

## GIOVANNI MARCHETTI COLLEZIONISTA E CONNOISSEUR

di Walfredo Siemoni

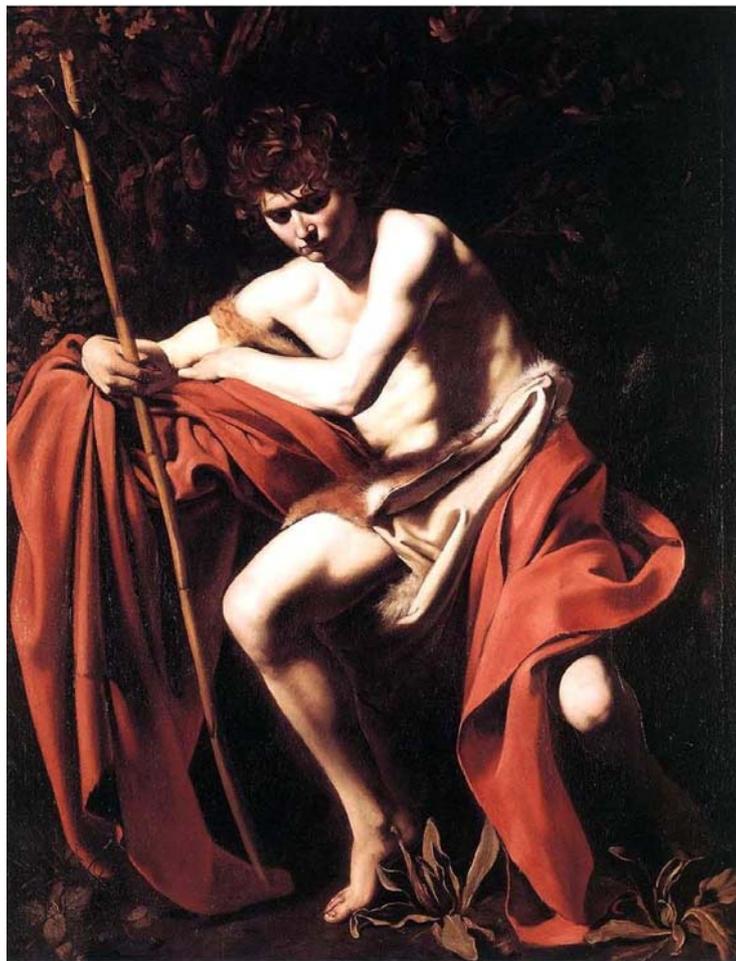
Molti anni fa, nel 1990 per l'esattezza, eseguendo una ricerca commissionata da monsignor Giovanni Cavini sulla Collegiata di sant'Andrea, in occasione del primo, sistematico, spoglio dei materiali raccolti presso tale archivio, mi imbattei in un'interessante notizia riguardante le ultime volontà di Giovanni Marchetti, arcivescovo di Ancira, in seguito pubblicata in una breve nota sul *Segno di Empoli* (1).

Il lungo ricordo, datato 23 novembre 1829 e pertanto a pochi giorni dalla scomparsa del prelado, è contenuto nelle deliberazioni del Capitolo di sant'Andrea, beneficiario della donazione dell'intera raccolta libraria del Marchetti, il quale in una postilla ricorda *il mio quadro di Michel Angelo da Caravaggio rappresentante san Giovanni Battista che predica nel deserto, (che) dovrà collocarsi di prospetto nella prima stanza sopra gli scaffali dei libri, per segno e supplica della Sua special protezione del luogo che ne prenderà anche il nome e si chiamerà la Libreria di san Giovanni Battista, unendo così la memoria eziandio dell'offerta e dell'omonimo fondatore*. Il luogo prescelto era il da poco soppresso convento dei frati agostiniani e, più precisamente, il vasto refettorio decorato non molto tempo prima da Alessandro Masini (2).



**Figura 1) Copia da Caravaggio, *San Giovanni Battista nel deserto*, chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani, Empoli**

Non è dato di sapere con precisione quanto tempo la tela caravaggesca restò nell'ambiente a cui il suo antico proprietario l'aveva destinata; certo non fu posta nell'attuale collocazione prima del 1894 anno in cui la *Presentazione al tempio* dell'Empoli, di cui occupa attualmente il vano nell'omonimo altare in santo Stefano, fu trasferita nel museo della Collegiata. Come ho da tempo reso noto, doveva essere collocata in sua vece una non meglio identificata *Orazione nell'orto* proveniente dai depositi delle Regie Gallerie e mai giunta in città; ancora nel 1916 il canonico Bucchi nella sua sempre utile *Guida di Empoli*, nel ricordare il *recente* trasferimento della pala secentesca, non cita alcuna pittura sull'altare. A ben vedere ciò può sembrare alquanto strano, tanto che parrebbe quasi imputabile ad una svista o al disinteresse del compilatore; ma se si considera la cura con cui è stato dipinto il vano d'altare, in ocre riquadrato di rosso, in virtù del fatto che questo era destinato a restare nascosto dalla pittura, tutto ciò non pare così strano, facendo prendere valore l'ipotesi che il vano d'altare, in attesa di un dipinto mai giunto in città, sia restato libero almeno fino agli anni Cinquanta allorché Procacci portò a termine i restauri conseguenti ai gravissimi danni postbellici subiti dall'edificio agostiniano.



Caravaggio, San Giovanni nel deserto, Museo Nelson-Atkins, Kansas City. 1604?- 1601?

**Figura 2) Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Giovanni Battista nel deserto*, Nelson Atkins Museum, Kansas City**

Ma nel frattempo, dove era il nostro dipinto? Almeno per gran parte dell'Ottocento credo dovette restare, praticamente ignorato, nel luogo prescelto da monsignor Marchetti; soltanto verso il 1870, allorché il refettorio agostiniano fu suddiviso in nuove aule atte ad ospitare le Scuole Pie, la tela dovette migrare (3). Dove non sappiamo con certezza stante la più completa reticenza delle fonti note, complice anche un più ampio disinteresse verso la pittura caravaggesca in generale, ancora lungi dall'essere longhianamente riscoperta. La rapida citazione da parte di Mina Gregori nella

scheda relativa al Caravaggio ora a Kansas City in calce alla grande mostra tenutasi a Napoli nel 1985 in cui si afferma, sia pure in modo inesatto, che la nostra copia si trovava allora nella sacrestia agostiniana indica una flebile quanto attendibile traccia secondo la quale la pittura potrebbe aver trovato asilo proprio in sacrestia per poi essere collocata successivamente all'interno del secentesco altare lapideo (4).

Questa, dunque, la storia nota della pittura. Verosimilmente fu acquistata dal Marchetti durante i suoi molti e prolungati soggiorni romani; personalmente scarterei gli anni giovanili dove, forse stante le sue umili origini, non aveva i mezzi finanziari necessari, e – per ovvi motivi - scarterei anche i tumultuosi anni del dominio francese, concentrandomi invece sull'ultimo periodo romano compreso tra il 1814 ed il 1826.



**Figura 3) Copia da Caravaggio, *San Giovanni Battista nel deserto*, Museo diocesano, Albenga**

A ben vedere non è poi così importante sapere quando il prelado acquistò il dipinto mentre sarebbe interessante sapere da chi ed in quale circostanza, elementi che, per il momento sono destinati a restare ignoti. E' invece importante evidenziare come, da tempo, la pittura sia riconosciuta copia fedele di un originale caravaggesco dal 1951 conservato nella Nelson Gallery of Art di Kansas City. Tale opera, la cui esecuzione viene generalmente posta nei primi anni del Seicento, attorno al 1602 per l'esattezza, era proprietà del banchiere genovese Ottavio Costa legato alla corte pontificia nonché possessore di altri dipinti di Caravaggio. Il *san Giovanni Battista nel deserto*, come in altri casi di opere eseguite dal Merisi, è noto anche attraverso due copie, probabilmente entrambe secentesche. La più antica parrebbe quella attualmente conservata nel museo di Albenga e

proveniente dal piccolo oratorio di san Giovanni Battista a Conscente nell'entroterra ligure. La circostanza che questo fu edificato dalla famiglia Costa e consacrato nel 1606 pone la copia di Albenga attorno a tale anno, forse replicata dallo stesso Caravaggio ad istanza del suo benefattore, anche se non tutta la critica appare concorde a tal riguardo (5).

Una seconda copia del dipinto, la cui origine resta ignota, fu acquistata a Roma nel 1802 per arricchire il museo di Capodimonte a Napoli, dove tuttora vi si conserva, passata dall'autografia all'anonimato dopo le primitive attribuzioni a caravaggeschi della prim'ora quali Bartolomeo Manfredi e Orazio Riminaldi (6).

E poi, come terza, la copia empolesse che nessuno sinora, tranne il cenno rapido quanto impreciso della Gregori, ha mai considerato...

Il problema delle copie tratte dagli originali di Caravaggio, ancora quando il pittore lombardo era in vita, è un particolare aspetto del caravaggismo che la critica sta faticosamente esplorando tra mille comprensibili difficoltà(7). Concordo appieno con quanto ha recentemente affermato Maria Cristina Terzaghi a proposito delle copie del dipinto ora a Kansas City, e cioè che se veniva tratta una copia, questo non poteva avvenire se non col consenso del proprietario, Ottavio Costa. La studiosa, inficiando quanto affermato a suo tempo dalla Gregori, nega in modo convincente che l'originale sia stato acquistato a Malta nel 1751 da Lord Aston, citando in modo puntuale nuovi documenti che confermano come la pittura si trovasse a Roma ancora a metà Ottocento nella Galleria del Sacro Monte di Pietà alla cui istituzione erano pervenuti i beni di Ottavio Costa dopo la sua morte, avvenuta nel 1639 (8).

Cercando di ricapitolare: siamo quindi a conoscenza di ben tre copie, probabilmente tutte antiche, tratte dal medesimo dipinto il quale per oltre due secoli è stato conservato a Roma e, probabilmente, è restato visibile al pubblico senza particolari difficoltà. L'autore della nostra copia non può aver visto l'esemplare ligure in quanto questo, dalla sua creazione, si trovava a Conscente, ma deve essersi basato sull'originale verosimilmente quando Costa era ancora in vita pur non potendo del tutto escludere altre possibilità.

Esaminando la pittura e ponendola a confronto con le immagini sorelle credo sia possibile trarre alcune considerazioni. Fermo restando che la copia ligure, in virtù del suo percorso storico, possa essere la più antica delle tre, appare una sostanziale omogeneità tra l'originale e la copia napoletana, fatto che aveva portato a suo tempo Roberto Longhi a ritenerla autografa, confermato anche dalla diversa e più alta qualità pittorica ad esempio nella morbida massa dei capelli, qualità per altro rilevata anche dalla Terzaghi, il che tenderebbe a confermarne l'esecuzione secentesca anche alla luce delle interessanti attribuzioni al momento del suo ingresso nel museo napoletano (9).



Copia da Caravaggio, Napoli, Museo di Capodimonte

**Figura 4) Copia da Caravaggio, *San Giovanni Battista nel deserto*, Museo di Capodimonte, Napoli**

Per quanto riguarda la copia empolesse non è possibile, allo stato attuale, valutarne in modo preciso la resa pittorica stante il massiccio strato di sporco che ne ottunde la probabile forte e brillante cromia la quale appare invece sorda e greve rispetto invece ad un tutto sommato buono stato di conservazione della tela il che ha quasi del miracoloso se si considera il generale disinteresse che ha circondato la pittura sino ai nostri giorni. In attesa di un restauro che permetta di valutare con precisione la qualità dell'immagine è tuttavia possibile operare una serie di considerazioni. Come anche Maria Cristina Terzaghi mi conferma, parrebbe anche in questo caso trattarsi di una copia antica, ma antica quanto? Questo, allo stato attuale delle nostre conoscenze non è dato di saperlo; tuttavia, se si ricorda che l'originale fu in possesso del Costa sino alla di lui morte, parrebbe difficile, anche se non impossibile, che anche la copia empolesse non fosse stata eseguita col suo consenso e, forse, per suo esplicito volere, fatto che ci consente di fissarne la possibile esecuzione entro la prima metà del secolo, allineandola, almeno per antichità, alle altre.

Osservando attentamente il dipinto e ponendolo a diretto confronto con l'originale nonché con le altre due copie parrebbe che l'autore si fosse preso delle insolite libertà non rilevabili né nell'esemplare ligure né in quello napoletano. Non collima difatti il panneggio della pelle caprina che nell'originale, in maniera elegante, nasconde il genitale del santo e, fatto ancor più sorprendente, colpisce l'accentuazione scenografica, verrebbe quasi da dire barocca, del manto rosso che, nell'esemplare empolesse, fuoriesce addirittura dalla tela differenziandola in tal modo

dalle altre copie al punto da lasciar ipotizzare un possibile intervento successivo in questa parte del dipinto. Se altre differenze, quali l'incarnato più acceso o la diversa tonalità di rosso del mantello, assai più cupa, come pure la forse troppo profonda zona d'ombra sugli occhi, possono essere imputabili alla sporcizia che ricopre la pittura, la particolarità appena rilevata, ovviamente, non rientra in tale casistica. Certo, allo stato attuale delle cose, non è possibile escludere aggiunte o ridipinture successive ma se il restauro confermasse queste anomalie credo dovremmo cercare risposte in altre direzioni la più drastica delle quali sarebbe che il nostro copista non si sia rifatto direttamente all'originale ma ad un altro modello, per il momento sconosciuto, foss'anche un disegno od una stampa, il che complicherebbe non poco la ricerca della verità. Personalmente ritengo tale possibilità alquanto improbabile per vari motivi e preferirei ipotizzare un'esplicita richiesta da parte dell'ignoto committente o ricercarne la causa in altri fattori legati alla particolare collocazione originaria dell'opera, la quale temo resterà ignota, ma preferirei tornare sull'argomento al termine dell'intervento di recupero pittorico dell'opera il quale si preannuncia quanto mai prossimo.

Andando a confrontare le dimensioni delle quattro pitture emergono altre significative fonti di riflessione: è un dato di fatto che tutte, l'originale e le tre copie, si attestino su di un'altezza sostanzialmente analoga che va dai 172 cm per l'originale e la copia napoletana, ai 170 cm per le altre due tele; diversa e in modo assai sensibile appare invece la larghezza dei quattro dipinti. Si passa da poco più dei 132 cm dell'originale e dell'esemplare di Capodimonte, leggermente più piccolo, ai cm 119 della copia empolese, sino ai cm 107 del dipinto di Albenga. Se la copia napoletana si conferma la più fedele anche nelle dimensioni, il quadro ligure, che le fonti e la più recente critica ci testimoniano copia fedele se non addirittura replica autografa, evidenzia un vistoso divario pur non presentando evidenti segni di decurtazione della tela, elemento sinora non rilevato dalla critica che lo ha studiato. E' pur tuttavia possibile che ciò fosse dovuto all'esplicito volere di Ottavio Costa magari per inserire la pittura nell'altare appena eretto forse di minori dimensioni rispetto al dipinto originale. L'ancora diversa misura della copia empolese, unita alla particolarità già evidenziata nell'anomala abbondanza del pannello del mantello, pone dei legittimi interrogativi sulla sua genesi, anche se, in attesa del prossimo intervento di restauro, non è possibile scartare a priori l'ipotesi di una riduzione su questo lato del dipinto il quale in tal caso risulterebbe sensibilmente più vicino anche nella larghezza al quadro originale.

Il testamento di monsignor Marchetti non si limita a citare solamente la pittura caravaggesca; poco più oltre ricorda difatti *altro mio quadro più piccolo di una devotissima Immagine dell'Immacolata Vergine Maria Annunciata, padrona, conforto e speranza di mie miserie, originale di Guido Reni e pregevole per esser stato colorito da lui medesimo, se non fosse come altri intendenti mi hanno detto, della Sirani. Questo lo lascio per essere e restare perpetuamente esposto alla pubblica venerazione su qualche altare della Collegiata che si troverà più comodo e adattato dal Reverendissimo Signor Proposto* pena la cessione del dipinto agli eredi naturali del prelato.(10) La medesima fonte poco più oltre, come ebbi a suo tempo a ricordare, forse con malcelato imbarazzo, ricorda come la pittura fu collocata *sull'altare della Compagnia di sant'Andrea perché non vi erano altri altari che occupati non fossero da altre devote Immagini* come ricorda un Partito dell'Opera di sant'Andrea del marzo 1830 su espressa richiesta del preposto Bonistalli (11).



**Figura 5) Elisabetta Sirani (attr.) *Madonna*, già prepositura di Sant'Andrea ad Empoli**

Un preciso inventario redatto a fine 1835 dal canonico Filippo Giovannetti fotografa perfettamente questa prima collocazione del dipinto: nel descrivere la cappella o Compagnia di sant'Andrea il religioso ricorda come sul settecentesco altare marmoreo era *un tabernacolo con cornice e cristalli, vi si conserva l'Immagine di Maria Santissima Addolorata con corona d'argento e col cuore in petto con sette spade similmente d'argento. Il grado è di marmo e sul gradino superiore esiste altra Immagine di Maria Santissima in piccol quadro con cornice dorata; e questa legato alla Chiesa dalla Felice Memoria del già Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Giovanni Marchetti*, collocazione confermata anche nel posteriore inventario di Carlo Pierotti –1842- in cui solo si aggiunge che *un velo copre la detta Immagine e cornice* (12). Tale assetto non dovette essere duraturo a causa dei profondi mutamenti che coinvolsero gli arredi, in gran parte pittorici ma non solo essi, conservati in sant'Andrea, i quali andarono a formare nel 1860 la Galleria di san Lorenzo, primo e più antico nucleo del museo cittadino.

Un prezioso ma purtroppo anonimo inventario di questi anni glossa, per così dire, l'inventario Pierotti fornendo la nuova collocazione di ciascun oggetto. Così, se la statua della *Madonna Addolorata* era finita sull'altare di san Sebastiano a rimpiazzare il grande tabernacolo botticiniano appena musealizzato, *il quadro piccolo rappresentante il volto della Vergine donato al Reverendissimo Capitolo da Monsignore Marchetti fu anch'esso messo in Galleria ed è segnato N.60* (13). Il successivo inventario della Galleria, redatto da Carlo Pini nel 1863, permette di identificare dubbiosamente la nostra *Madonna* con quel *dipinto assai mediocre in tela* raffigurante la *Vergine: la sola testa coperta di panno giallo*, riferita genericamente al XIX secolo (14). Il sempre crescente numero di pezzi musealizzati in questi anni, unitamente all'esiguità del poco spazio a disposizione, portò nel nono decennio del secolo ad una sorta di rifondazione della Galleria ad opera di Vincenzo Lami, il cui fondamentale ruolo ebbi a mettere in luce tempo fa, per cui alcune opere dovettero essere espunte dalla collezione, come appunto dovette accadere

all'immagine della Sirani non più citata negli inventari del Carocci (1891) come nella successiva *Guida* del Bucchi (1916) e, di conseguenza, nei testi successivi.

Qui finiscono le tracce segnalate dalle fonti archivistiche in merito a questa seconda pittura donata da monsignor Marchetti; in questa sede vorrei lanciare la proposta di identificarla in un piccolo dipinto su tela schedato ministerialmente nel 1972 da Eliana Pilati come opera cinque-seicentesca e, all'epoca, conservata all'interno dell'edificio prepositurale(15).

MODULARIO P. L. - Art. 2. del 80		(150414) Roma, 1971 - I. P. S. - 3		MOD. 35/1 (ANTICHITA' E BELLE ARTI)	
OA	N. CATALOGO GENERALE	N. CATALOGO INTERNAZIONALE	MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE DIREZ. GEN. DELLE ANTICHITA' E BELLE ARTI		AUTORE
CODICI	09/00004430	ITA:	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE-FIRENZE		17
PROVINCIA E COMUNE:	FI-EMPOLI		DESCRIZIONE		
LUOGO DI COLLOCAZIONE:	Collegiata di S. Andrea Canonica		Presenta una testa di Madonna o quanto meno di una santa ritratta a metà busto. Leggermente reclinata verso destra, la Vergine porta una mano al seno. Il quadro è decorato da una ricchissima cornice di legno intagliato e dorato, con motivi di foglie sovrapposte.		
PROVENIENZA:					
OGGETTO:	Dipinto raff.: Testa di Madonna				
EPOCA:	Sec. XVI-XVII		ISCRIZIONI		
AUTORE:			NOTIZIE STORICO CRITICHE		
MATERIA:	Olio su tela		L'opera sembra avere avuto rapporti con l'arte del ritratto influenzata da certo modo genericamente leonardesco. Le tonalità calde e scure sono elementi già decisamente seicenteschi.		
MISURE:	48 X 38				
ACQUISIZIONE:					
STATO DI CONSERVAZIONE:	Discreto				
CONDIZIONE GIURIDICA:	Pertinente alla Chiesa				
NOTIFICHE:					
ALIENAZIONI:					
ESPORTAZIONI:					
FOTOGRAFIE:	A.F.S. Gallerie Firenze n.199002				
RADIOGRAFIE:					

Figura 6) Archivio delle Prepositura di sant'Andrea a Empoli, scheda di catalogazione SBAS relativa alla *Testa di Madonna*

Ne avvalorata l'identificazione col quadretto donato dal Marchetti lo stile della pittura, decisamente reniano ed affine alle altre opere della pittrice bolognese, la ricca cornice dorata, citata negli inventari ottocenteschi, la postura a mezzo busto, le stesse ridotte dimensioni.

La pittura, di modeste dimensioni, può ricordare nella gestualità della figura, a mani conserte sul petto e col capo lievemente reclinato, l'iconografia dell'Annunziata, come ebbe a definirla lo stesso arcivescovo. Dalla piccola riproduzione fotografica è possibile appurare come il dipinto aveva originariamente una forma ovale, risultando inserito successivamente nella ricca cornice rettangolare probabilmente ottocentesca. La pittura presenta le tipiche caratteristiche un po' dolciastre e fortemente devozionali di tanta produzione ad uso domestico del *divin Guido* e, in misura ancora maggiore, della sua allieva, la bolognese Elisabetta Siriani (1638 - 1665). Come i non meglio precisati *intendenti* ebbero già a suo tempo a rivelare al Marchetti, forse con un po' di disappunto da parte sua, la pittura ricorda moltissimo le non poche figure femminili a mezzobusto, sante, Madonne o altro, che formano non poca parte del catalogo della pittrice emiliana sempre riconoscibili dall'evidente correggismo del morbido chiaroscuro che le avvolge sensualmente

stemperandone la brillantezza cromatica. Dal ricordo del Marchetti si evince un suo particolare legame, assai forte, nei confronti dell'immagine, definita suo *conforto e speranza*, forse riferendosi agli anni di esilio, anche se non è da sottacere l'interesse nonché la sua devozione verso le immagini mariane, interesse testimoniato anche dalla sua ampia produzione letteraria. Per quanto riguarda la provenienza del dipinto e le circostanze che portarono alla sua acquisizione, queste al momento restano sconosciute anche se appare forte la tentazione di legare l'acquisto dell'opera al soggiorno riminese dell'arcivescovo, tra il 1822 ed il 1824, proprio a causa dell'origine emiliana dell'autrice pur, ovviamente, non essendo in alcun modo questo un elemento provante. Stilisticamente l'immagine si apparenta alla più tarda produzione della pittrice, ritrovando quella certa grazia un po' leziosa ad esempio nella nota *Madonna della rosa* conservata nel museo di san Marino e datata 1661.



**Figura 7) Elisabetta Sirani, *Angelo annunciante e Madonna annunciata*, ipotesi ricostruttiva dell'insieme**

Ancor di più si avvicina alla Madonna empolesse un ovale passato pochi anni or sono sul mercato antiquario londinese e inspiegabilmente declassato a opera della bottega eseguito attorno al 1665 (16). Vorrei in questa sede suggerire l'ipotesi, altamente suggestiva ma tutta da verificare, che in origine i due quadretti potessero costituire un unico dittico, fattore che troverebbe conferma anche nella specularità della postura dei due volti oltre che dalle ridotte dimensioni di entrambi.

Purtroppo, come nel caso della copia caravaggesca, la documentazione archivistica non permette, allo stato attuale, di far luce sull'acquisizione del dipinto; tuttavia tra le missive indirizzate all'arcivescovo da parte del riminese arciprete Luigi Nardi si trova, in una lettera datata 26 gennaio 1824 ed indirizzata al Marchetti oramai rientrato a Roma, un passo il quale appare quanto mai significativo: enumerando vari oggetti che il religioso invia al suo superiore nell'Urbe, questi ricorda *una caldaia di rame entro la quale ho collocate le quattro cucume da caffè e cioccolata.... In mezzo, in modo più che sicuro a parer mio, ho messo (lacuna nel testo) tre quadretti, cioè il putto che scherza col delfino (lacuna nel testo) e una testa senza cornice*, pertanto tre pitture, verosimilmente di piccolo formato, possedute dal prelato, delle quali si ignorava sinora l'esistenza (17). Difficilmente si potrebbe identificare *la testa* con la nostra Madonna in quanto vi appare

descritta in modo troppo generico, ancor più se si considera che a scrivere è un religioso, per cui il soggetto raffiguratovi dovrà restare misterioso al pari di quello del secondo quadretto la cui descrizione è andata malauguratamente perduta. L'iconografia del primo dipinto, invece perfettamente comprensibile, rimanda d'altro canto a celebri esemplari del classicismo barocco quali ad esempio gli apprezzati putti dipinti da Francesco Albani o dalla stessa Sirani, della quale è il caso di ricordare l'esistenza di un tema sostanzialmente analogo, solo per rimanere nel medesimo contesto geografico, rivelando un insolito quanto inedito interesse del Marchetti verso tale gusto pittorico.

Alla luce di questi pochi e scarni dati emerge pertanto un nuovo aspetto di monsignor Giovanni Marchetti, non solo ecclesiastico di spicco e colto bibliofilo ma anche acuto ed esperto *connoisseur* di un genere pittorico, quello seicentesco, che nel primo Ottocento non annoverava molti estimatori. Se la morte precoce e velata di un certo alone di mistero della Sirani la pone tra le eroine del romanticismo, e quindi l'interesse del nostro arcivescovo appare in linea col gusto del tempo, insolita è l'attenzione mostrata verso la pittura di Caravaggio la quale, anzi, conosce uno dei momenti più bui della grande fortuna critica del pittore bergamasco.

La convinzione di possedere un originale del pittore lombardo è affermata non senza un malcelato orgoglio dal Marchetti nel proprio testamento e non può bastare a spiegare ciò la propria omonimia col nome del santo, tra l'altro tra i più comuni e iconograficamente diffusi, indicando altresì una specifica e precisa scelta di gusto da parte del suo antico proprietario che deve averlo guidato nell'acquistare la tela. Parallelamente, l'esplicito orgoglio con cui afferma di possedere un originale di Guido Reni, autore da sempre ricercato dai collezionisti sia pure declassato dagli *intendenti* all'allieva Sirani, indica in modo inequivocabile come queste pitture non fossero per lui oggetti qualsiasi, venuti in suo possesso in maniera casuale, ma fossero invece frutto di scelte che possiamo immaginare precise e ben ponderate, indicando d'altra parte come il nostro arcivescovo si circondasse di specialisti, quegli intriganti e ahimè sconosciuti *intendenti*, i quali lo avranno necessariamente consigliato nei suoi acquisti pittorici al pari dei maggiori collezionisti romani.

C'è la forte sensazione, ma sarei portato a ipotizzare qualcosa di più, che Giovanni Marchetti fosse proprietario di una collezione pittorica non indifferente, omogenea nel gusto come nella qualità, collezione che, all'indomani della sua morte, è andata, come quasi sempre accadeva in simili casi, dispersa, forse dagli stessi eredi, della quale i nostri dipinti non sono che piccolissima cosa, forse quelli a cui l'arcivescovo era stato maggiormente legato in senso affettivo, significativo aspetto sinora sottaciuto nell'indagare questa importante figura storica, un aspetto sul quale la futura ricerca d'archivio dovrà necessariamente appuntare il proprio interesse.

## NOTE

- 1) Reso noto per la prima volta in: W. Siemoni, *Le vicende architettoniche ed il patrimonio artistico*, p.114, in: *Sant'Andrea a Empoli*, Firenze, 1994, successivamente ripreso ed ampliato in: W. Siemoni, *Caravaggio a Empoli*, in: *Il Segno di Empoli*, 1992, n.17, p.7. Citato anche in: W. Siemoni, *Il Convento di sant'Agostino, fatti e misfatti dal 1808 ai giorni nostri*, parte prima, *Il Segno di Empoli* n.26, 1994, recentemente ripreso da Paolo Pianigiani: *Anche noi abbiamo un Caravaggio*, *Emporium*, n.6, 2011, pp.8-9.
  - 2) Archivio della Collegiata di sant'Andrea di Empoli (Arch.Coll.), *Capitolo di sant'Andrea, Libro dei Partiti F (1822-1835)* a c.63v. è una interessante minuta della *donazione inter vivos* della ricca libreria posseduta da monsignor Marchetti in data 13 novembre 1828; la citazione del dipinto caravaggesco è in: *ivi*, c.96, alla data 23 novembre 1829.
  - 3) Pur in mancanza di una certezza documentaria, ciò parrebbe deducibile dal fatto che nel 1874 *le quattro scuole occorrenti per la sezione liceale, mediante muri divisorii, si potranno ricavare dall'attuale libreria pubblica e la nuova libreria sarà traslocata nella gran sala, attualmente vuota, esistente al piano superiore*, cfr. Siemoni, *Il convento...cit* parte seconda, in: *Il Segno di Empoli*, n.27, 1994, p.13.
- G. Bucchi, *Guida di Empoli*, Firenze, 1916, p.107. La lunga e difficoltosa trattativa che portò alla musealizzazione della pittura dell'Empoli, iniziata nel 1886 e conclusasi solo nel 1894, si trova brevemente riassunta in: W. Siemoni, *Vincenzo Lami, note per la riscoperta di un personaggio dimenticato attraverso un episodio museale inedito*, in: *Miscellanea Storica della Valdelsa (MSV)* nn.1-2, 1990. P.153 n.22.
- 4) Cfr. la scheda relativa redatta ad opera di Mina Gregori, in: *Caravaggio e il suo tempo*, Milano, 1985, p. 302.
  - 5) Sulla copia conservata nel museo di Albenga cfr. Gregori, *ibidem*, pp.302-303 mentre per un contributo più aggiornato vedesi in: Maria Cristina Terzaghi, *Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, 2007, p.296.
  - 6) La vicenda appare perfettamente ricostruita da Terzaghi, *Ibidem*, p.304.
  - 7) Vedasi, ad esempio, Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio tra copie e rifiuti*, in: *Paragone*, 2008. Oppure: AA.VV, *Caravaggio: Originalen und Kopien*, 2006.
  - 8) Gregori, *cit.* p.301-302; Terzaghi, *Annibale Carracci...cit.*, p. 295-296
  - 9) Terzaghi, *ib.* notandone *l'esecuzione sorda ed impastata*, p.296.
  - 10) Arch.Coll. *cit.*, c.97 sempre in data 23 novembre 1829.
  - 11) *Ivi*, c.97v.; nelle deliberazioni dell'Opera di sant'Andrea alla data 3 marzo 1830 si ricorda come *il proposto colloca all'altare dell'Addolorata un quadro lasciato da monsignor Marchetti rappresentante un busto di Maria Vergine*. *Ivi*, c.2. Ringrazio Giuliano Lastraioli per la notizia sui trascorsi rapporti, non esattamente felici, tra il monsignore ed il preposto cittadino, circostanza che spiega a sufficienza i motivi di una collocazione così defilata del dipinto.
  - 12) Arch. Coll., filza di inventari diversi, cc.nn. *Compagnia detta di Sant'Andrea apostolo; Inventario di tutti gli oggetti che sono di proprietà e che si ritrova la Venerabile Opera di Sant'Andrea, compilato nell'ottobre dell'anno Mille ottocentoquarantadue dal sacerdote Carlo Pierotti parroco della Chiesa di Sant'Andrea a Botinaccio...1842*, cc.nn., cappella di sant'Andrea.
  - 13) *Ivi*, *Filza di inventari*, forse riferibile al riordinamento operato a fine secolo da Guido Carocci in base all' affinità della grafia.
  - 14) *Ivi*, *Inventario dei quadri e delle sculture raccolti nella già Compagnia di san Lorenzo... compilato nell'agosto 1863 da Carlo Pini*.
  - 15) La relativa scheda si conserva presso l'archivio dell'ufficio catalogo della soprintendenza fiorentina e, in copia, presso l'archivio della propositura di sant'Andrea di Empoli; nonostante gli sforzi e la grande disponibilità mostrata da don Guido Enghels, attuale preposto, non è stato sinora possibile rintracciare il dipinto.
  - 16) Il piccolo ovale, passato sul mercato antiquario londinese nel 2009, fu riferito in tale occasione alla bottega della Sirani e collocato attorno al 1665 pertanto verso la fine della sua attività.
  - 17) Archivio storico del Comune di Empoli (ASE), fondo Salvagnoli, n.270, inserto di lettere ordinate cronologicamente.