



Anton Francesco Andreozzi, *Due Stazioni della Via Crucis*, 1685



Anton Francesco Andreozzi, *Due Stazioni della Via Crucis*, 1685

Cat. 19. Anton Francesco Andreozzi

Autore	Anton Francesco Andreozzi
Dati anagrafici autore	Firenze, 1663-1731
Titolo	*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*
Datazione	1685
Materia e tecnica	Terracotta invetriata
Misure	Diametro 43,5 cm; spessore 3 cm; diametro con cornice 58 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	98 ZR 00018
Numeri di inventario precedenti	Sc. 144 (1998-2007); Sc. 129; 1998 AC Sculture 00018 (2011-2012); 98 SC ZR018 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Autore	Anton Francesco Andreozzi
Dati anagrafici autore	Firenze, 1663-1731
Titolo	*Seconda caduta di Cristo sotto la croce*
Datazione	1685
Materia e tecnica	Terracotta invetriata
Misure	Diametro 43,5 cm; spessore 3 cm; diametro con

	cornice 58 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Iscrizione sul retro a gessetto azzurro «GELARDINI / SOTHEBY»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	98 ZR 00019
Numeri di inventario precedenti	Sc. 145 (1998-2007); Sc. 130; 1998 AC Sculture 00019 (2011-2012); 98 SC ZR019 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

I due bassorilievi in terracotta invetriata raffiguranti la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* e l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* appartengono al ciclo della *Via Crucis* realizzato nel 1685 per il convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino su iniziativa del granduca Cosimo III de' Medici. Destinati a essere collocati entro tabernacoli in pietra lungo un percorso devozionale all'aperto, i rilievi facevano parte di una serie di quattordici stazioni eseguite dagli allievi dell'Accademia dei Fiorentini di Roma sotto la guida di Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. La ricca documentazione archivistica consente di seguire con precisione le fasi della commissione e della realizzazione delle opere, nonché di identificarne gli autori. I due tondi della collezione Federico Zeri sono da riferire ad Anton Francesco Andreozzi, del quale rappresentano l'esordio documentato e il primo nucleo certo del catalogo. L'attribuzione trova conferma sia nelle fonti sia nei confronti stilistici con opere successive dello scultore. Di particolare interesse è inoltre l'indicazione impartita dallo stesso Cosimo III di assumere come modello la *Decollazione di san Paolo* di

Alessandro Algardi, testimonianza significativa della ricezione dell'arte dello scultore bolognese nella Firenze di fine Seicento. Dopo lo smantellamento della Via Crucis nel 1785 in seguito alle soppressioni lorenesi, i rilievi furono dispersi; riemersi sul mercato antiquario nel Novecento, entrarono nella raccolta di Federico Zeri e, con il suo lascito testamentario del 1998, confluirono nelle collezioni dell'Accademia Carrara.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Nei due tondi sono raffigurati altrettanti episodi della *Via Crucis*, il cui assetto in quattordici stazioni si consolidò tra XVII e XVIII secolo grazie alla diffusione della devozione francescana. In uno dei bassorilievi si riconosce facilmente la scena dell'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* che, nell'ordine tradizionale, corrisponde all'ottava stazione (**fig. 1**); la scena raffigurata nel secondo, dove Cristo è inginocchiato a terra sotto il peso della croce, è identificabile con una delle tre cadute lungo il cammino verso il Calvario (**fig. 2**). La documentazione archivistica relativa alla *Via Crucis* del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino, complesso cui appartengono i due bassorilievi in esame, consente tuttavia di sciogliere ogni dubbio e di riconoscere in questa seconda scena la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce*, vale a dire la settima stazione. Le due

composizioni presentano soluzioni figurative differenti, che meritano di essere esaminate separatamente.



Fig. 1 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685



Fig. 2 - Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685

La *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* è organizzata attorno alla diagonale che dall'angolo superiore sinistro conduce a quello inferiore destro, dominata dalla pesante croce sotto la quale Cristo si è accasciato. Sopra di lui si staglia la figura di Simone di Cirene, che nella sequenza della *Via Crucis* compare a partire dalla quinta stazione; ai piedi del Salvatore due soldati cercano di risollevare il patibolo, mentre sullo sfondo si vede un gruppo di armigeri.

Nel tondo con l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* la scena è organizzata attorno a due gruppi distinti collocati in primo piano: a sinistra Cristo che porta la croce, accompagnato da alcuni soldati; a destra le tre donne che lo compiangono, affiancate da un bambino e da una figura maschile, forse da identificare nuovamente con Simone di Cirene. Tra i due gruppi si apre uno spazio centrale che guida lo sguardo

verso un arco sullo sfondo, elemento che contribuisce a definire l'ambientazione gerosolimitana dell'episodio.

Vicenda critica

La storia critica dei due bassorilievi Zeri ha inizio nel 1976, quando, su segnalazione di Ulrich Middeldorf, essi furono pubblicati da Mara Visonà nel fondamentale contributo dedicato alla *Via Crucis* del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino, complesso al quale le terrecotte appartenevano.[1] Fatta eccezione per la sintetica ricostruzione offerta da Filippo Baldinucci nelle notizie su Ciro Ferri raccolte per il suo *Zibaldone*, gli studi sulla *Via Crucis* erano stati avviati da Klaus Lankheit nell'ambito del suo ampio studio sulla scultura barocca fiorentina, esito di un'approfondita ricerca archivistica. Quest'ultima aveva portato alla luce la corrispondenza intercorsa tra Apollonio Bassetti, segretario del granduca di Toscana Cosimo III, e l'abate Giovan Battista Mancini a Roma, documentazione cruciale per ricostruire nel dettaglio la storia dell'impresa.[2]

La vicenda prende avvio il 1° maggio 1685, quando Bassetti comunica a Mancini la volontà di Cosimo III di far eseguire ai giovani dell'Accademia di Belle Arti, istituita dal granduca in Palazzo Madama a Roma nel 1677 sotto la guida del pittore Ciro Ferri e dello scultore Ercole Ferrata, una *Via Crucis* composta da 14 Stazioni da collocare negli orti del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino. Bassetti allega alla missiva un «foglietto» con «i passi dell'istoria della Passione del Salvatore» specificando che l'«azione

rappresentata da ciaschedun passo dev'essere modellata in uno scudo di terra a basso rilevo della grandezza del foglio qui aggiunto, eccettuata però l'ultima stazione, cioè la 14.a che va scolpita in uno scudo maggiore il quale abbia di diametro la lunghezza d'un braccio fiorentino». Le formelle dovevano essere collocate «entro ornamento di pietra […] e perché tali modellature dovendo essere esposte all'aria bisogna che siano resistenti, Sua Altezza intende d'averle ben cotte, et anche invetriate con le figure tutte bianche in campo azurro, et se la vetrina non si potesse dar loro costà, basterà che i lavori vengano con la prima cottura, et ben saldi, acciò possano resistere al fuoco della 2.da in queste nostre fornaci dove li faranno invetriare». Ai giovani scultori veniva indicato anche un modello preciso: «il rilievo bisogna che sia basso assai, e simile a quello dell'Algardi che figura la Decollazione di San Paolo» (**fig. 3**).[3]



Fig. 3 - Alessandro Algardi, *Decollazione di San Paolo*, tondo in bronzo dorato, Bologna, Basilica di San Paolo Maggiore, Altar maggiore

Qualche mese dopo, alla fine di settembre 1685 la «maggior parte» dei bassorilievi erano alla fornace per la cottura, ma Ciro Ferri, che sovrintendeva i lavori e che aveva fornito disegni e modelli, lamentava che non era possibile invetriarli ma che dovevano essere solamente imbiancati.[4] Nella corrispondenza successiva si discute la questione, fintanto che l'esito favorevole di una prova preliminare porta a decidere per l'invetriatura dell'intera serie.[5] Non mancarono alcuni contrattempi: alla fine di ottobre due bassorilievi si creparono in modo irreparabile e i giovani furono quindi costretti a rifarli; il 7 dicembre, tuttavia, le casse contenenti i rilievi erano già state imbarcate e spedite via mare verso Livorno.[6] Il 2 gennaio 1686, Bassetti informa Mancini che i bassorilievi erano «piaciuti assai» e che era stata buona idea quella di dargli la vetrina (il sottile rivestimento vetroso applicato sulla superficie della terracotta e fissato mediante cottura) a Firenze, prima di collocarli all'Ambrogiana.[7] L'ultima testimonianza documentaria risale al 16 aprile ed è di particolare interesse perché contiene una dettagliata descrizione della Via Crucis. Bassetti riferisce infatti che essa era costituita da «14 stazioni all'uso di Spagna, non è altrimente nel Convento e Clausura di questi Frati, ma fuori nella pubblica strada, dove son alzati tanti Tabernacoli, in ciascun de' quali sta inalberata una Croce, con sopravi scolpito il misterio de' passi più segnalati del viaggio di Cristo al monte Calvario».[8]

Lo studio della Visonà integrava l'ampia documentazione resa nota quattordici anni prima da Lankheit e qui sopra ripercorsa, ma offriva soprattutto una ricostruzione completa e attendibile dell'intera

vicenda, nella quale trovavano adeguata collocazione anche le ricerche – in particolare di Pope-Hennessy, della Schlegel e di Jennifer Montagu – incentrate su singoli elementi della serie e sui sei disegni preparatori realizzati da Ciro Ferri per i suoi allievi e divisi tra l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma e il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.[9]

Ai tre bassorilievi rimasti a Montelupo Fiorentino e oggi conservati nell'ex chiesa conventuale dei Santi Quirico e Lucia (*L'Elevazione della Croce*, stazione n. 12, **fig. 4**; *Deposizione dalla Croce*, stazione n. 13, **fig. 5**; *Deposizione nel sepolcro*, stazione n. 14, **fig. 6**) e al rilievo con l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* del Victoria and Albert Museum di Londra (stazione n. 7, **fig. 7**), la Visonà aggiungeva i due tondi della collezione Zeri, un terzo tondo raffigurante la *Terza caduta di Cristo sotto la Croce*, segnalatole da Jennifer Montagu in una collezione privata tedesca (stazione n. 9, **fig. 8**), e un quarto in cartapesta, «ricavato o dal modello originale […] o dalla stessa terracotta invetriata ora dispersa», con la *Flagellazione di Cristo alla colonna* già sul mercato antiquario fiorentino (stazione n. 1, **fig. 9**).[10]



Fig. 4 - Giuseppe Piamontini, *L'Elevazione della Croce*, 1685, Montelupo Fiorentino, Chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana



Fig. 5 - Giovanni Camillo Cateni, *Deposizione dalla Croce*, 1685, Montelupo Fiorentino, Chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana



Fig. 6 - Giuseppe Piamontini, *Deposizione nel Sepolcro*, 1685, Montelupo Fiorentino, Chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana



Fig. 7 - Ciro Ferri, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, prima metà del XVII secolo, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 8 – Giovanni Camillo Cateni, *Terza caduta di Cristo sotto la Croce*, 1685, Germania, mercato antiquario (da Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcantara presso la Villa l'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, p. 63, fig. 8)



Fig. 9 – Giuseppe Piamontini, *Flagellazione di Cristo alla colonna*, 1685, Firenze, mercato antiquario (da Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcantara presso la Villa l'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, p. 66, fig. 12)

L'episodio della *Flagellazione* non appartiene in realtà alla sequenza tradizionale della *Via Crucis*, ma una nota di Apollonio Bassetti, rinvenuta dalla Visonà nella *Miscellanea Medicea* dell'Archivio di Stato di Firenze, attesta che il percorso devozionale di Montelupo

Fiorentino aveva inizio proprio con questa rappresentazione. Il documento riveste un'importanza particolare ai fini della ricostruzione della serie, poiché reca l'elenco dei soggetti dei bassorilievi accompagnati dalle sigle degli artisti cui era stata affidata la loro esecuzione: Giuseppe Piamontini (Firenze, 1663-1744), Anton Francesco Andreozzi, Francesco Ciaminghi (circa 1663-1736) e Giovanni Camillo Cateni (Firenze, 1666-1733). Ciro Ferri, tuttavia, affidò il lavoro soltanto a tre dei suoi giovani allievi, escludendo secondo la ricostruzione della Visonà, Ciaminghi, che all'epoca si era già cimentato con la scultura in marmo e che quindi poteva considerarsi artista più esperto degli altri.

Sulla base della copiosa documentazione disponibile la studiosa ha proposto di riconoscere nei tondi Zeri due dei rilievi eseguiti da Anton Francesco Andreozzi, mentre il terzo, che secondo il progetto avrebbe dovuto raffigurare l'*Incontro di Cristo con la Madre* (stazione n. 4), non è al momento rintracciabile. Anche gli altri elementi superstiti del ciclo hanno potuto essere attribuiti con certezza: a Giuseppe Piamontini spettano la *Flagellazione* in cartapesta, l'*Elevazione della Croce* e la *Deposizione nel sepolcro*; a Giovanni Camillo Cateni la *Deposizione dalla Croce* e, diversamente da quanto indicato nella nota di Apollonio Bassetti, che la assegna a Piamontini, anche la *Terza caduta di Cristo sotto la Croce*. Stando alle indicazioni contenute nell'appunto di Bassetti, risulterebbero tuttora dispersi i seguenti bassorilievi: la *Flagellazione di Cristo* (stazione n. 1) di Piamontini (ma rimangono la replica in cartapesta e il modello in cera di Ciro Ferri a Berlino, **fig. 10**); il *Cristo caricato della Croce* (stazione n. 2), *Simone di Cirene*

aiuta Cristo a portare la Croce (stazione n. 5), *Cristo che beve il vino mescolato a mirra* (stazione n. 10), *Crocifissione di Cristo* (stazione n. 11) da Bassetti assegnati a Ciaminghi, ma che verosimilmente furono eseguiti dai suoi giovani compagni di studi; *Prima caduta di Cristo sotto la Croce* (stazione n. 3), *La Veronica asciuga il volto di Cristo* (stazione n. 6), realizzati da Giovanni Camillo Cateni.[11] Inoltre, la lettura dei documenti consentiva alla Visonà di individuare nell'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* del Victoria and Albert Museum di Londra uno dei due rilievi rimasti danneggiati «malamente» e presto rifatti.[12] Di particolare importanza è stato anche il ritrovamento di un disegno allegato alla documentazione della *Miscellanea Medicea* relativa alla *Via Crucis* di Montelupo Fiorentino, nel quale il tondo con la *Deposizione dalla Croce* è rappresentato entro un tabernacolo lapideo alto oltre due metri e mezzo e largo più di un metro e mezzo destinato ad accogliere in alto le terrecotte invetriate (**fig. 11**).[13]



Fig. 10 - Ciro Ferri, *Flagellazione di Cristo alla colonna*, 1685, modello in cera, Berlino (da Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlin, Mann, 1978, ill. 57)

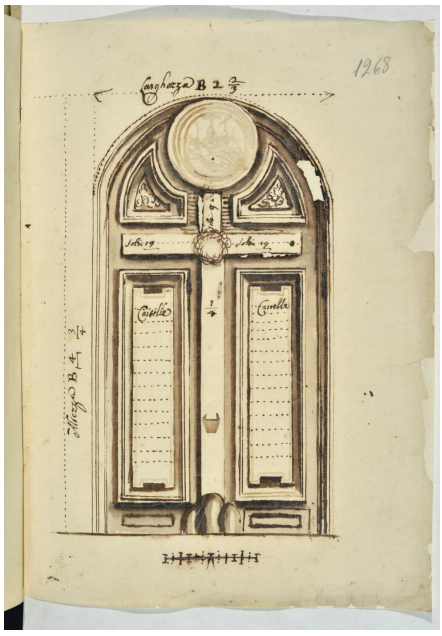


Fig. 11 – *Deposizione dalla Croce*, 1685, disegno, da Miscellanea Medicea, Firenze, Archivio di Stato, 368 c.1268r

Nella letteratura successiva al contributo della Visonà non si registrano novità relative ai due bassorilievi conservati presso l'Accademia Carrara. Nella scheda dedicata al modello in cera di Ciro Ferri della *Flagellazione*, già in precedenza da lei esaminato, Ursula Schlegel recepì le conclusioni della studiosa, indicando tuttavia erroneamente nella collezione Zeri tre elementi della serie invece dei due che vi erano effettivamente conservati.[14] Anna Matteoli riepilogava le informazioni contenute negli studi precedenti, mentre Andrea Bacchi, in occasione della prima esposizione dei due tondi nell'ambito della mostra sulla collezione di sculture di Federico Zeri tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989, rilevava come i giovani artisti coinvolti nell'impresa fossero chiamati a conciliare modelli extra fiorentini, quali la *Decollazione* di Algardi per l'altare maggiore di San Paolo a Bologna, con la

fedeltà alla tradizione locale, nell'effimero tentativo di recuperare la tecnica della terracotta invetriata.[15] Le recenti ricerche di Francesca Funis costituiscono infine un importante approfondimento sull'azione del granduca Cosimo III a favore del convento di Montelupo Fiorentino e hanno permesso di precisare la collocazione della *Via Crucis* grazie allo studio di una planimetria dell'Ambrogiana conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Il percorso sacro «prendeva le mosse all'esterno della chiesa, in prossimità della porta e si dirigeva verso l'Arno, a nord, seguendo il muro rettilineo di delimitazione del giardino della villa» e «terminava sul fiume, dove erano anche situate le scuderie, l'arsenale e la peschiera».[16]

I bassorilievi Zeri nel percorso di Andreozzi

La figura di Anton Francesco Andreozzi rimane tuttora poco indagata e la sua personalità artistica solo parzialmente definita. La sua formazione iniziale ebbe luogo nella città natale, Firenze, probabilmente presso Giovan Battista Foggini (1652-1725), come si ricava dalla biografia (1730-1742 circa) redatta da Francesco Maria Niccolò Gabburri, la prima dedicata allo scultore dopo i sintetici accenni di Filippo Baldinucci. Il giovane completò il proprio apprendistato a Roma presso l'Accademia dei Fiorentini, sotto la guida di Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. Rientrato a Firenze nel 1686, si immatricolò all'Accademia delle Arti del Disegno nel 1689 e riprese la collaborazione con il suo primo maestro, Foggini, che lo coinvolse in numerose imprese: la decorazione di Palazzo Medici Riccardi (1687-1691);

quella della cappella Feroni nella Santissima Annunziata, terminata nel 1693; la realizzazione, in collaborazione con Isidoro Franchi, di nove statue in pietra per Villa Pucci Caruso di Bellosguardo a Lastra a Signa (1692-1694). A pochi anni dopo risalgono i busti di Cerere e Giunone eseguiti per il salone di Palazzo Corsini in via del Parione, mentre dell'inizio del Settecento è il fregio in terracotta con le *Fatiche di Ercole* per una sala della villa di Careggi e in collaborazione con Giovan Battista Ciceri la realizzazione della grotta della villa medicea di Lappeggi (1701-1711). Fu scultore e aiutante di Camera del cardinale Francesco Maria de' Medici che, nel 1703, lo inviò a Roma, dove avrebbe dovuto realizzare la statua di San Giacomo Maggiore per la decorazione della navata di San Giovanni in Laterano, ma fu poi escluso dall'impresa. Dopo la morte del cardinale divenne aiutante di Camera di Violante di Baviera, moglie di Ferdinando de' Medici.[17]

La partecipazione di Andreozzi alla Via Crucis di Montelupo Fiorentino si colloca tra il maggio e il novembre 1685 e segna l'esordio documentato della sua attività di scultore, costituendo il primo numero del suo catalogo. La stagione è quella breve ma cruciale del suo perfezionamento a Roma, all'Accademia dei Fiorentini.[18] Secondo la nota di Bassetti al giovane si sarebbero dovute affidare tre scene: l'*Incontro di Cristo con la Madre* (stazione n. 4), la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* (stazione n. 7), l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* (stazione n. 8). Tuttavia, la decisione presa da Ciro di Ferri di escludere Francesco Ciaminghi dovette portare a una redistribuzione degli

incarichi. Sulla scorta della documentazione sopravvissuta, non mi pare sia possibile affermare, come a volte si trova in letteratura, che ad Andreozzi furono assegnati sei bassorilievi.[19] Tra i tondi sopravvissuti sono riferibili ad Andreozzi le due terrecotte della collezione Zeri, mentre non vi è traccia dell'*Incontro di Cristo con la Madre*.[20] Quest'ultima composizione è tuttavia documentata dal disegno preparatorio di Ciro Ferri (**fig. 12**); dello stesso artista si conserva inoltre lo studio a matita per l'*Incontro con le pie donne* (**fig. 13**).[21]

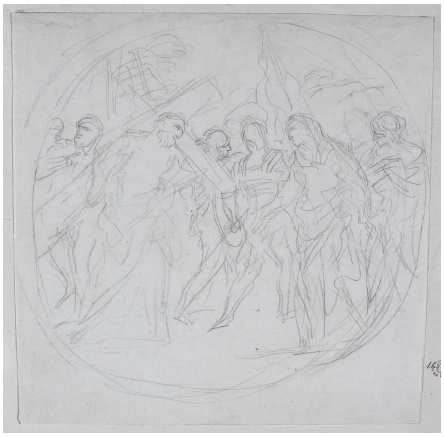


Fig. 12 - Ciro Ferri, *Incontro di Cristo con la Madre*, 1685 circa, disegno preparatorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei



Fig. 13 – Ciro Ferri, *Incontro con le pie donne*, 1685 circa, disegno preparatorio a matita, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei

La lettura della documentazione d'archivio e la rete di confronti proposta dalla Visonà tra i due bassorilievi Zeri e le opere di Andreozzi – ad esempio quelli tra il Bambino al centro dell'*Incontro con le pie donne* (**fig. 14**) e i putti in stucco di Palazzo Medici Riccardi (**fig. 15**), o tra il panneggio di Cristo nel medesimo tondo (**fig. 16**) e quello della statua di *Sant'Andrea Avellino* sulla facciata della chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze,

terminata nel 1690 (**fig. 17**) – forniscono elementi tali da confermare senza esitazioni l'inclusione delle due opere nel catalogo dell'artista. Merita, infine, di essere maggiormente sottolineato come l'indicazione, proveniente dallo stesso granduca Cosimo III, di assumere a modello per l'esecuzione dei bassorilievi la *Decollazione di San Paolo* dell'Algardi costituisca un episodio di particolare interesse nell'ambito della fortuna dello scultore bolognese e contribuisca ad ampliare il quadro della ricezione del suo linguaggio da parte degli scultori fiorentini, attraverso una vicenda sinora poco considerata nella letteratura sulla questione.[22]



Fig. 14 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 15 – Anton Francesco Andreozzi, *Putti che reggono una tavola con una scritta*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi (particolare)



Fig. 16 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)

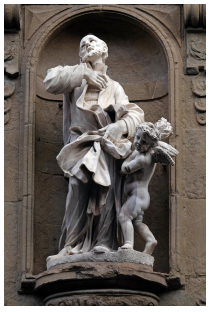


Fig. 17 – Anton Francesco Andreozzi, *Sant'Andrea Avellino*, 1690, Firenze, Chiesa dei Santi Michele e Gaetano

Provenienza

Provenienza e storia museale

I due rilievi appartengono al ciclo della *Via Crucis* in terracotta invetriata destinato al convento di San Pietro

d’Alcantara a Montelupo Fiorentino, fatto realizzare dal granduca Cosimo III nel 1685 ad Anton Francesco Andreozzi e ad altri allievi dell’Accademia di Belle Arti da lui istituita a Roma nel 1677. I tondi erano collocati all’aperto, lungo il muro di confine del giardino del convento, ognuno entro un tabernacolo di pietra, ma il complesso venne smantellato nel 1785 in seguito alle soppressioni volute da Pietro Leopoldo d’Asburgo-Lorena.[23]

Non disponiamo di notizie affidabili sulla dispersione degli elementi che componevano il ciclo. Stando alle informazioni fornite da Federico Zeri ad Andrea Bacchi e riportate nel catalogo della mostra dedicata alla collezione di sculture Zeri, tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989, i due rilievi sarebbero riemersi in un’asta Sotheby’s svoltasi a Londra il 10 aprile 1969. Va tuttavia osservato che il catalogo di questa asta non registra i due pezzi.[24] Un loro passaggio sul mercato attraverso la nota casa d’aste inglese sembra però confermato dall’iscrizione a gessetto azzurro «GELARDINI / SOTHEBY», ancora leggibile sul retro della *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*. Il cognome Gelardini potrebbe alludere alla galleria di Aldo Gelardini, attiva negli anni Sessanta a Roma, in via del Babuino, ma mancano elementi che consentano di verificarne l’effettiva pertinenza di questa supposizione. Allo stesso modo, non è possibile stabilire con certezza quando i due rilievi arrivarono nella raccolta di Federico Zeri a Mentana.

Con il legato testamentario di Zeri in favore dell’Accademia Carrara (1998) i due rilievi giunsero all’istituzione bergamasca, dove furono esposti tra il

2000 e il 2008 al secondo piano del percorso museale, nella sala XII dedicata alla ritrattistica di Fra Galgario, sopra le due vetrine che ospitavano le opere di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, in occasione della chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, le due terrecotte furono trasferite nei depositi, dove sono tuttora conservate.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Entrambe le opere si presentano in un discreto stato di conservazione, senza forme di degrado in atto, ma alterate nel loro impatto estetico da una cornice in legno verniciato, costituita da tre parti fissate all'opera tramite uno stucco molto debordante e visibilmente ingiallito (**figg. 18-19**).



Fig. 18 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 19 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

I rilievi sono segnati da molte micro-lacune che interessano lo smalto e che sono probabilmente legate ad un ritiro eccessivo di questo rispetto al corpo ceramico durante la cottura a causa di un difetto di realizzazione (**fig. 20**). Sono inoltre ben visibili diverse lacune di maggiori dimensioni che interessano ancora una volta lo smalto di rivestimento, ma anche il corpo ceramico (**figg. 21-24**).



Fig. 20 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)

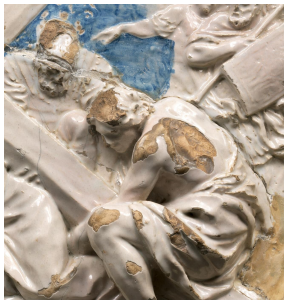


Fig. 21 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 22 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 23 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 24 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Questa forma di degrado è dovuta probabilmente a danni meccanici e cadute dell'oggetto, a cui possono essere attribuite anche fessurazioni profonde del corpo ceramico, nonché i danni meccanici e le cadute di verniciatura della cornice (**figg. 25-26**).



Fig. 25 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 26 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Attraverso le cadute e le lacune dello smalto è possibile osservare l'impasto ceramico che, nell'*Incontro di Cristo con le pie donne,* appare abraso e interessato da accumuli di depositi più o meno coerenti, meno presenti nella *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce*. Questa differenza potrebbe essere ricondotta a una diversa storia conservativa oppure a un intervento di pulitura condotto in modo leggermente differenziato sui due rilievi. Tale intervento, eseguito in epoca imprecisata ma verosimilmente databile agli anni Novanta, è documentato dal confronto tra le fotografie pubblicate nel catalogo della mostra del Poldi Pezzoli del 1989 (**figg. 27-28**), e quelle scattate dopo il 1998, cioè dopo l'ingresso dei due rilievi in museo (**figg. 29-30**). Da questo confronto si evince inoltre che anche l'attuale colorazione bianco avorio delle cornici fu probabilmente applicata negli stessi anni.



Fig. 27 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 12a)



Fig. 28 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 12b)



Fig. 29 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685



Fig. 30 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685

Sotto il profilo della tecnica esecutiva, i due rilievi presentano in ogni caso alcune differenze: la *Seconda caduta sotto la croce* è caratterizzata da un impasto ceramico meno raffinato, le cui impurità, dove mancanti, hanno portato alla formazione di piccole lacune quasi circolari; anche il ritiro dello smalto sembra essere maggiore ed interessare anche la colorazione del cielo, interessata da una fitta e sottile crettatura (**fig. 31**). Lo strato di smalto presenta inoltre una stesura irregolare ed uno spessore molto variabile, tanto sottile in alcuni punti da lasciare intravvedere il corpo ceramico sottostante e dare così una sfumatura rosata alla superficie (**fig. 32**).



Fig. 31 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 32 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

L’opera sembra inoltre realizzata in due parti, con una lunga soluzione di continuità che taglia la superficie diagonalmente: la presenza di smaltatura sulle superfici di contatto tra una parte e l’altra è segno che non si tratta di una frattura dell’opera, bensì di una caratteristica legata alla tecnica esecutiva (**figg. 33-34**).



Fig. 33 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 34 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Osservando la superficie si possono infine notare alcune stuccature, stese per risarcire le lacune dello smalto; la forte somiglianza per aspetto, colore e grado di alterazione allo stucco utilizzato per fissare il rilievo alla

cornice fa supporre che siano riconducibili allo stesso intervento. Lo stesso stucco è visibile anche lungo le superfici di contatto tra le due parti di cui è composta l'opera (**figg. 35-36**).



Fig. 35 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 36 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. nn. 12a-b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 14-15.

Bibliografia

Bibliografia

Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcantara presso la Villa l'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, pp. 63-65, figg. 9-10 [Anton Francesco Andreozzi].

Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlin, Mann, 1978, p. 144 [Giuseppe Piamontini].

Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*, Firenze, 1986, pp. 6-9 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi,

Milano, Electa, 1989, pp. 38-39 cat. nn. 12a-b [Anton Francesco Andreozzi].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Anton Francesco Andreozzi].

Anna Matteoli, *Andreozzi Antonio Francesco*, in *Allgemeneis Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 3, München-Leipzig, K.G. Saur, 1992, pp. 630-631 [Anton Francesco Andreozzi].

Silvia Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di Giovanni Pratesi, consulenza scientifica di Ursula Schlegel e Sandro Bellesi, biografie di Silvia Blasio, 3 voll., Torino, Allemandi, 1993, vol. I, p. 35 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 54-55 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19 [Anton Francesco Andreozzi].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica

Biblioteca d’Arte, 2001, p. 9 [Anton Francesco Andreozzi].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 78 cat. 14 [Anton Francesco Andreozzi].

Giancarlo Gentilini, *“A imitazione di Luca della Robbia”. La rinascita della scultura in terracotta invetriata e la fortuna robbiana nelle manifatture di maioliche artistiche*, in *Di Tutti i Colori. Racconti di ceramica a Montelupo, dalla “fabbrica di Firenze” all’industrial design*, a cura di Alessandra Mandolesi, Marina Vignozzi Paszkowski, Sesto Fiorentino, All’Insegna del Giglio, 2019, pp. 56-57 [Anton Francesco Andreozzi].

Note

Note

1. Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d’Alcantara presso la Villa l’Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, pp. 57-69 (per i due rilievi Zeri pp. 63-64).

2. *Zibaldone Baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini,*

Bernardo De Dominici, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, nota critica e indici a cura di Bruno Santi, 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1981, vol. II, pp. 159-160. Per la corrispondenza tra Bassetti e Mancini: K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici: 1670-1743*, München, Bruckmann, 1962, pp. 263-266 docc. 212, 217-222, 225, 232, 235-237. La documentazione raccolta da Lankheit va integrata con quella utilizzata da M. Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 57-69. Su Bassetti: Elena Fumagalli, *Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso*, in «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2018, pp. 135-157. Inoltre, da ultimo: Elena Fumagalli, *Apollonio Bassetti e Filippo Baldinucci: collezionismo e storiografia artistica a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, in *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Eva Struhal, Firenze, Mandragora, 2020, pp. 81-92. Utili anche i saggi di Alessandro Muscillo, Annamaria Petrioli Tofani e Veronica Vestri contenuti in quest'ultimo volume, che approfondiscono aspetti più specifici della figura di Bassetti.

3. Per le diverse citazioni: K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 212.

4. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 264 doc. 217.

5. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 264 docc. 218-221.

6. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, pp. 264-265 docc. 222, 225.

7. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 266 doc. 232.

8. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 266 docc. 235-237.

9. Si fornisce di seguito una bibliografia ordinata cronologicamente della Via Crucis di Montelupo Fiorentino: Jacopo Cavallucci, Émile Molinier, *Les Della Robbia. Leur vie et leur oeuvre d'après des documents inédits. Suivi d'un catalogue de l'œuvre des Della Robbia en Italie et dans les principaux musées de l'Europe*, Paris, Rouam, 1884, p. 269 cat. n. 400; *Victoria and Albert Museum. Department of Architecture and Sculpture. Catalogue of Italian sculpture*, by Eric Maclagan and Margaret Helen Longhurst, 2 voll., London, Published under the Authority of the Board of Education, 1932, I, p. 83; II, tav. 60 a; *Mostra del tesoro di Firenze Sacra. Convento di San Marco. Catalogo*, Firenze, Tipocalcografia Classica, 1933, p. 115; K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, pp. 41-43, 263-266 docc. 212, 217-222, 225, 232, 235-237; John Pope-Hennessy, assisted by Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London, Her Majesty's

Stationery Office, 1964, II, pp. 591-592 n. 632; III, p. 367 tav. 603; Ursula Schlegel, *Ciro Ferri scultore*, in «Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes», n.s. XIX, 1969, 1, pp. 37-42; Merribel Maddux Parsons, *The Victory of Alexander over Darius. A Possible Ciro Ferri Relief*, in «The Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts», LIX, 1970, pp. 52-53; Jennifer Montagu, *A Bozzetto in Bronce by Ciro Ferri. For Lise Lotte Möller on the occasion of her sixtieth birthday*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 18, 1973, pp. 119-124; Jennifer Montagu, Klaus Lankheit, *Introduzione*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), coordinamento del catalogo di Françoise Chiarini, Detroit - Firenze, Detroit Institute of Arts - Centro Di, 1974, p. 27; Klaus Lankheit, in *Gli ultimi Medici*… cit. (sopra), 1974, pp. 46-47 cat. n. 8-10; *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo di Maria Giannatiempo, Roma, De Luca, 1977, pp. 55-57 nn. 95-97.

10. M. Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66.

11. Per la *Flagellazione* in cera di Berlino: U. Schlegel, *Ciro Ferri scultore*… cit. (nota 9), 1969, pp. 37-42; Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und*

Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen, Berlin, Mann, 1978, pp. 142-145 cat. n. 44.

12. K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 222.

13. M. Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 61-62. Il disegno è conservato a Firenze, Archivio di Stato, Miscellanea Medicea, n. 368.

14. U. Schlegel, *Die italienischen Bildwerke*… cit. (nota 11), 1978, pp. 142-145 cat. n. 44.

15. Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*, Firenze, 1986, pp. 6-9 (si tratta della redazione dattiloscritta originale della voce biografica, più estesa rispetto a quella pubblicata successivamente nell'*Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 3, München-Leipzig, K. G. Saur, 1992, pp. 630-631, consegnata dall'autrice alle biblioteche del Kunsthistorisches Institut di Firenze e della Hertziana di Roma); Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 38-39 cat. nn. 12a-b. Sull'episodio della Via Crucis di Montelupo Fiorentino nel più ampio panorama del revival della terracotta invetriata si veda ora: Giancarlo Gentilini, *"A imitazione di Luca della Robbia". La rinascita della scultura in terracotta invetriata e la fortuna robbiana*

nelle manifatture di maioliche artistiche, in *Di Tutti i Colori. Racconti di ceramica a Montelupo, dalla "fabbrica di Firenze" all'industrial design*, a cura di Alessandra Mandolesi, Marina Vignozzi Paszkowski, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2019, pp. 55-63 (in particolare pp. 56-57).

16. Claudia Conforti, Francesca Funis, *Ozi fiorentini e devozione spagnola nella villa dell'Ambrogiana*, in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna. Atti del II Seminario Internacional*, a cura di Mercedes Gómez-Ferrer e Yolanda Gil Saura, «Quaderns Ars Longa», 8, 2018, pp. 34-39 (p. 37 per la citazione). Il testo, emendato e aggiornato, è stato ripubblicato anche in Francesca Funis, *La Villa dell'Ambrogiana dai Frescobaldi ai Medici*, Livorno, Sillabe, 2024, pp. 156-161.

17. Sullo scultore si segnalano soltanto le principali voci biografiche, grazie alle quali si ricava la bibliografia precedente: A. Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*… cit. (nota 15), 1986 (con bibliografia completa aggiornata al 1984); A. Matteoli, *Andreozzi Antonio Francesco*… cit. (nota 15), 1992, pp. 630-631; Silvia Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di Giovanni Pratesi, consulenza scientifica di Ursula Schlegel e Sandro Bellesi, biografie di Silvia Blasio, 3 voll., Torino, Allemandi, 1993, vol. I, p. 35. Tra i contributi successivi si segnalano: Francesca Fantappiè, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale mediceo.*

Dall'epistolario di Francesco Maria de' Medici (1660-1711), in «Archivio Storico Italiano», CLXVI, 3 (617), 2008, p. 527 nota 85; Laura Karran, *Animals, Peasants and Gods. The Mysteries of the Statuary at Villa Bellosguardo*, in «Garden History», XL, 2, 2012, pp. 268–293; Sara Ragni, *I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato. Dagli ultimi anni del regno di Ferdinando I fino alla fine della dinastia medicea (1600-1743)*, Firenze, Altralinea, 2020, pp. 230-238; Vittoria Brunetti, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5a, XV, 2, 2023, pp. 445-478.

18. Sull'Accademia medicea: Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 134-172; Carlo Cresti, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, Firenze, 1984, pp. 443-457; Mara Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673–1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2001, pp. 165–180; Kira d'Alburquerque, *De l'académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence*, in «ArtItalies: la revue de l'Association des historiens de l'art italien», 19, 2013, pp. 92-99; Kira d'Alburquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 2023, pp. 19-48.

19. Si veda, ad esempio: S. Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina*… cit. (nota 17), 1993, vol. I, p. 35.

20. M. Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66.

21. Roma, Istituto Centrale per la grafica, Fondo Corsini, inv. D-FC124343, matita su carta bianca, mm. 240 x 269; inv. D-FC124342, matita su carta bianca, mm. 275 x 297. Sui due fogli, almeno: *Disegni di Pietro da Cortona*… cit. (nota 9), 1977, pp. 55-56 cat. nn. 95-96; Bruce William Davis, *The drawings of Ciro Ferri*, New York-London, Garland, 1986, p. 255.

22. Su questo tema, da ultimo: Kira d'Alburquerque, *Giovanni Battista Foggini, scultore "algardiano" al servizio dei Medici*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento,* a cura di Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato, Roma, Officina Libraria, 2019, pp. 211–228.

23. Per la disposizione della Via Crucis si veda: K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 212; M. Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66; C. Conforti, Francesca Funis, *Ozi fiorentini*… cit. (nota 16), 2018, pp. 36-37.

24. *Nineteenth Century English Pottery and Porcelain*, catalogo asta Sotheby & Co - London, 10th April 1969.