

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Due cherubini inediti di Giovanni Baratta: un frammento ritrovato del perduto altare di Santa Trinita a Firenze

This article presents two hitherto unpublished marble Cherub heads in a private collection and attributes them to the Carrarese sculptor Giovanni Baratta (1670-1747). Baratta spent most of his early career in Florence, where he enjoyed the patronage of the Medici family, local aristocracy, and religious orders. As a stylistic analysis confirms, these Cherubs fit perfectly within the early phase of Baratta's career and, considering the size as well as the posture, this article argues that the two sculptures were once part of the High Altar of Santa Trinita in Florence. This altar was dismantled in the 1890s during the restoration of the presbyterial area of the church, and all its components were dispersed and deemed lost.

«Sotto di primo Novembre 1699 si scoperse la bella, e ricca macchina dell'Altare Maggiore, et percio se ne fa La seguente Ricordanza, e concorse moltissimo popolo per ammirare si bel disegno fatto dall'Eccellente Maestro Giovanni Martino Portogalli di Lugano di Lombardia, e le Statue dal Sig.r Carlo Baratta di Massa di Carrara»¹. Queste parole segnavano l'*incipit* del ricordo relativo alla commissione da parte del Padre Giovanni Domenico Dazzi del perduto altare maggiore della basilica vallombrosana di Santa Trinita a Firenze.

Il *lapsus* del compilatore del manoscritto, che errò nell'indicare il nome di battesimo dello scultore Giovanni Baratta (1670-1747), e la menzione del solo stuccatore Giovanni Martino Portogalli da parte di Giuseppe Richa nel terzo tomo delle sue *Notizie storiche delle chiese fiorentine* non hanno impedito, in anni recenti, di recuperare il ruolo dello scultore carrarese nella realizzazione dell'arredo marmoreo dell'altare². E proprio a Giovanni Baratta questo articolo si prefigge di attribuire un'inedita coppia di *Cherubini* che gettano nuova luce sulla produzione fiorentina dell'artista e soprattutto permettono di recuperare parte dell'evidenza materiale della commissione menzionata nel *Ricordo* vallombrosano e ritenuta ormai irrimediabilmente perduta da quando l'altare maggiore fu smantellato nel 1892 in occasione dei restauri di Santa Trinita³.

I due *Cherubini* (figg. 1-2) in marmo bianco statuario, alti 72 cm e attualmente in collezione privata, sono quasi gemelli per tratti somatici, espressione del volto e postura. La somiglianza nei volti rivolti verso la propria sinistra, con uno sguardo alzato verso il cielo e la bocca semiaperta a suggerire un completo abbandono estatico, caratterizzano i marmi come una coppia realizzata per lo stesso contesto, un indizio importante – come vedremo – per ricostruirne la collocazione originaria.

Prima di argomentare l'ipotesi relativa alla provenienza è tuttavia necessario accertare la pertinenza dei due marmi allo scalpello di Giovanni Baratta. Le morbide guance un po' cadenti ai lati della bocca ma al contempo sode e quasi protendenti verso l'alto, il doppio mento pieno e sodo, e i ricci ampi, con le singole ciocche di capelli separate da lunghi e sinuosi solchi paralleli e terminanti in un ampio boccolo risolto attorno ad un grande foro ottenuto con il trapano, tradiscono tratti stilistici e tecnici che possono essere ricondotti con sicurezza a Giovanni Baratta.

I tratti somatici di putti e cherubini sono uno tra i più distintivi elementi dello stile dello scultore carrarese, soprattutto negli anni che contraddistinguono la prima fase della carriera, gravitante attorno alla capitale del Granducato di Toscana. Le caratteristiche appena descritte permettono di riconoscere la mano dello scultore spesso in modo inequivocabile, nonostante gli ovvi mutamenti di stile nel corso della sua lunga carriera. Confronti con gli angeli della cappella di San Giovanni Battista in San Frediano in Cestello a Firenze – una commissione condotta insieme a Giovanni Martino Portogalli all'inizio del XVIII secolo – rivelano anatomie perfettamente comparabili e capelli similmente ondulati (fig. 3)⁴. Inoltre, i bambini dell'*Altare Maggiore* della Collegiata di San Lorenzo a Monteverchi (Arezzo) (fig. 4)⁵, i putti che popolano le residenze danesi decorate da Baratta su commissione del re Federico IV, e in particolar modo quello ora conservato al Castello di Rosenborg a Copenaghen (fig. 5)⁶, quelli nella chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino (fig. 6)⁷ e infine quelli dell'altare del Preziosissimo Sangue nella chiesa di San Frediano a Lucca (fig. 7) palesano le stesse guance, nonché modi perfettamente comparabili nel disegnare le labbra e nell'acconciare i capelli, fugando ogni dubbio sull'autografia di Giovanni Baratta.

Questi *Cherubini* non nacquero come un'opera autonoma: lo confermano tanto l'evidenza visiva, con i lati posteriori non scolpiti e ancora recanti i fori per gli ancoraggi, quanto l'iconografia stessa, poiché i *Cherubini* non erano mai raffigurati come opere indipendenti ma piuttosto come parti di un contesto figurativo più ampio. Nel nostro caso tale contesto fu certamente monumentale, in considerazione della scala maggiore del naturale di questi due marmi.

Quando gli scultori si cimentavano con opere monumentali, grandi altari marmorei o monumenti funebri, spesso coinvolgevano assistenti nelle varie fasi della realizzazione e ciò, ovviamente, poteva avere una ripercussione sulla qualità. Esisteva infatti una gerarchia tra i vari elementi di un'opera, e se il pezzo centrale era il fulcro dell'attenzione dell'artista (e dello sguardo degli osservatori più avvertiti), altri elementi di minore centralità potevano richiedere un grado minore di attenzione. I cherubini erano spesso elementi di contorno, ma questi due marmi

– seppur abbiano sofferto per una evidente e lunga esposizione alle intemperie che ne ha segnato la superficie – lasciano trapelare una qualità tutt’altro che trascurabile. Se spesso elementi marginali come questi erano caratterizzati da una certa ripetitività, mancanza di inventiva, e un utilizzo mediato dagli allievi delle cifre stilistiche del maestro, in questi due *Cherubini* riscontriamo invece un sapiente e meditato uso degli strumenti dello scultore: nei lunghi capelli solcati dallo scalpello e bucati dal trapano a creare forti contrasti tra luce e ombra la qualità esecutiva è altissima, con i segni delle punte della gradina che iniziano lievi ma ben visibili dal crinale della fronte e disegnano un’acconciatura che porta tutta la chioma verso l’indietro, incorniciando il volto quasi come una raggiera. Attraverso l’utilizzo della gradina lasciato visibile lo scultore poté differenziare la resa materica della capigliatura da quella della pelle, e in questa soluzione tecnica seguì una tradizione che già Orfeo Boselli aveva descritto con grande eloquenza nelle sue *Osservazioni*: «[...] col lavorarsi si cammini col dente di cane, col garbo de’ capelli, che scoprirà all’idea masse non pensate e per fine una gradina in alcuni lassata, servirà di sfilamento con molta dolcezza ad avvertire che non siano né pochi, né molti in quantità»⁸.

Oltre a tali tracce della padronanza nell’uso di trapano e scalpelli, anche la postura movimentata e ben studiata – caratteristica tutt’altro che trascurabile visti i limiti posti dall’anatomia dei cherubini – assieme all’attenzione al modulare dei piani dei volti e alla morbidezza della pelle lasciano emergere un’attenzione notevole alla qualità esecutiva. Da queste osservazioni possiamo far discendere due importanti considerazioni: la prima è che ci troviamo di fronte ad un artista che, intenzionalmente, voleva dimostrare le proprie qualità tecniche e lo fece cimentandosi con un genere scultoreo – quello della raffigurazione di volti e anatomie infantili – con il quale dal Seicento tradizionalmente si confrontavano scultori agli inizi delle loro carriere⁹; la seconda considerazione, sempre connessa al genere dei *Putti* – con il quale queste sculture hanno ovvie connessioni – è che l’artista volle mostrare la propria qualità nel rendere la mollezza delle carni paffute in modo credibile, esibendo di conseguenza una sorprendente sintonia con la scultura “per via di porre”, rispetto alla scultura “per via di levare”. Questi due *Cherubini* lasciano quindi emergere un modo di scolpire che tradisce la voglia di modellare, e non sembra causale che proprio gli anni giovanili, a Firenze, fossero per Baratta un periodo di fervente ed entusiasmante sperimentazione con lo stucco, un materiale in seguito quasi completamente abbandonato a favore del marmo nella fase matura della carriera (una fase che coincise con un modellare più sintetico che si traduceva in un rapporto diverso e più intimo con la specificità del materiale lapideo)¹⁰.

Proprio per queste caratteristiche di qualità e stile i due *Cherubini* trovano una collocazione agevole nei primi anni fiorentini di Baratta, quando lo scultore si cimentava con intensi *tours de force* tecnici come il monumentale rilievo in marmo e stucco di *Tobia e l'arcangelo Raffaele* (fig. 8) nella chiesa di Santo Spirito a Firenze – realizzato con la cura di una scultura da galleria¹¹ – e coltivava un rapporto quotidiano con lo stucco, sia modellato in prima persona, sia condividendo commissioni con lo stuccatore Giovanni Martino Portogalli¹².

Ulteriori considerazioni di carattere stilistico e narrativo permettono di essere ancora più precisi nella lettura e nell'interpretazione di questi *Cherubini*, nonché in relazione alla loro collocazione e funzione iconografica. La bocca semiaperta forma una cavità nella quale si addensa un taglio d'ombra che disegna il profilo sinuoso delle labbra, e allo stesso tempo quasi traspone la *speaking likeness* di tradizione berniniana dal ritratto al contesto della raffigurazione religiosa¹³. Tale adorazione, o forse preghiera ad alta voce pronunciata dalle bocche semiaperte, è confermata anche dagli occhi che, seppur non abbiano pupille incise, sono chiaramente rivolti verso l'alto. Giovanni Baratta ottenne questo effetto giocando con le ombre – come in altre occasioni durante la sua lunga carriera¹⁴ – e scavando un solco tra la pupilla e la palpebra, anatomicamente implausibile ed evidente soltanto ad una visione ravvicinata che peraltro non era prevista dallo scultore come un punto di vista congruo. Baratta intendeva ottenere un effetto concepito per una visione dal basso e a distanza, attraverso una licenza anatomica che, dal punto di osservazione che egli stesso aveva pensato, gli permetteva di drammatizzare efficacemente la performance di adorazione di questi putti.

Questi forti contrasti tra luce e ombre non si manifestano quindi come una cifra semplicemente stilistica: grazie a questa soluzione tecnica e formale l'adorazione e la preghiera – la ragion d'essere di questi *Cherubini* come entità appartenenti alle cerchie angeliche – risultavano leggibili soprattutto da una visione dal basso e da una considerevole distanza, per dare significato all'opera. Spesso i cherubini non partecipano così attivamente alla trama narrativa in cui sono inseriti: abbiamo innumerevoli esempi – dipinti e scolpiti – nei quali gli stessi soggetti hanno una funzione di semplice corollario ornamentale. Questi due *Cherubini*, invece, sembrano sorprendentemente coinvolti e dovevano avere, quindi, un ruolo narrativo rilevante. E cosa potevano adorare, se non il Divino, la croce, o la Trinità?

Ripensando quindi alle opere realizzate da Giovanni Baratta negli anni giovanili, e considerando il carattere erratico di questi marmi, viene naturale pensare all'altare di Santa Trinita, centro dei monaci Vallombrosani, vicinissimi ai Medici e potentissimi in tutto il territorio granducale, come alla più plausibile tra

le ipotesi per la provenienza. Come abbiamo già evidenziato, questi *Cherubini* si caratterizzano come frammenti di un'opera che sicuramente doveva avere una scala monumentale, considerando la loro dimensione. Inoltre, proprio la sommità di un altare poteva essere una posizione perfettamente plausibile per questi marmi che, come abbiamo appena argomentato, erano chiaramente eseguiti per essere osservati dal basso.

Proprio negli anni a cavallo tra Sei e Settecento la basilica di Santa Trinita conobbe un rinnovato fervore decorativo e nel 1699 fu dotata del grande altare barocco cui abbiamo già fatto cenno in apertura di questo saggio. Come abbiamo visto, l'altare non esiste più: fu smantellato alla fine dell'Ottocento, in occasione di una grande campagna di restauri volta a riportare la chiesa al suo "autentico" stato medievale, spogliandola di gran parte della storia successiva. L'altare installato nel 1699 si ergeva su una scalinata progettata nel 1574 da Bernardo Buontalenti che fu trasferita nella chiesa di Santo Stefano al Ponte, dove una tale opera poteva trovare posto senza più disturbare l'idea di un Medioevo reimmaginato allo scadere dell'Ottocento nella chiesa di Santa Trinita¹⁵. I marmi di Giovanni Baratta, invece, vittime della sfortuna del Barocco in questo periodo storico, furono semplicemente smantellati e dispersi, come emerge dalla documentazione ancora conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato¹⁶. Le tracce si persero quasi subito e fino al ritrovamento di questi due cherubini l'unica ipotesi plausibile era che i marmi fossero irrimediabilmente perduti, ma ora possiamo sostenere che qualcosa di questo altare sia sopravvissuto. Una foto ottocentesca (fig. 9), assieme ad illustrazioni a stampa antecedenti all'intervento di restauro condotto nel XIX secolo (fig. 10), costituiscono le uniche testimonianze visive di questa macchina barocca progettata da Giovanni Martino Portogalli, sostenuta da due colonne tortili e affiancata da una transenna con due porte sormontate da vasi sostenuti da festoni¹⁷. L'altare si concludeva alla sommità con un timpano spezzato su cui poggiavano due monumentali *Angeli*, mentre al centro, seduti sulla trabeazione, due *Putti-Angioletti* affiancavano due *Cherubini*, accostati quasi in atto di toccare i propri volti rivolti verso l'alto, rapiti dalla luce divina che si materializzava attraverso raggi che possiamo immaginare in stucco o metallo dorato. Questi due *Cherubini*, pur installati in modo non parallelo, con il destro più orientato in senso laterale, avevano entrambi i volti ruotati verso la propria sinistra, proprio come quelli qui discussi.

I *Cherubini* di Santa Trinita erano in adorazione della luce divina posta esattamente al centro del timpano, e in una posizione di evidente prossimità al centro da cui emanavano i raggi luminosi; non erano quindi semplici *parerga* decorativi per riempire spazi compositivi, ma svolgevano un ruolo narrativo

importante proprio per la loro collocazione. I cherubini, nella tradizione che aveva la sua origine negli scritti dello Pseudo-Dionigi Aeropagita, appartenevano infatti alla prima sfera della Gerarchia Angelica assieme ai serafini, in una posizione più vicina a Dio rispetto agli altri angeli¹⁸. Giovanni Baratta, nell'altare di Santa Trinita, aveva quindi dato forma scultorea a un concetto teologico proprio attraverso il posizionamento dei cherubini in tale vicinanza alla luce divina rispetto agli altri angeli. Tale importanza nel tessuto narrativo e concettuale dell'altare dovette concretizzarsi in una tra le ragioni principali che spinsero Giovanni Baratta a dedicare tale attenzione a questi due marmi: il fulcro visivo, narrativo e teologico, non poteva certo essere demandato ad assistenti.

Giovanni Baratta si rivelò in varie occasioni un artista molto attento alle iconografie delle sue opere e la sua attenzione alle gerarchie angeliche non deve quindi sorprendere¹⁹. Inoltre, la tradizione che si manifestava proprio nella cappella maggiore e sull'altare maggiore della chiesa di Santa Trinita dovette rappresentare una spinta determinante a prendere questa commissione con la massima serietà possibile da parte dello scultore carrarese. Prima ancora dell'intervento di Bernardo Buontalenti, al di sopra della cui scalinata si ergeva l'altare di Giovanni Martino Portogalli e Giovanni Baratta, Alesso Baldovinetti, negli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento, aveva decorato la cappella maggiore con affreschi solo in parte giunti fino a noi e con una pala d'altare che raffigurava proprio la *Trinità con San Benedetto e San Giovanni Gualberto* (fig. 11)²⁰. Già nella pala d'altare originale la posizione dei Cherubini era resa chiarissima dalla mandorla attorno alla Trinità, che metteva in subordine gli altri angeli adoranti.

Ma ciò che più conta in questa sede è la circostanza che – nonostante l'intervento di Bernardo Buontalenti – il dipinto di Alesso Baldovinetti non venne mai dimenticato e, soprattutto, non lasciò la cappella maggiore di Santa Trinita prima di essere spostato nella sagrestia nel 1760²¹. Quando Giovanni Baratta scolpì gli arredi scultorei dell'altare maggiore aveva letteralmente davanti agli occhi l'esempio di Baldovinetti, e allo stesso modo potevano riflettere sull'iconografia – e sulle cerchie angeliche – anche i Monaci Vallombrosani, committenti di un'opera che aveva una posizione cruciale come fulcro della loro liturgia nella chiesa cittadina dell'Ordine. In aggiunta alla presenza fisica del dipinto, la memoria di tale opera nelle fonti, da Vasari al Sepolcuario Rosselli²², e soprattutto all'integrazione di Giovanni Cinelli alle *Bellezze della Città di Firenze* di Francesco Bocchi, data alle stampe nel 1677, ne assicuravano la presenza nella coscienza artistica cittadina e – non meno importante – nella consapevolezza all'interno della cerchia dei committenti²³. Il dipinto, quindi, non solo non fu dimenticato, ma anzi venne celebrato per la sua importanza, e tale paragone con questa tradizione artistica

e iconografica non poteva non aver suscitato richieste da parte dei committenti e riflessioni da parte dello scultore, soprattutto per l'importanza che questa chiesa rivestiva nel tessuto culturale, religioso, e artistico della città; certamente Giovanni Baratta fu ben conscio della circostanza che stava intervenendo in un luogo dove prima di lui avevano lasciato tracce artisti consegnati a quella che ormai era una tradizione cristallizzata nel canone della storiografia artistica. Prima del dipinto di Baldovinetti, infatti, questo spazio liturgico aveva ospitato la *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue (fig. 12), e anche questa notizia era certamente ben nota a tutti a Firenze. Ne aveva scritto Vasari nell'edizione Giuntina delle *Vite*, includendo quindi questa pala nel catalogo delle opere che conferirono «e' primi lumi all'arte della pittura»²⁴, e l'aveva discussa, ben più recentemente, Filippo Baldinucci nel primo volume delle sue *Notizie*, pubblicato nel 1681. Baldinucci, riproponendo il dettato vasariano con fedeltà, aveva specificato che la tavola di Cimabue, prima di essere spostata per far posto al dipinto di Baldovinetti, fu posizionata dai monaci Vallombrosani «sopra l'Altar Maggiore della lor chiesa di Santa Trinita»²⁵.

L'area presbiteriale di Santa Trinita non era quindi un luogo nel quale un artista potesse intervenire senza sentire il peso di chi lo aveva preceduto. L'altare Maggiore di Giovanni Martino Portogalli e Giovanni Baratta si inseriva in uno spazio carico di storia artistica con la quale era impossibile non confrontarsi. La perdita dei marmi – soltanto in parte risanata dal ritrovamento che qui si presenta – ha fatto cadere in secondo piano questa commissione nel contesto della carriera di Giovanni Baratta, ma una riconsiderazione dei fatti storici e della portata di questo luogo nella coscienza artistica di una città così legata alla storiografia dell'arte tra Cinque e Seicento permette di comprendere come questa occasione dovette rappresentare un momento importante per l'ancor giovane artista carrarese. Giovanni Baratta rispose a circostanze così pressanti con opere di grande qualità che certamente contribuirono a solidificarne la reputazione presso la corte medicea. E infatti, negli anni successivi, la parabola di Baratta conobbe un'ascesa costante a Firenze, nel Granducato e oltre.

Ringrazio Luigi Biagini per aver condiviso con me le sue fotografie ed avermi permesso di pubblicarle in questo articolo.

1 Archivio di Stato di Firenze, corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, 89 (Santa Trinita), 138, cc. 93r-93v, menzionato in F. Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», VIII, 10, 2003, pp. 183-205, in part. p. 187 e pubblicato per intero in F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, 2013, pp. 304-305.

- 2 G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, 1754-1762, Vol. III, p. 177; N. Vasaturo, citando un manoscritto del 1740 basato sul documento qui citato, aveva mantenuto le originali attribuzioni (N. Vasaturo, *Appunti d'archivio sulla costruzione e trasformazione dell'edificio*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze 1987, pp. 19, 346 nota 150), mentre Sandro Bellesi, nel suo ancor fondamentale studio su Giovanni Martino Portogalli, aveva attribuito l'altare al solo stuccatore (S. Bellesi, *Il primo tempo fiorentino dello stuccatore Giovan Martino Portogalli*, in «Paragone» XLIV, 37-38 [515-517], 1993, pp. 41-64, in part. p. 46). Il recupero del ruolo di Giovanni Baratta è in Freddolini *Mecenatismo e ospitalità*, cit., p. 187.
- 3 Sulle vicende dell'altare di Santa Trinita cfr. Vasaturo, *Appunti d'archivio*, cit., pp. 19, 346 nota 150 e F. Canali, *La basilica di Santa Trinita (e la chiesa di Santo Stefano al Ponte, 'a pendant') : il 'problema' delle «aggiunte» («superfetazioni» e «superedificazioni») di Bernardo Buontalenti e del barocco durante il ripristino neomedievale (1884-1905)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 23, 2014, pp. 172-204.
- 4 Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 158-159.
- 5 *Ivi*, pp. 182-184
- 6 *Ivi*, p. 198.
- 7 *Ivi*, pp. 227-228.
- 8 O. Boselli, *Osservazioni sopra la scultura antica*, ed. a cura di A. P. Torriti, Ferrara, 1994, pp. 101-102. Il «dente di cane» è uno scalpello che, a differenza della gradina, non ha tre punte, ma soltanto due (*Ivi*, p. 86).
- 9 Stefano Pierguidi ha convincentemente argomentato come i putti si fossero consolidati, dal Seicento, come un genere che forniva un canonico banco di prova per scultori agli esordi delle loro carriere (S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 39, 2012, pp. 155-180, in particolare p. 156).
- 10 Sull'attività di stuccatore di Giovanni Baratta si rimanda a Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 42-70.
- 11 Su questa commissione cfr. Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 138-140.
- 12 Per il rapporto con Giovanni Martino Portogalli ed una disamina delle commissioni condotte insieme in vari centri del Granducato, cfr. Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 42-70.
- 13 Sul tema della *Speaking Likeness* – categoria interpretativa coniata da Rudolf Wittkower (R. Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London, 1951, p. 7) – sono divenuti fondamentali i recenti studi di A. Bacchi, C. Hess, *Creating a New Likeness: Bernini's Transformation of the Portrait Bust*, in *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, catalogo della mostra (Los Angeles, J.P. Getty Museum, 5 agosto – 6 ottobre 2008), a cura di A. Bacchi, C. Hess, J. Montagu, Los Angeles, 2008, pp. 8-16, e A. Bacchi, *Un esempio precoce di "speaking likeness" tra Vouet e Bernini. Il "Giovanni Battista Marino" di Cochet in San Domenico a Napoli*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», XIII, 2008, 14, pp. 121-125.
- 14 Si vedano ad esempio le statue dei *Dottori della Chiesa* nella Cappella di Sant'Uberto alla Venaria Reale (1726-1728) e in particolare quella di *San Giovanni Crisostomo* (Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 273-276).
- 15 Sulla commissione buontalentiana cfr. A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano, 1995, p. 63, mentre sulle vicende del restauro si veda Canali, *La basilica di Santa Trinita*, cit.

- 16 Già dalla relazione redatta nel 1884 si evince che la decisione di smantellare l'altare fu presa molto precocemente: «che l'altare maggiore e alle sue circostanze debbano farsi delle gravi modificazioni la Commissione Consultiva lo ha sempre ammesso e sempre consigliato» L. Del Moro, G. Milanese, G. Poggi, E. Marcucci (Relatore della Sotto-Commissione), copia manoscritta della "Relazione della Commissione Conservatrice del Monumenti" del 13 luglio 1884 in Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA.BB.AA, I versamento, 1860-1891, b.457, fasc.298, su carta intestata "Prefettura della Provincia di Firenze", p. 20, pubblicata in Canali, *La basilica di Santa Trinita*, cit., p. 188.
- 17 È probabile che, come emerge dal documento d'archivio citato all'inizio di questo saggio, la progettazione dell'altare maggiore fosse stata affidata a Giovanni Martino Portogalli, il quale adottò soluzioni architettoniche molto simili, soprattutto nell'uso di colonne tortili, anche in altri altari realizzati negli stessi anni in collaborazione con Giovanni Baratta. Si vedano ad esempio gli altari realizzati dai due artisti nel Duomo di Portoferraio nel 1700 (Cfr. Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità*, cit., p. 187; Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 152-153), o quello dell'altare maggiore della Pieve di Santa Maria Assunta a Bientina (Pisa), progettato da Giovanni Martino Portogalli e realizzato, per le parti marmoree, da Tommaso Baratta, fratello di Giovanni, nel 1701-1702 (su questa commissione, per la quale si conserva il contratto che sancisce la responsabilità progettuale di Portogalli, si veda C. Cantagalli, R. Vincenti, *La Pieve di S. Maria Assunta di Bientina (storia, arte, cultura)*, Ospedaletto, 1993, pp. 63-65). Francesco Maria Niccolò Gabburri, nella biografia dedicata al Portogalli, formulò un chiaro giudizio sulle competenze progettuali dell'artista luganese: «Intende bene, e disegna di Architettura, e di figure, il che unito a un tratto dolce, e a buoni costumi, lo rende caro alla Città di Firenze» (citato in K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, 1962, doc. 32).
- 18 D. Keck, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York-Oxford, 1998, pp. 53-58.
- 19 Si vedano, ad esempio, soggetti rari come la *Nobiltà accoglie la Virtù e accoglie il Vizio* (collezione privata) o l'allegoria della *Vigilanza* (collezione privata), sui quali cfr. Freddolini, *Giovanni Baratta*, cit., pp. 156, 169.
- 20 Sugli affreschi e la pala d'altare si veda A. Huebschuer, *Alesso Baldovinetti und die florentiner Malerei der Frührenaissance*, Münster, 2020, pp. 323-334.
- 21 Huebschuer, *Alesso Baldovinetti*, cit., p. 330.
- 22 Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, Magliabechiano, II (535) – *Sepolturno Fiorentino ovvero Descrizione delle Chiese, Cappelle e Sepolture, Loro Armi et Iscrizioni, della Città di Fir.e e suoi Contorni, fatta da Stefano Rosselli, L'Anno 1657*, pubblicato in H.P. Horne, *Appendix: Documents Referred to in Mr. Herbert Horne's Articles on a Newly Discovered 'Libro di Ricordi' of Alesso Baldovinetti*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 2, 6, 1903, p. 385 e Huebschuer, *Alesso Baldovinetti*, cit., pp. 579-580: «[...] [c. 860v] La Tavola di questa Cappella antica[men]te [c. 861r] era di mano di Gio[vanni] Cimabue famoso Pittore ne' suoi Tempi, e ne fù levata per dar luogo a quella d'Alesso Baldovinetti che ancora si vede affissa al muro del Coro sotto le finestre vetriate a dirittura dell'Altar grande. Nell'imbasamento della qual Tavola dicono essere scritte queste parole. Jacobus Gianfigliazzus Bongianis Equitus Fil[ius], sua erga Deu, Pietate».
- 23 F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze: dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, Firenze, 1677, pp. 188-189.
- 24 G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987*, Vol. I, p. 84: «Avendo poi preso a fare per i Monaci di

Vallombrosa nella badia di S. Trinita di Fiorenza una gran tavola, mostrò in quella opera, usandovi gran diligenza per rispondere alla fama che già era conceputa di lui, migliore invenzione e bel modo nell'attitudini d'una Nostra Donna ch'è fece col Figliuolo in braccio e con molti Angeli intorno che l'adoravano, in campo d'oro; la qual tavola finita, fu posta da que' monaci in sull'altar maggiore di detta chiesa, donde essendo poi levata per dar quel luogo alla tavola che v'è oggi di Alesso Baldovinetti, fu posta in una capella minor[e] della navata sinistra di detta chiesa».

- 25 Si cita qui l'edizione del 1681 per pertinenza storica, poiché quello era il volume che circolava negli ambienti fiorentini coevi: F. Balducci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione*, Firenze 1681, p. 5: «Ancora dipinse per i Monaci Vallombrosani vna gran tauola, doue rappresentò Maria Vergine sedente in maestoso trono col Figliuolo in braccio e molti Angeli attorno, in campo d'oro, e in atto d'adorazione, che fu collocata sopra l'Altar Maggiore della lor Chiesa di S. Trinita, ed oggi si vede nella Sala dell'infermeria di quel Monasterio». Sul posizionamento del dipinto, che ovviamente in origine doveva essere collocato sul tramezzo o sull'altare maggiore dell'edificio precedente a quello attuale, la cui cappella del coro non era ancora terminata nel 1371, si veda la scheda redatta da G. Ragionieri in L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, p. 282.

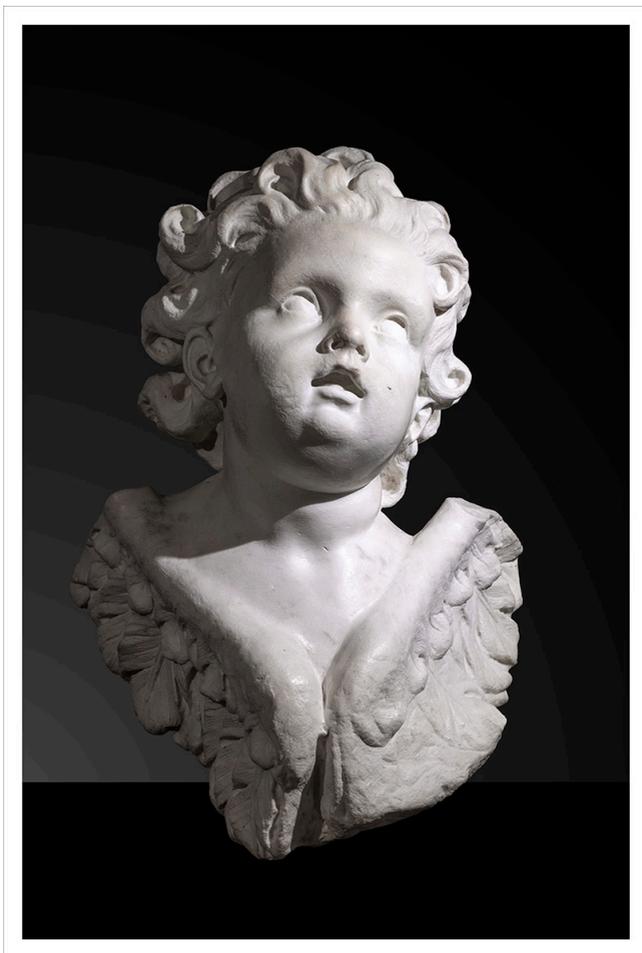


Fig. 1: Giovanni Baratta, *Cherubino*, 1699.
Collezione privata.
Foto: Marco Slavazza.



Fig. 2: Giovanni Baratta, *Cherubino*, 1699.
Collezione privata.
Foto: Marco Slavazza.



Fig. 3: Giovanni Baratta e Giovanni Martino Portogalli,
Altare di San Giovanni Battista, 1700-1701.
Firenze, San Frediano in Cestello.
Foto: Luigi Biagini.



Fig. 4: Giovanni Baratta e Massimiliano Soldani Benzi,
Altare maggiore, particolare, 1708.
Montevarchi, Collegiata di San Lorenzo.
Foto: Luigi Biagini.



Fig 5: Giovanni Baratta, *Putto*, circa 1709-1715.
Copenaghen, Rosenborg Slot.
Foto: Francesco Freddolini.



Fig. 6: Giovanni Baratta, *Altare maggiore*, 1716-1717.
Castelfiorentino, Chiesa di Santa Verdiana.
Foto: Luigi Biagini.

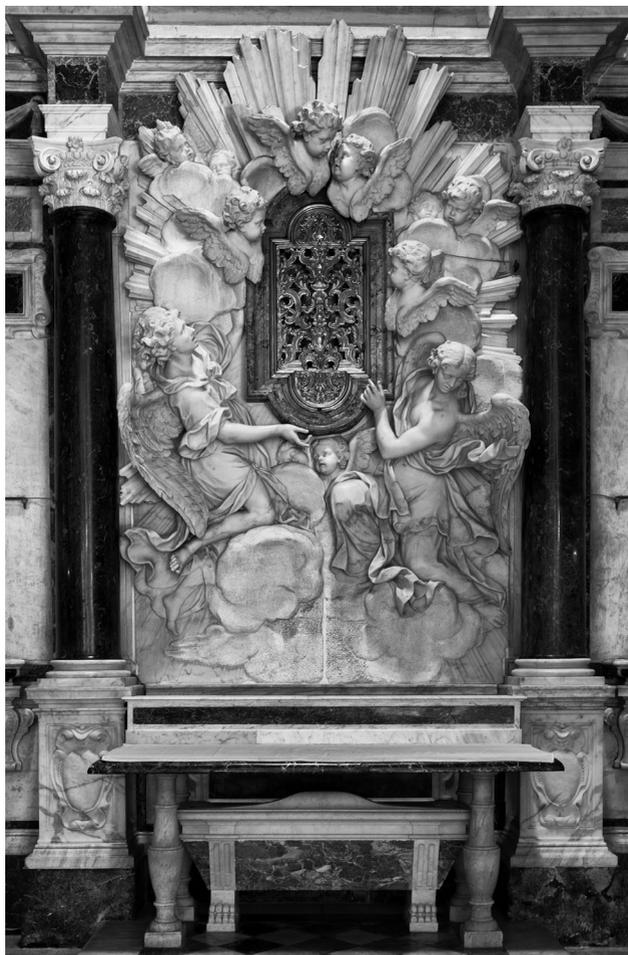


Fig. 7: Giovanni Baratta, *Altare del Preziosissimo Sangue*, 1726.
Lucca, Basilica di San Frediano.
Foto: Luigi Biagini.



Fig. 8: Giovanni Baratta, *Tobia e l'arcangelo Raffaele*, 1696-1698.
Firenze, Chiesa di Santo Spirito.
Foto: Luigi Biagini.

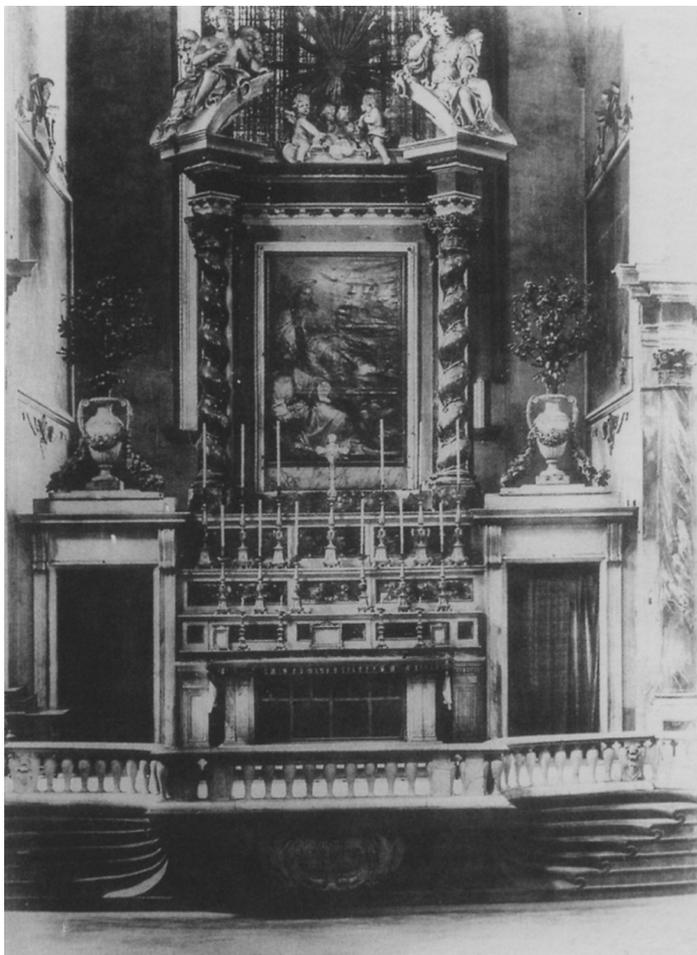


Fig. 9: Giovanni Baratta e Giovanni Martino Portogalli, *Altare maggiore*, 1699.

Già Firenze, Chiesa di Santa Trinita.

Foto: *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*,
a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze, 1987, p. 13.

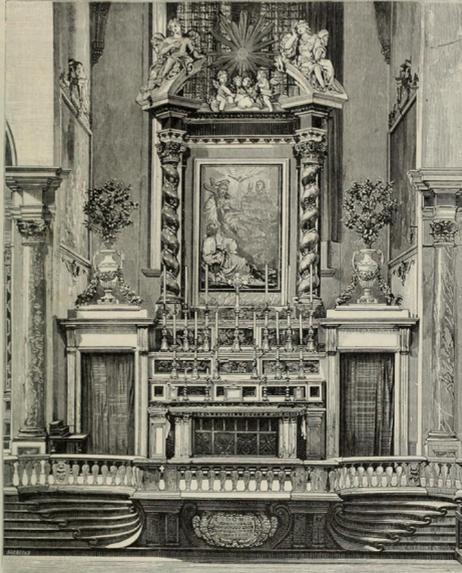


Fig. 51. — Firenze: Presbiterio ed Altare maggiore della chiesa di Santa Trinita (da fotografia di Broggi).

il fresco rappresentante *Adamo ed Eva sotto l'albero vietato*, non ricordato dal Vasari, ma attribuito dal Gaye e da altri a Masolino.

2. Sulla parete successiva: *San Pietro che risuscita Tabita*; *San Pietro in compagnia di Giovanni che risana lo storpio davanti la porta del tempio*, attribuiti dal Vasari e dal Gaye al Masolino.

3. Nella parete dirimpetto: *Gesù che ordina a San Pietro di cavar dalla bocca del pesce la moneta per pagare il tributo*; *San Pietro cava i denti*

nari dalla bocca del pesce; *San Pietro paga il tributo*. Codesto fresco è attribuito dal Vasari a Masaccio e dal D'Agincourt a Masolino.

4. Nel pilastro vicino: *Adamo ed Eva espulsi dal Paradiso terrestre*, fresco non registrato dal Vasari, ma attribuito dal Gaye a Masaccio.

5. Nella parete ov'è l'altare *San Pietro che predica*, attribuito dal Vasari e dal Gaye a Masolino e a Masaccio dallo Waagen.

6. *San Pietro in atto di battezzare*, dal Vasari, come da altri attribuito a Masaccio.

20 — *La Patria*, vol. III, parte 2.

Fig. 10: Giovanni Baratta e Giovanni Martino Portogalli, *Altare maggiore*.

Già Firenze, Chiesa di Santa Trinita.

Foto: G. Strafforello, *La patria, geografia dell'Italia. Provincia di Firenze*, Torino, 1894, p. 153.



Fig. 11: Alesso Baldovinetti, *La Trinità*, 1472.

Firenze, Gallerie dell'Accademia.

Foto: galleriaaccademiafirenze.it (ultimo accesso 28 aprile 2023).

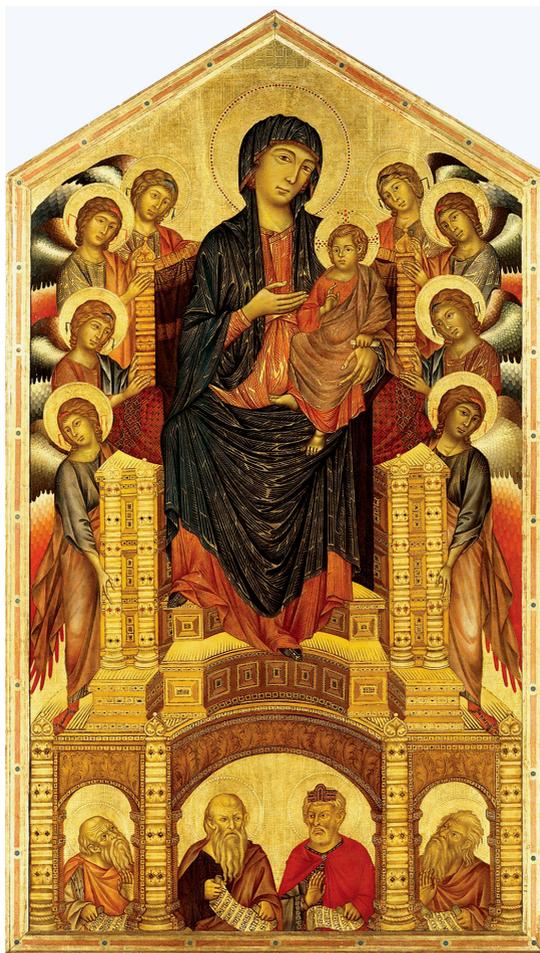


Fig. 12: Cimabue, *Maestà*, circa 1290-1300.
Firenze, Gallerie degli Uffizi.
Foto: Wikimedia Commons.