianta severiana nel Museo Capitolino*, in *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli e Palazzo Nuovo, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018) a cura di Eloisa Dodero e Claudio Parisi Presicce, Roma, Gangemi Editore, pp. 305-307.
- De Juliis 2005 = Giuseppe De Juliis, *La Stanza dei bassorilievi a palazzo Medici Riccardi*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi, i "Ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 aprile-15 luglio 2005), a cura di Cristina Giannini e Silvia Meloni Trkulja, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 85-110.
- Del Migliore 1684 = Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze città nobilissima*, Firenze, nella stamp. della Stella.
- Del Signore 1781 = Pier Lorenzo Del Signore, *I Marmi Riccardiani difesi dalle censure del Marchese Scipione Maffei*, Firenze, nella Stamperia di Francesco Moücke.
- Fehl 1997 = Maria Raina Fehl, *Archeologist at work in 1726. The Colombarium of the Household of Livia Augusta*, in *Ultra Terminum Vagari. Scritti in onore di Carl Nylander*, a cura di Börje Magnusson, Stefania Renzetti, Paolo Vian e Sever J. Voicu, Roma, Edizioni Quasar, pp. 89-112.
- Franzoni 1985 = Lanfranco Franzoni, *Il Museo Maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi Studi Maffeiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano* (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, Editoriale Bortolazzi-Stei di San Giovanni Lupatoto, pp. 207-232.
- Gaddi 1736 = Giambattista Gaddi, "Il Campidoglio illustrato dalla Santità di Nostro Signor Clemente XII", in *Idem, Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII*, Rome, Antonio De Rossi, pp. 129-210.
- Gallo 1986 = *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 25 marzo-25 settembre 1986), a cura di Daniela Gallo, Firenze, Cantini.

- Gallo 1989 = Daniela Gallo, *Filippo Buonarroti storico delle arti*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, s. III, XIX, 3, pp. 937-978.
- Gallo 2016 = Daniela Gallo, *Portraits sculptés entre espace public et espace privé*, in *Vivre avec les statues. La sculpture à Florence au XVe siècle et ses fonctions dans l'espace urbain*, atti del convegno internazionale (Paris, INHA e musée du Louvre, 6 e 7 dicembre 2013), a cura di Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Monica Preti e Philippe Sénéchal, Milano, Officina Libraria / Paris, Louvre e INHA, pp. 79-95.
- Gallo 2018 = Daniela Gallo, *Expondo retratos nos museus do século XVIII*, in *Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*, a cura di Ana Cavalcanti, Arthur Valle, Maria João Neto et alii, Rio de Janeiro, Nau editora, pp. 73-84.
- Gennaioli 2019 = Riccardo Gennaioli, “Di bronzo dorato”. *Il contributo dei bronzisti ai lavori delle Botteghe granducali in età barocca e sotto gli ultimi Medici*, in *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), a cura di Eike D. Schmidt, Sandro Bellesi e Riccardi Gennaioli, Livorno, Sillabe, pp. 79-103.
- Gialluca 2014 = Bruno Gialluca, *Filippo Buonarroti*, in *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), Milano, Skira, pp. 291-317.
- Giorgi 2008 = Rosa Giorgi, *The History of the Church in Art*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- Gunnella 1985 = Ada Gunnella, *I “Marmi” riccardiani nell’Ars critica lapidaria di Scipione Maffei*, in *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, (Verona, Ridotto dell’Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, Editoriale Bortolazzi-Stei di San Giovanni Lupatoto, pp. 295-310.
- Gunnella 1998 = Ada Gunnella, *Le Antichità di Palazzo Medici Riccardi*, I, *Le Iscrizioni del Cortile*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Kammerer Grothaus 1979 = Helke Kammerer Grothaus, “*Camere sepolcrali de’ Liberti e Liberte di Livia Augusta ed altri Cesari*”, “*Mélanges de l’École française de Rome, Antiquité*”, 91-1, pp. 315-342.
- Kräftner 2007 = *The Badminton Cabinet. Commessi di pietre dure in the collections of the Prince of Lichtenstein*, a cura di Johann Kräftner, München-Berlin-London-New York, Prestel.
- Maffei 1720 = Scipione Maffei, *Traduttori italiani o sia Notizia de’ Volgarizzamenti d’Antichi Scrittori Latini, e Greci, che sono in luce. Aggiunto il Volgarizzamento d’alcune insigni Iscrizioni Greche; e la Notizia del nuovo Museo d’Iscrizioni in Verona, col paragone fra le Iscrizioni e le Medaglie*, Venezia, per Sebastian Coleti.
- Maffei 1749 = Scipione Maffei, *Museum Veronense hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis : accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*, Verona, typis Seminarii.
- Magagnato 1985 = Licisco Magagnato, *Archeologia, rinascenze, museologie*, in *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano* (Verona, Ridotto dell’Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, Editoriale Bortolazzi-Stei di San Giovanni Lupatoto, pp. 479-487.
- Marchesano 2002 = Louis Marchesano, *Antiquarian Modes and Methods. Bellori and Filippo Buonarroti the Younger*, in *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di Janis Bell e Thomas Willette, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 75-93 e 310-316.

- Marzi 2021 = Maria Grazia Marzi, *Un nuovo omaggio a Filippo Buonarroti archeologo*, in *Padroni di casa*, a cura di Alessandro Cecchi, Firenze, Edifir, pp. 55-72.
- Mazzoleni 2006 = Raffaele Fabretti *archeologo ed erudito (atti della Giornata di Studi, 24 maggio 2003)*, a cura di Danilo Mazzoleni, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- McCarthy 1991 = Michael McCarthy, *The Drawings of Sir Richard Newdigate. The earliest unpublished record of the Uffizi*, "Apollo", 134, n° 355, 1° settembre, pp. 159-168.
- Mirto 2016 = Alfonso Mirto, "Riccardi, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 154-157
[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-riccardi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-riccardi_(Dizionario-Biografico)/) consultato il 18 gennaio 2025.
- Monaci Moran 2019 = Lucia Monaci Moran, *Giovan Battista Foggini*, in *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), a cura di Eike D. Schmidt, Sandro Bellesi e Riccardi Gennaioli, Livorno, Sillabe, pp. 550-555, cat. 13.
- Montagu 2009 = Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi. A Silversmith and Bronze Formator in Baroque Rome*, Todi, Tau editore, 2009.
- Montanari 2000 = Tomaso Montanari, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni e ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di Evelina Borea, Roma, Edizioni De Luca, vol. II, pp. 578-579, cat. 48;
- Muscillo 2016 = Alessandro Muscillo, *Il ricetta delle Iscrizioni della Galleria degli Uffizi. Origini, vicende, fortuna*, tesi di dottorato sotto la direzione di Filippo Maria Carinci, Università Ca' Foscari di Venezia.
- Muscillo 2019 = Alessandro Muscillo, *Iscrizioni di carta. La collezione epigrafica della Galleria degli Uffizi nell'Inventario disegnato coordinato da Benedetto Vincenzo De Greyss*, in *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica. Ad honorem Detlef Heikamp*, a cura di Fabrizio Paolucci, Firenze, Firenze University Press, pp. 165-209.
- Muscillo 2020 = Alessandro Muscillo, "Innocenti distrazioni". *Apollonio Bassetti collezionista di antichità. Una ricerca in corso*, in *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi e Eva Struhal, Firenze, Mandragora, pp. 93-114.
- Parisi Presicce e Usai 2009 = Claudio Parisi Presicce e Carlo Usai, *Il restauro della tavola bronzea con la Lex de imperio Vespasiani nei Musei Capitolini. Relazione preliminare*, in *La Lex de Imperio Vespasiani e la Roma dei Flavi (Atti del convegno (20-22 novembre 2008))*, a cura di Luigi Capogrossi Colognesi e Elena Tassi Scandone, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, pp. 357-367.
- Polignac 1998 = François de Polignac, *Fouilles et découvertes, collections et documentation : le tournant de la décennie 1720-1730*, in *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione, Musée de la Civilisation gallo-romaine, 20 dicembre 1998-14 marzo 1999), a cura di François de Polignac e Joselita Raspi Serra, Paris, Somogy / Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, pp. 26-29.
- Polignac 2005 = François de Polignac, *Francesco Bianchini et les 'cardinaux antiquaires'. Archéologie, science et politique*, in *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di Valentin Köckel e Brigitte Sölch, Berlin, Akademie Verlag, pp. 165-178.

- Ridley 2017 = Ronald T. Ridley, *The prince of Antiquarians Francesco de' Ficoroni*, Roma, Edizioni Quasar.
- Romagnani 1985 = Gian Paolo Romagnani, *Il "Parere" di Maffei per l'università di Torino e la sua opera per il Lapidario*, in *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano* (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, Editoriale Bortolazzi-Stei di San Giovanni Lupatoto, pp. 311-330.
- Romagnani 2006 = Gian Paolo Romagnani, *Maffei Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 256-263
[https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-maffei_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-maffei_(Dizionario-Biografico)/) consultato il 21 gennaio 2025.
- Romualdi 2009 = *Villa Corsini a Castello*, a cura di Antonella Romualdi, Firenze, Polistampa e Soprintendenza per il Polo Museale Fiorentino.
- Rudolph 1972 = Stella Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I - I committenti privati*, "Arte Illustrata", 49, 1972, pp. 228-241.
- Rudolph 1973 = Stella Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, II - Aspetti dello stile Cosimo III*, "Arte Illustrata", 54, p. 213-228.
- Saladino 2000 = *Le Antichità di Palazzo Medici Riccardi*, vol. II, 2, *Le Sculture*, a cura di Vincenzo Saladino, Firenze, L.S. Olschki.
- Saladino 2003 = Vincenzo Saladino, *Come esporre un'antica collezione: le sculture del palazzo Medici-Riccardi*, in *Le sculture antiche. Problematiche legate all'esposizione dei marmi antichi nelle collezioni storiche*, atti della giornata di studio (Galleria degli Uffizi, 10 aprile 2002), a cura di Antonella Romualdi, Firenze, Polistampa, pp. 63-83.
- Sanders 1984 = Georges Sanders, *Texte et monument: l'arbitrage du musée épigraphique*, in *Il Museo epigrafico. Colloquio AIEGL Borghesi 83* (Castrocaro Terme, Ferrara, 30 settembre-2 ottobre 1983), a cura di Angela Donati, Faenza, Fratelli Lega, pp. 85-118.
- Sframeli 2019 = Maria Sframeli, in *Plasmato col fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), a cura di Eike D. Schmidt, Sandro Bellesi e Riccardi Gennaioli, Livorno, Sillabe, pp. 396-399, cat. 110.
- Sölch 2005 = Brigitte Sölch, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag.
- Spinelli 2003 = Riccardo Spinelli, *Giovan Battista Foggini "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze, Cassa di Risparmio-Edifir.
- Spinelli 2005 = Riccardo Spinelli, *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici, in Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi, i "Ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 aprile-15 luglio 2005), a cura di Cristina Giannini e Silvia Meloni Trkulja, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 55-84.
- Tribe 2020 = Shawn Tribe, *Cartagloria: Eighteenth Century Altar Cards*, "Liturgical Art Journal" 6 novembre 2020
<https://www.liturgicalartsjournal.com/2020/11/cartagloria-eighteenth-century-altar.html?m=1>
consultato il 17 gennaio 2025.
- Vaiani 1998 = Elena Vaiani, *L'Antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca*, in *Dell'Antiquaria e dei suoi metodi, Atti delle giornate di studio* a cura

di Elena Vaiani, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, "Quaderni", 2, 1998, pp. 155-175.

- Vaiani 2005 = Elena Vaiani, *Raffaele Fabretti, il "signor censore": una polemica antiquaria sui Medaglioni di Gaspare Carpegna*, "Studi secenteschi", XLVI, pp. 218-228.