



2026

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 33, 2026

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pen-carelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Ludovico Solima, Andrea Torre

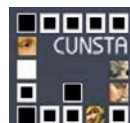
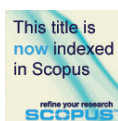
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Tra politica e devozione: gli esordi lauretani dell'orafo Cosimo III Merlini

Marco Coppe*

Abstract

Il contributo ricostruisce la prima commissione medicea affidata all'orafo Cosimo III Merlini, una coppia di candelieri d'oro destinati nel 1614 alla Santa Casa di Loreto per volontà dell'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria. Attraverso fonti edite e inedite della Guardaroba Medicea e dell'Archivio della Santa Casa di Loreto, l'articolo analizza le fasi progettuali ed esecutive dell'opera, rivelando il ruolo di ideatore del Merlini e la complessa prassi esecutiva dell'opera. Il lavoro si inserisce nel più ampio contesto della politica devozionale e dinastica dei Medici verso Loreto, luogo privilegiato di autorappresentazione tra XVI e XVIII secolo. Le descrizioni inventariali e un'incisione settecentesca consentono una restituzione formale dei candelieri, perduti in seguito al saccheggio napoleonico del 1797. Il caso-studio evidenzia la valenza simbolica dell'oreficeria e il valore delle committenze come strumenti di propaganda politica e religiosa.

The article reconstructs the earliest Medici commission entrusted to the goldsmith Cosimo III Merlini: a pair of gold wall-mounted candlesticks sent to the Holy House of Loreto at the behest of Archduchess Maria Magdalena of Austria in 1614. Drawing on both

* Dottore di ricerca in Storia e trasmissione delle eredità culturali, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DiLBEC), Università della Campania Luigi Vanvitelli, via Raffaele Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: marco.coppe@unicampania.it.

published and previously unpublished sources from the Medici Guardaroba kept at the Archivio di Stato of Florence and the Archive of the Santa Casa of Loreto, the study analyses the design and execution phases of the work, highlighting Merlini's role as designer and the technical complexity of the manufacturing process. The article situates this commission within the broader context of Medici devotional and dynastic policies toward Loreto, a privileged site of self-representation between the sixteenth and eighteenth centuries. Inventory descriptions and an eighteenth-century engraving allow a formal reconstruction of the candlesticks, lost during the Napoleonic plundering of 1797. The case study highlights the symbolic significance of goldsmithing within Medici artistic patronage and underscores its function as instruments of political and religious propaganda.

La prima commissione medicea rivolta all'orafo granduca di origini bolognesi Cosimo III Merlini¹ (1580-1641) risale al 1614 e non era destinata a Firenze: si tratta di una coppia di candelieri da parete² voluti dall'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, consorte di Cosimo II de' Medici, per la Santa Casa di Loreto. Sull'arredo, probabile vittima delle razzie operate a Loreto da Napoleone nel 1797³, esistono varie citazioni documentarie – fra le quali qualcuna inedita – che restituiscono molte informazioni circa committenza, fasi del lavoro e aspetto dell'opera.

Tale commissione, come accennato, era destinata a Loreto che, tra Cinquecento e Seicento, rappresentava un luogo di primo interesse per la committenza medicea⁴. La scelta di un santuario non fiorentino come destinazione del dono, dunque, non deve sorprendere: il legame fra la corte fiorentina e la Santa Casa di Loreto è noto alla critica ed è già stato delineato efficacemente. Uno degli studiosi che se ne è occupato è Stefano Papetti che, in una pubblicazione risalente al 1991, attraverso l'analisi di ex voto e donativi, ha ricostruito la fisionomia della devozione che i Granduchi e le Granduchesse di Toscana manifestarono nei confronti del santuario, all'epoca sotto la giurisdizione del Granducato, tra XVI e XVIII secolo⁵.

La committenza di Maria Maddalena d'Austria a favore del santuario lauretano non rappresenta, peraltro, un episodio isolato bensì una delle testimonianze di una lunga tradizione che affonda le proprie radici nella politica religiosa dei Medici già dal primo Cinquecento. Due pontefici appartenenti alla dinastia, Leone X e Clemente VII, promossero un programma organico di esaltazione della Santa Casa, concepito come parte di una più ampia strategia

¹ Sull'orafo si veda, in particolare, Liscia Bemporad 1993, I, pp. 425-426.

² Così dovrebbero essere chiamati seguendo le fondamentali informazioni contenute in Montevecchi, Vasco Rocca 1988, p. 241.

³ Per le requisizioni di oreficerie da Loreto cfr. Sordi 2001.

⁴ Per una visione a tutto tondo della situazione artistica nella Loreto di secondo Cinquecento, si rimanda a due fondamentali pubblicazioni di Coltrinari 2016a e 2016b.

⁵ Papetti 1991.

di propaganda religiosa e politica⁶. L'impiego di imprese e stemmi medicei nel rivestimento marmoreo del sacello – opera avviata sotto Giulio II e proseguita da Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico – costituì il segno più tangibile di questo legame, conferendo al santuario un'identità visiva strettamente connessa alla famiglia fiorentina⁷.

La presenza medicea a Loreto non si esaurì negli interventi papali cinquecenteschi: essa trovò espressione nei numerosi ex voto e donativi offerti da granduchi e granduchesse di Toscana, documentati sia dalle fonti coeve sia dalla sopravvivenza di alcuni manufatti. Tali offerte, spesso costituite da preziosi arredi in oro e argento, non avevano soltanto un valore devozionale, ma svolgevano una funzione di autorappresentazione politica e dinastica. Emblematico, in questo senso, è il pellegrinaggio del 1573 di Giovanna d'Austria, che oltre ad offrire alla Madonna due cuori d'oro per rinsaldare il suo matrimonio, donò un crocifisso in argento ed ebano realizzato dal Giambologna, forse il maggior scultore attivo per Francesco I alla fine del Cinquecento⁸.

A questo pellegrinaggio seguirono quelli di Bianca Cappello, sposa in seconde nozze di Francesco I, che inviò «una testa di argento con il petto»⁹; e quello di Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I, nel 1614. Quest'ultima, pochi anni più tardi, inviò un paliotto d'argento destinato all'altare della Cappella in memoria del figlio Cosimo II, scomparso nel 1621¹⁰. Attraverso questi doni di suppellettili liturgiche e manufatti sacri venne ribadita la centralità della devozione mariana per la corte fiorentina.

Questa tradizione proseguì anche nel Settecento con Violante di Baviera che offrì a Loreto un prezioso alamaro in oro smaltato arricchito da gemme¹¹ e si spinse sino all'età di Gian Gastone¹², ultimo Granduca di Toscana. I Medici, dunque, almeno per tre secoli utilizzarono il santuario come luogo di elezione per ribadire la propria identità politica e religiosa: in questo senso, la pratica dei donativi lauretani, lungi dall'essere un episodio occasionale, costituì una costante della devozione medicea e un canale privilegiato attraverso cui la corte di Firenze intendeva riaffermare il proprio prestigio.

È in tale contesto, dunque, che va inserita questa prima commissione granducale a Cosimo III Merlini. L'artista, nato a Bologna nel 1580, divenne l'ora-

⁶ Per una fonte antica sugli interventi di Leone X e di Clemente VII si veda Torsellini 1732 pp. 354-358. O, più recentemente, Grimaldi 1986, pp. 15-16. Sull'araldica medicea nell'ornamento marmoreo della Santa Casa cfr. Collareta 2005.

⁷ Papetti 1991, p. 7.

⁸ L'opera è oggi conservata presso il Museo Pontificio della Santa Casa di Loreto (si veda, in particolare, S. Blasio in *Marche e Toscana...*, pp. 143-144]

⁹ Papetti 1991, p. 12.

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ Loreto ASSC (d'ora in poi Archivio della Santa Casa di Loreto), *Registro dei doni* (1686-1779), cc. 214-216.

¹² Sul pellegrinaggio di Gian Gastone De Porrentruy 1907.

fo più noto nella Firenze granducale della prima metà del XVII secolo, realizzando opere capitali per la corte e per le principali realtà religiose della città di Firenze¹³. Svetta su tutte la celebre *Croce-reliquiario della Passione* per il duomo di Firenze, una monumentale stauroteca in oro, smalti, gemme e cristallo di rocca. Tipologicamente affine risulta una seconda stauroteca, per Santa Maria all'Impruneta (1620). Dal 1618 al 1624, inoltre, ebbe un ruolo centrale nella realizzazione del paliotto d'oro per il duomo di Milano, mentre nel 1622 eseguì il *Reliquiario dei santi Marco, Amato e Concordia* per la basilica di San Lorenzo. Tra le opere più significative degli anni Trenta si distinguono la grata bronzea e la pisside figurata per la basilica di Santa Maria all'Impruneta, nonché un calice oggi conservato presso il Museo dei Padri minori Cappuccini di Montughi "Padre Atanasio Andreini"¹⁴.

Per quanto riguarda la coppia di candelieri lauretani, la Guardaroba Medicea si configura come la principale fonte archivistica fiorentina sull'opera: le prime citazioni bibliografiche vennero invece restituite da Cornelia Willemijn Fock nel 1972¹⁵, e da Rossella Tarchi e Claudio Turrini nel 1987 che le aggiornarono e le integrarono¹⁶. La prima traccia dell'opera commissionata da Maria Maddalena d'Austria risale al 30 gennaio 1614 e compare in una filza intitolata *Affari diversi* della Guardaroba Medicea n. 332 dove si legge: «Co-

¹³ Si propone, di seguito una breve analisi della fortuna critica sull'artista. La prima studiosa che delineò la figura di Cosimo III Merlini fu Aschengreen Piacenti: nel suo saggio del 1965 sugli orafi operanti a corte nella prima metà del Seicento, si concentrò su due arredi conservati al Museo degli Argenti di Firenze (ora Museo del Tesoro dei Granduchi) ed ebbe modo di introdurre la figura dell'artista in rapporto al panorama orafo di corte tra XVI e XVII secolo (Aschengreen Piacenti, 1965, pp. 115-121). Seguì Fock, che nel 1972, analizzando la grande croce reliquiario del Museo dell'Opera del Duomo e l'urna reliquiario dei Santi Marco papa, Amato abate e Concordia martire – le cui ossa erano state rinvenute durante i lavori dell'altare maggiore della basilica di San Lorenzo – dimostrò come l'orafo fosse, nel primo quarto del XVII secolo, figura di spicco nel panorama artistico fiorentino (Fock 1972, pp. 11-17). Antonio Paolucci, in un saggio del 1975, contestualizzò criticamente la figura dell'artista, delineando in quegli anni un primo catalogo di opere autografe (Paolucci 1975, pp. 25-30). Seguì l'imprescindibile contributo di Rossella Tarchi e Claudio Turrini del 1987 in cui i due studiosi ricostruirono l'attività di Merlini attraverso una documentazione per la gran parte inedita, restituendo, per la prima volta, un orizzonte più ampio che andasse oltre il *corpus* di opere superstiti e aggiungendo importanti elementi per una comprensione più ampia del suo operato (Tarchi, Turrini 1987, pp. 757-770). Seguirono due brevi saggi di Elisabetta Nardinocchi che misero a sistema le preziose informazioni su Cosimo III Merlini e sulle generazioni successive (Nardinocchi 1989, pp. 10-12) proposte in forma didascalica del Bulgari (Bulgari 1974, p. 223). Recentemente è emersa un'opera inedita dell'artista nel convento dei Padri minori Cappuccini di Firenze, il cui studio ha permesso di gettare ulteriore luce sulla fase finale della sua vita e di ripensare alla fortuna stilistica delle sue opere tarde (Coppe 2019, pp. 77-86 e Coppe 2020 pp. 45-46).

¹⁴ Per una trattazione più ampia del profilo biografico e del *corpus* di opere realizzate dal maestro si rimanda a Picciau 2009, pp. 693-696.

¹⁵ Fock 1972, nota n. 18 p. 12: il riferimento è a Firenze, Archivio di Stato (d'ora in poi ASF), Guardaroba Medicea (d'ora in poi GM), 322, c. 175.

¹⁶ Tarchi, Turrini 1987, pp. 736-737.

simo Merlini. Viticci di ferro ben tirati per fare l'anima da farsi 2 candellieri d'oro per Loreto per la Serenissima Arciduchessa d'Austria»¹⁷.

Il ruolo della Granduchessa non si esaurì nella commissione: data la magnificenza e il significato simbolico dell'opera, la stessa Maria Maddalena d'Austria si preoccupò personalmente della sua collocazione all'interno della Santa Casa di Loreto. In una lettera destinata al coniuge Cosimo II datata 30 ottobre 1626, raccomandò al Granduca di comunicare a Giulio Parigi che i due arredi fossero collocati nella miglior posizione possibile:

Direte a Giulio Parigi per parte mia che quando egli sarà alla Santa Casa consideri bene il luogo dove si potranno accomodare nelle propria cappella i candellieri d'oro, che noi vogliamo offrire a quella Santissima Immagine, acciò che il dono sia collocato con proporzione et giudizio¹⁸.

Fock, come accennato, pubblicò la notizia di una fornitura di bottega ricevuta da Cosimo Merlini il 24 dicembre 1614 consistente in un totale di libbre 20.2.2.23 d'oro per «dua candellieri a uso di viticcio per Loreto»¹⁹. Si fornisce di seguito la trascrizione integrale che prevedeva una precisa suddivisione del materiale fornito all'orafo:

Libbre 3.0.9.0 d'argento fine di 24 carati in verghe; Libbre 8.0.15.23 d'oro in verghe a carati 19 7/8; Libbre 3.0.2.0 d'oro fine in verghe datoli per suddetto viticcio a 13 di febbraio al quaderno B 336; Libbre 3.0.2.0. d'oro fine in verga per suddetti viticci addì 6 di maggio al quaderno B 354; Libbre 5. d'oro fine datoli per le vite della Madonna del Loreto come al quaderno B a 12 di giugno 386.

Per un totale di Libbre 20.2.2.23

Procedendo cronologicamente, un conto della Guardaroba ci informa sul fatto che il Merlini, nei mesi tra il 27 febbraio e il 28 agosto 1614, ricevette sette distinti pagamenti di 25 lire ciascuno «a buon conto di fattura di candellieri d'oro come per cornucopi»²⁰.

Esistono, poi, due citazioni archivistiche, entrambe risalenti allo stesso anno, che forniscono indicazioni circa la struttura e la foggia dell'opera. Riguardano entrambe pagamenti registrati in favore del legnaiolo Matteo d'Antonio Dazi e forniscono informazioni preziose circa la fase esecutoria preliminare. La prima recita: «E addì 8 agosto [1615] Lire settanta si fanno buoni a Matteo d'Antonio Dazzi legnaiolo per valuta di 2 viticci di pero vestitone 2 di ferro grandi ben lavorati a dove s'è riportare l'oro per servito di 2 viticci che vanno a Loreto»²¹.

¹⁷ ASF, GM 332, ins. 5, c. 499.

¹⁸ ASF, Mediceo del Principato, 6071, n.n.

¹⁹ ASF, GM 322, c. 175.

²⁰ ASF, GM 331, c. 34.

²¹ ASF, GM 337, c. 196sx.

Il documento fornisce un dettaglio di particolare interesse sulla prassi esecutiva. L'indicazione, infatti, dimostra che venne predisposta una matrice lignea, rinforzata da strutture metalliche, sulla quale procedere, in un secondo momento, all'applicazione del rivestimento in oro. Questa soluzione, oltre a consentire un maggiore controllo delle proporzioni e dell'assetto formale, poteva garantire stabilità alla struttura e ridurre al minimo i rischi di deformazioni o cedimenti del metallo prezioso. La notizia, nondimeno, conferma l'esistenza di una prassi articolata che prevedeva una stretta collaborazione fra legnaioli, fabbri e orafi, in un processo produttivo che non si esauriva nella sola fase della lavorazione orafa.

Il secondo documento riguarda un altro pagamento allo stesso Matteo d'Antonio Dazi legnaiolo, nel quale si menzionano «lire cento cinque per valuta di dua candelieri di pero torti a otto faccie»²². Ancora più significativo è il prosieguo, dove si attribuisce direttamente a Cosimo Merlini la responsabilità del modello: i candelieri risultano «fatti secondo el modello e ordine di Cosimo Merlini orefice su in galleria consegnati a lui in sua bottega per ordine di meser Cosimo Latini»²³. Quest'ultimo riferimento risulta di particolare importanza poiché attesta che l'intervento di Merlini non si limitò all'esecuzione materiale ma si estese anche alla fase progettuale, riconoscendogli dunque un ruolo di ideatore oltre che di esecutore.

Tale informazione consente di collocare l'intervento dell'orafo in una dimensione più ampia, che supera i confini dell'abilità tecnica per investire anche l'ambito progettuale. La valorizzazione dell'autorialità di Merlini sembra dunque essere confermata dalla lettura di questo documento: l'orafo non era solo un tecnico-fonditore, ma un artefice capace di concepire e di tradurre in materia idee rispondenti alle esigenze di committenze specifiche.

Proseguendo l'analisi delle fonti archivistiche, le notizie sulla foggia dell'opera sono reperibili in un *Memoriale di manifattori della Guardaroba* dove si legge che queste dovevano essere «grandi di piastra d'oro, lavorati tutti a fogliami e grottescati di bassi rilievi, con testoline di cherubini di mezzi rilievi tutti cesellati con sua armettina per ciascuno da capo di Medici e Austria smaltate a due arme simile per d'appié»²⁴. In un conto di forniture di bottega apprendiamo infine che a Merlini vennero fornite «dua formelle di bronzo da far manichi d'oro per e viticci n. 2»²⁵.

Queste preziose informazioni archivistiche fiorentine contribuiscono a chiarire vari elementi circa la commissione dell'opera, le sue fasi realizzative e la sua fisionomia. Ulteriori citazioni, per lo più sconosciute alla critica specialistica, sono reperibili nell'Archivio della Santa Casa di Loreto e restituiscono

²² ASF, GM 332, ins. 6, c. 592r.

²³ ASF, GM 332, ins. 6, c. 592r.

²⁴ ASF, GM 339, cc. 3dx, CLXIII.

²⁵ ASF, GM 366, c. 292s.

notizie più precise circa il suo aspetto e le sue movimentazioni. La prima menzione lauretana dell'opera risale al 5 luglio 1617: nell'inventario di quell'anno sono descritti in forma didascalica come «Dui candelieri d'oro grandi donati dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana con l'armi dell'Altezze di Fiorenza».²⁶ La seconda, in ordine cronologico, è stata pubblicata dall'ex archivista dell'Archivio della Santa Casa Floriano Grimaldi²⁷: compare nel libro degli *Istromenti* e risale al 6 giugno 1617²⁸. Il testo, redatto in latino, oltre a fornire una breve descrizione dell'opera, informa del fatto che, insieme alla coppia di lampade, Maria Maddalena donò anche 2200 scudi da spendere in cera affinché le fiamme rimanessero vive perpetuamente, giorno e notte.

Queste descrizioni, per lo più sommarie almeno fino alla metà del Seicento, si arricchiscono nel corso del tempo con molti dettagli di ordine compositivo e stilistico. Vale dunque la pena analizzare l'ultima descrizione che compare nell'inventario della Santa Casa del 1789.

Due grandi cornucopj d'oro, li quali sono disposti, uno cioè in cornu epistolae e l'altro in cornu Evangelii dell'istesso Altare. I medesimi sono composti di tanti fogliami d'oro a lavoro di cesello. In fondo ad ambidue esistono due Armi di getto d'oro intersiate, una cioè con dell'Augustissima Casa d'Austria, e l'altra della Serenissima Casa Medici di Toscana. Agli spuntoni per la candela sono raccomandati due piatti, ovvero bacili di argento eseguiti a navicella che riparano le scolature delle cande che ivi ardono. Nel cornucopio a mano sinistra, e precisamente sopra lo stemma di Casa Medici, nei labbri superiori dei vasi laterali, furono posti dei cartocci di argento dorato lavorati a cesello ed incassati a bollette di argento colla testa dorata. Nell'altro cornucopio poi a mano destra si rinviene parimente sopra lo stemma di Casa Medici nel labbro superiore de' vasi laterali, altro cartoccio d'argento dorato al di sopra incassato con bollette d'argento, che han la testa dorata. Nell'altro labbro laterale di esso cornucopio si riconosce altro cartoccio d'oro. Dono di Sua Altezza Donna Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana, come all'antecedente inventario – partita 1.²⁹

Il confronto tra le due descrizioni dell'opera consente di rilevare significative differenze relative all'approccio analitico del compilatore. La registrazione del 1617 si limita a fornire un'indicazione essenziale: «Dui candelieri d'oro grandi donati dalla Serenissima Gran Duchessa di Toscana con l'armi dell'Altezze di Fiorenza»; la notizia si concentra su tre elementi: la tipologia funzionale dell'oggetto (candelieri), la materia (oro) e l'aspetto araldico (armi fiorentine), tralasciando ogni riferimento puntuale alla forma o alla decorazione.

La descrizione del 1789, al contrario, restituisce un quadro assai più dettagliato. In primo luogo, muta la definizione tipologica da candelieri a «due grandi cornucopj d'oro». In secondo luogo, vengono precisate la collocazione

²⁶ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1593-1636)*, IX, c. 101v.

²⁷ Grimaldi 1993, p. 450.

²⁸ ASSC, *Istromenti (1610-1618)*, cc. 238-240.

²⁹ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1789)*, XV, c. 186r.

«in cornu epistolae» e «in cornu Evangelii»³⁰ e altre informazioni compositive: la presenza di fogliami cesellati, cartocci di argento dorato con inserti in argento, bacili anch'essi d'argento a navicella posti sotto i fusti per raccogliere le scolature delle candele. Di particolare rilievo è inoltre la menzione delle armi araldiche appartenenti alla Casa d'Austria e a quella dei Medici, unite nel matrimonio tra Maria Maddalena e Francesco I, segno evidente della volontà di collegare il manufatto a entrambe le dinastie.

Se la prima testimonianza, quella del 1617, riflette un intento inventariale volto a registrare il dono e a identificarne il committente, quella del 1789 assume un carattere descrittivo-analitico, ponendo l'accento sulla complessità formale, sulla ricchezza materiale e sul valore simbolico e politico dell'opera³¹.

Ciò che accomuna le due descrizioni è, tuttavia, l'assenza della citazione del nome dell'artefice. Le spiegazioni possono essere varie. Certamente, il rilievo della committenza granducale potrebbe aver oscurato il nome del Merlini, nonostante la fama e la perizia tecnica maturate già entro il primo quarto del XVII secolo. L'opera, poi – realizzata in «piastra d'oro» – viene registrata in termini quantitativi esaltando la ricchezza materiale del dono più che il valore artistico dell'opera. Se, infatti, già a partire dall'inventario datato 1593-1636, nella stesura del 1633 si parla dell'opera «stimata di altissima valuta»³², in quello del 1727³³, per la prima volta si menziona il peso, che ammontava a 140 libbre, ossia circa 54 chilogrammi (da intendersi presumibilmente per ciascuna).

A questo proposito, è necessario segnalare che in una nota marginale, a cavallo tra il *recto* e il *verso* della c. 63 del successivo inventario, quello del 1747, compare la notizia di una notevole diminuzione del peso dei due candelieri. Il testo, infatti, recita: «I due cornucopii d'oro che nell'inventario precedente [1727] si asseriscono del peso di libbre 140, nel 1756/1757 sono ritrovati solamente di libbre 115 circa»³⁴.

Questo dato tradisce questioni che vanno ben oltre il mero rilievo numerico. Non è casuale, infatti, che tale mutilazione sia avvenuta nel secondo quarto del Settecento, ossia proprio negli anni in cui, con la morte di Gian Gastone (1737), il Granducato di Toscana passò dalla dinastia medicea a quella asburgico-lorenese nella persona di Francesco Stefano. In questo contesto di transizione politica e dinastica, la riduzione del peso dei due cornucopi d'oro appare come un sintomo materiale di nuove priorità economiche e, soprattutto, di un

³⁰ Questi riferimenti designano la destra e la sinistra in relazione alla posizione del fedele che si trovava di fronte all'altare.

³¹ Questa seconda citazione, che si configura anche nell'ultima esistente sull'opera, smentisce quanto proposto da Rossella Tarchi e Claudio Turrini in Tarchi, Turrini 1987, p. 737: i due studiosi, infatti credono l'opera perduta già nel 1777 non comparando in Lucidi 1781 che citano.

³² ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1593-1636)*, IX, c. 125v.

³³ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1721-1747)*, XIII, c. 88r.

³⁴ ASSC, *Inventario della Santa Cappella (1747)*, XIV, cc. 63r-v.

diverso approccio alla gestione di tutti quei beni che veicolavano significati politici.

Tenendo conto di questo dato, la ricerca materiale di un manufatto che, per caratteristiche formali o tipologiche, potesse essere almeno apparentato con l'opera di Cosimo Merlini non ha dato risultati immediati presso la Santa Casa di Loreto. Il saccheggio napoleonico del 1797 dovette certamente aver sancito la perdita di molte opere: tra quelle che sfuggirono a questo crocevia della storia, oltre ai paramenti e ai tessuti, possiamo ricordare il candelieri di ottone donato da un gruppo di fabbri bolognesi in pellegrinaggio alla Basilica della Santa Casa di Loreto alla fine del Cinquecento³⁵. L'opera è tuttora conservata nella sagrestia affrescata dal Pomarancio e vi troneggia dal 1588: dovette salvarsi dal saccheggio del 1797 non tanto per il suo peso e le sue dimensioni come ipotizzò Bertocchi, né tanto meno per la sua raffinatezza formale, quanto piuttosto per la modestia del materiale con cui venne realizzata, il bronzo; lo stesso Bertocchi, infatti, ricorda che la Compagnia dei Fabbri spese 100 lire per la sua esecuzione³⁶.

Le opere del Merlini, al contrario, proprio per il materiale con cui erano realizzate, non sembrano essere state risparmiate.

Tuttavia, qualche traccia di queste si osservano in un'incisione conservata al British Museum di Londra, realizzata in Francia da un ignoto incisore su modello di un esemplare pubblicato a Roma presso Carlo Losi nel 1773³⁷. Questa misura mm 235 x 345 e contiene una riproduzione delle quattro pareti interne della Santa Casa in cui si possono identificare con certezza i perduti candelieri del Merlini (fig. 1). Grazie alle numerose descrizioni presenti presso l'Archivio lauretano e quello fiorentino, è possibile identificare l'opera del Merlini con le due lampade a braccio che si osservano nelle pareti nord e sud (fig. 2). Come si nota, pur con la dovuta cautela circa la verosimiglianza della resa dell'incisione, è ravvisabile una sovrapposizione palmare con quanto emerge dalle fonti lauretane e dalle brevi citazioni archivistiche fiorentine.

Dalla lettura formale dell'incisione è possibile, inoltre, evincere qualche altro elemento. Su tutti l'articolazione in due sezioni distinte: un elemento di fessaggio ancorato al muro e il braccio vero e proprio a foggia di cornucopia. Su quest'aspetto, peraltro, esiste una conferma documentaria lauretana. Nella relazione apostolica datata maggio 1620 redatta dal vescovo di Jesi, monsignor Marcello Pignatelli, per incarico del Protettore Scipione Borghese³⁸, si legge, infatti, che i due grandi candelieri erano «conficcati in una piastra di ferro

³⁵ Bertocchi 1986, pp. 56-59. La notizia viene ripresa anche in Grimaldi 2001, p. 336.

³⁶ Ivi, p. 58.

³⁷ L'opera è reperibile al seguente indirizzo: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0608-540>

³⁸ ASSC, *Registro lettere apostoliche*, III, c.1 (lettera del 31 marzo 1620).

indorato». ³⁹ Queste piastre dovevano essere di grandi dimensioni e spessore in quanto dovevano reggere, per lo più a sbalzo, almeno 50 kg d'oro.

Il generoso spazio riservato ai due stemmi, inoltre, è giustificato dal fatto che questi non vennero semplicemente fusi e lavorati a freddo ma anche smaltati. Come si può leggere in un documento risalente al 29 maggio 1618 i «dua viticci grandi di piastra d'oro lavorati tutti a fogliami e grotescati di bassi rilievi con testolini di cherubini di mezzi rilievi tutti cesellati con sua armettina per ciascuno da capo di Medici e Austria [hanno] smaltate le 2 arme simili per d'appiè a carati 21 7/8» ⁴⁰. Da un altro documento di qualche anno anteriore, si evince, inoltre, che nella bottega del Merlini la tecnica della smaltatura era normalmente utilizzata: nel 1614, infatti, egli dichiarava: «[Il Serenissimo Gran Duca] deve a me Cosimo Merlini orefice lire dicinove, soldi dicesette e denari otto per tanto speso nella sottoscritte maserizie per consumo della mia Botega [per le seguenti cose fra cui] 24 bichierini per gli smalti» ⁴¹.

Di nuovo, il Pignatelli certifica la leggera differenza di foggia che si nota nell'incisione, delle due cartelle con gli stemmi; li definisce solo simili, aggiungendo che al di sotto del blasone di Maria Maddalena compare «in una piastra di ferro indorata assai lunga», la seguente iscrizione: «M. MAGDALENA ARCIDUC. AUSTRIAE MAGNA DUX ETRURIAE EX VOTO EXOLVERET» ⁴².

Grazie all'incisione è possibile determinare le dimensioni approssimative dell'opera. Se le pareti interne della casa realizzate in mattoni misurano circa 300 cm di altezza, i rapporti proporzionali ricavabili dalla stampa suggeriscono che l'altezza totale dei due candelieri fosse circa di cm 235, la larghezza di cm 50 e che fossero posti a un'altezza dal pavimento di cm 55. Il solo braccio, invece, dall'ancoraggio alla piastra parietale fino al piatto raccogli cera misurava circa 110 cm. Non è possibile, invece, ipotizzare con questo metodo la distanza tra la parete di fondo e la sezione più sporgente del braccio a causa della ripresa di scorcio della scena. Tuttavia, considerato che il braccio era ancorato alla parete a circa 115 cm da terra, la profondità dell'opera è stimabile in circa 60 cm (fig. 3).

Esiste, infine, un'altra testimonianza grafica che ritrae uno dei due candelieri in un disegno conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze ⁴³ attribuito a Giulio Parigi ⁴⁴. In passato era identificato come lo studio preparatorio per il paliotto d'oro e pietre dure destinato all'altare di San Carlo Borromeo del

³⁹ ASSC, Loreto. *Relazione della Santa Casa*, 1620, c. 35 (numerazione moderna a matita).

⁴⁰ ASF, GM 339, c. 3dx.

⁴¹ ASF, GM 332, ins. 4, c. 350.

⁴² ASSC, Loreto. *Relazione della Santa Casa*, c. 35.

⁴³ Firenze, Biblioteca Marucelliana, inv. n. D170.

⁴⁴ Aschengreen Piacenti 1965, p. 116.

duomo di Milano⁴⁵; tuttavia, come proposto dalla Piacenti⁴⁶, il disegno della Marucelliana si riferisce, in realtà, ad un altro paliotto donato nel giugno del 1621 alla Santa Casa di Loreto dalla granduchessa Cristina di Lorena⁴⁷ (fig. 4).

L'*antependium* presentava un fronte tripartito inquadrato in una cornice architettonica che poggiava su di un basamento in diaspro bianco e rosso di Sicilia, intervallata da quattro semi pilastri piramidali in lapislazzuli. Tra questi erano collocati tre rilievi in argento sbalzato con al centro il granduca Cosimo II genuflesso davanti all'altare; nei due pannelli laterali trovavano spazio le armi mediceo-lorenesi. Ad identificare con certezza quello spazio con l'interno della Santa Casa, oltre alla descrizione che compare nel citato *Registro dei doni*, è l'intelaiatura in pietra dell'arredo, l'unico elemento dell'opera salvatosi dalle razzie napoleoniche del 1797: dopo l'incendio del 1921, infatti, quando era ancora sul fronte dell'altare della Santa Casa, venne trasportata nella Sala del tesoro affrescata dal Pomarancio, dove è tutt'oggi collocata⁴⁸ (fig. 5). Un altro elemento che ne certifica l'origine è la grata che si scorge dietro al crocifisso che compare nella medesima incisione dell'interno della Santa Casa (fig. 6). Questi due elementi – paliotto e grata – individuati da Stefano Papetti⁴⁹, confermano l'identificazione della scena con l'interno della Santa Casa.

A ulteriore integrazione dei dati già raccolti dallo studioso si osserva come questo pannello si configuri come un distillato di egemonia culturale, sociale e politica della famiglia Medici che si esplica nell'inserimento, all'interno della scena, di almeno due opere donate dalla corte (fig. 7). Il crocifisso che si osserva sull'altare, in virtù dell'approccio calligrafico che lo rende particolarmente leggibile, potrebbe essere da identificare con quello donato da Giovanna d'Austria e realizzato dal Giambologna nel 1573: pur con cautela, considerate le dimensioni del dettaglio, si nota un paragonabile andamento chiastico nonché una simile posa della gamba destra, avanzata e sporgente.

Se si volge lo sguardo verso la parete di fondo, si distingue, poi, affisso al muro, un elemento di sicura identificazione: si tratta, infatti, proprio di uno dei due candelieri realizzati da Merlini, la cui disposizione venne studiata da Giulio Parigi su indicazione della stessa Maria Maddalena d'Austria. Dal dettaglio, si apprezzano in particolare quelli che erano nominati come «manichi d'oro per e viticci n. 2»⁵⁰ per cui il Merlini ricevette nel 1615 «dua formelle di bronzo»⁵¹. Questi elementi, che dovevano ornare il piatto raccogli cera, nell'incisione del British Museum vengono assimilati a plastiche volute d'acanto.

⁴⁵ Ivi, p. 116, cat. n. 21.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ ASSC, *Registro dei doni (1598-1625)*, c. 78.

⁴⁸ Papetti 1991, p. 21.

⁴⁹ Ivi, in particolare pp. 17-21.

⁵⁰ ASF, GM 366, c. 292s.

⁵¹ *Ibidem*.

Le due opere raffigurate, oltre a confermare l'ipotesi del Papetti sull'identificazione dello spazio con l'interno della Santa Casa, non devono essere interpretate come semplici elementi decorativi. Al contrario, in virtù dell'importanza della committenza, si configurano come strumenti privilegiati di espressione simbolica accuratamente impiegati dalla corte medicea come potenti veicoli di significati allegorici nell'ambito delle strategie di autorappresentazione e di autolegittimazione politica.

Il caso appare significativo nello sconfessare ancora una volta quella vecchia categorizzazione riduttiva che, sulla base di parametri anacronistici e scarsamente pertinenti al contesto dell'epoca, relega ancor oggi l'oreficeria al rango di "arte minore" o "applicata".

In definitiva, queste incisioni, per quanto possano essere mediate e filtrate, costituiscono una testimonianza preziosa perché, oltre a integrare e chiarire le citate descrizioni documentarie, restituiscono visivamente un'opera altrimenti perduta. In particolare, i due candelieri, oltre che arredi liturgici, sono anche oggetti di rappresentanza, pensati per trasmettere l'immagine politica e devozionale della committenza medicea attraverso la preziosità dei materiali, la complessità delle tecniche esecutive e l'evidente componente araldica. In tal senso, la fortuna critica di questa "restituzione" aiuta a colmare un vuoto iconografico e ad avere una vista d'insieme, oltre che dimensionale, dell'opera.

All'interno di un volume intitolato *Istromenti 1610-1618*⁵² conservato presso l'Archivio della Santa Casa di Loreto, è contenuta, poi, una notizia di particolare significato, ossia la descrizione della cerimonia di donazione dell'opera alla Santa Casa. Tale evento, datato 6 giugno 1617, fu organizzato come una vera traslazione pubblica del dono. Dalle stanze della residenza ufficiale lauretana di Maria Maddalena d'Austria, partì una processione guidata dal governatore della Santa Casa, Ottavio Orsini, che agiva per il cardinale protettore Gallo su mandato esplicito dell'arciduchessa Maria Maddalena.

Vi presero parte capitolo e clero lauretano (canonici mansionari, chierici), i cantori della cattedrale – che intonarono salmi e inni –, la magistratura cittadina, gli ufficiali della Casa e una folla numerosa. Scortati dal cavaliere Vincenzo Giugni, mandatario della corte medicea, i due grandi candelabri d'oro con le armi di Austria e Medici furono portati solennemente alla Santa Casa. Una volta varcata la soglia del santuario, dopo le preghiere alla Vergine, si individuò un «loco decente» per la collocazione e la loro custodia materiale venne formalmente affidata al canonico Muzio Andreolo e al mansionario Francesco Bartolino. L'atto fu rogato sul posto e chiuse la fase rituale del dono, subito seguita da quella dispositiva: il versamento di 2.200 scudi al depositario

⁵² ASSC, *Istromenti (1610-1618)*, cc. 238v-240r.

Aurelio Palma, destinati – per rendita – all’acquisto di cera bianca affinché le luci restassero accese «diu noctuque».

In questo modo, la cerimonia unì visibilità pubblica, definizione liturgica dello spazio e garanzia economica della memoria del dono.

Nonostante le numerose menzioni del nome di Cosimo III Merlini relative all’opera lauretana conservate presso l’Archivio di Stato di Firenze, il nome del maestro non compare mai nei documenti dell’Archivio della Santa Casa di Loreto. Tale assenza è probabilmente da attribuire alla maggiore rilevanza della donatrice dell’opera rispetto all’esecutore e, verosimilmente, al fatto che, in quel periodo, il nome del maestro fosse conosciuto soprattutto a Firenze.

Tuttavia, a Loreto, esistono ben due menzioni di un Merlini che non si riferiscono al maestro morto nel 1641 ma al nipote, quel Cosimo Merlini il Giovane nato a Firenze da suo figlio Marc’Antonio e attivo tra la fine del Seicento e il primo trentennio del Settecento⁵³.

Entrambe lo menzionano come autore di una coppia di preziosissime lampade in oro massiccio⁵⁴ donate nel maggio 1714 dalla Gran Principessa di Toscana Violante di Baviera, come registrato nel libro di *Istromenti* del 1714⁵⁵. La descrizione dell’inventario del 1721 illustra, meglio di qualsiasi analisi, la preziosità dei due arredi:

Due lampade d’oro massiccio con teste di cherubini ornate con gioie e pietre orientali cioè in ogni lampada nel cappelletto vi sono tre zaffiri, tre grisoliti e tre giacinti; nelle catene sei amatiste e tre bottoni di lapislazzoli; nella gola tre grisoliti, tre lapislazzoli, otto granate, otto smeraldi et otto tupazy; nel corpo tre catenelle e scudi di lapislazzoli; inframezzo alle dette catenelle, in ogni spazio, tre grisoliti, tre amatiste orientali e tre tupazy, in corrispondenza delle catenelle tre lapislazzoli, nel finimento delle lampade sopra alla maglia tre granate; il peso dell’oro in dette due lampade sono libbre otto, oncie undici, et denari diciotto, dentro alle gole di dette lampade vi sono due bicchieri d’argento dorato in parte ove riposano i bicchieri di vetro; quali due lampade furono mandate in dono dalla Serenissima Violante Gran Principessa di Toscana per le mani del sig. Cosmo Merlini di Firenze, sotto il dì 26 marzo 1716; essendo già state dal sua Altezza Serenissima donate, come consta per Istromento esistente in Cancelleria di S. Casa li 28 maggio 1714, le quali lampade stanno avanti l’immagine una a destra e l’altra a sinistra della suddetta del Serenissimo Duca di Urbino entro il S. Camino inanzi la S. Imagine una a destra e l’altra a sinistra della lampade del fu Duca di Urbino. Et una di essa manca – 14 aprile 1712⁵⁶.

Le due lampade, che, come i due candelieri a braccio «abbiano sempre da har-

⁵³ Sull’artista si veda Liscia Bemporad 1993, I, p. 426.

⁵⁴ Le due lampade sono citate, senza la menzione del Merlini, in Papetti 1991, pp. 25-26 e in Grimaldi 1993, p. 456.

⁵⁵ ASSC, *Istromenti* (18 gennaio – 2 giugno 1714), cc. 231r-232r.

⁵⁶ ASSC, *Inventario della Cappella della Santa Casa (1701-1721)*, XII, c. 62r; e *Inventario della Cappella della Santa Casa (1721-1747)*, XIII, c. 40r.

dere ne' perpetui futuri»⁵⁷, dovevano distinguersi per preziosità e magnificenza. La scelta di collocarle all'interno della Santa Cappella, poco distanti dai bracci realizzati dal nonno, esemplifica la costanza del legame fra la corte fiorentina e la Santa Casa di Loreto tra XVI e XVIII secolo. Grazie alla medesima stampa realizzata in Francia da un ignoto incisore su modello di quella pubblicata dal Losi nel 1773, è possibile individuarle nelle due lampade pensili di grandi dimensioni «una a destra e l'altra a sinistra [di quelle] del fu Duca di Urbino»⁵⁸ (fig. 8).

Particolarmente significativa è la coesistenza, all'interno dello stesso spazio sacro, di due opere realizzate a distanza di quasi un secolo da due membri della medesima famiglia: Cosimo III Merlini e il nipote Cosimo Merlini il Giovane. La presenza nella Santa Cappella di manufatti eseguiti da due generazioni della stessa famiglia di orafi-artisti, non solo suggella la memoria dinastica dei Merlini ma conferma la funzione del santuario come luogo privilegiato di committenza e rappresentanza per il Granducato. In questo senso, la prossimità fisica tra le opere dei due artisti può essere letta come un segno tangibile di una tradizione artistica che, pur evolvendosi nei linguaggi e nelle forme – nonostante la citazione delle testine angeliche, elemento che compare con frequenza nell'opera di Cosimo III Merlini – resta ancorata a una comune identità culturale e devozionale.

Si segnala, per concludere, il profondo e personale rapporto tra Violante di Baviera e la Santa Casa. Oltre alla coppia di lampade, è ricordato un altro dono, un preziosissimo alamaro da appendersi alla statua della Vergine⁵⁹ donato il 21 maggio 1714 che, come ricorda Papetti

venne giudicato tanto prezioso che il Governatore Maggio pensò giusto inviarlo a Roma affinché il Papa lo potesse ammirare. Dopo sei settimane l'alamaro rientrò a Loreto; Monsignor Maggio e Monsignor Widmann, dopo averlo preso in consegna, incaricarono due orafi lauretani di controllare che si trattasse del gioiello donato da Violante di Baviera. Il valore delle pietre, giudicato fra i novemila e i diecimila scudi, nonché i passaggi di mano subiti dal gioiello a Roma e durante il viaggio giustificavano certamente tante cautele da parte dei custodi del Santuario lauretano e del suo tesoro!⁶⁰

La natura del dono è nota: dietro l'arredo, infatti, vi era un'iscrizione in latino che commemorava l'amore per il defunto marito Ferdinando II de' Medici e uno sportello con due ciocche dei loro capelli strette da un filo d'oro⁶¹.

Per concludere, la ricostruzione di questa prima commissione medicea affidata a Cosimo III Merlini permette di restituire non solo la fisionomia perduta di un'opera di eccezionale valore simbolico e materiale, ma anche di gettare

⁵⁷ *Ivi*, c. 231r.

⁵⁸ ASSC, *Istromenti* (18 gennaio – 2 giugno 1714), c. 231r.

⁵⁹ Grimaldi 1993, pp. 431-432.

⁶⁰ Papetti 1991, p. 25.

⁶¹ *Ibidem*.

luce sulla complessità delle dinamiche politiche e devozionali che ne determinarono la genesi. L'intreccio fra fonti fiorentine e lauretane mostra come questa coppia di candelieri costituisse un nodo significativo nella lunga storia della presenza medicea a Loreto, alla quale confluirono esigenze di ostentazione dinastica, strategie di propaganda religiosa e un uso consapevole dell'oreficeria come linguaggio di autorappresentazione. La figura di Merlini, inoltre, emerge con un profilo più definito: non mero esecutore, ma artefice capace di concepire forme e soluzioni strutturali complesse, in dialogo con una rete di maestranze e con le aspettative di un *élite* politica che faceva della magnificenza materiale un segno del proprio potere. La sopravvivenza documentaria e iconografica degli arredi consente oggi una restituzione solo indiretta, ma sufficiente a evidenziarne il valore artistico e simbolico. Nel loro insieme, le attestazioni raccolte confermano Loreto come uno dei principali palcoscenici della rappresentanza medicea tra XVI e XVIII secolo e contribuiscono a integrare, in chiave critica, il ruolo dell'oreficeria nei processi di costruzione dell'identità politica e religiosa della dinastia medicea.

Riferimenti Bibliografici / References

- Aschengrenn Piacenti K. (1965), *Two jewellers at the Grand Ducal court of Florence around 1618*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1/2, pp. 107-124.
- Bertocchi G. (1986), *Il pellegrinaggio dei fabbri bolognesi a Loreto nel 1588*, «Il Carrobbio», XII, pp. 56-59.
- Blasio S. (2007), *Marche e Toscana: terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, Ospedaletto Pisa: Pacini.
- Bulgari C. (1974), *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato*, IV-Emilia, Roma: del Turco, IV-Emilia.
- Collareta M. (2005), *Livelli dell'arte, livelli della devozione. Osservazioni sul rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto*, in «Lo stato e 'l valore». I Montefeltro e i Della Rovere fra '400 e '600, Atti del Convegno (Gubbio, Accademia Sperelliana, 2000), a cura di P. Castelli, S. Geruzzi, Pisa: Giardini Editori e stampatori, pp. 179-191.
- Coltrinari F. (2016a) *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze: Edifir.
- Coltrinari F. (2016b), *Artisti e committenti a Loreto (1538-1590). Nuovi documenti*, Firenze: Edifir.
- Coppe M. (2019), *Un calice inedito di Cosimo Merlini*, «OADI. Rivista per l'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», XX, pp. 77-86.
- Coppe M. (2020), *Oreficeria sacra. Museo dei Cappuccini di Firenze "Atana-*

- sio Andreini”, Firenze: Arnaud Project and Experience.
- De Porrentruy A. (1907), *Pélegrinage du Gran Duc de Toscane Cosme III et de son fils Jean Gaston suivi de la lettre d'un anonyme sur la Santa Casa*, Roma: Befani.
- Fock C.W. (1972), *Goldsmith at the court of Cosimo II de' Medici*, «The Burlington Magazine», CXIV, pp. 11-17.
- Grimaldi F. (1986), *La Basilica della Santa Casa di Loreto: indagini archeologiche, geognostiche e statiche*, Ancona.
- Grimaldi F. (1993), *La historia della chiesa di santa Maria de Loreto*, Loreto: Carilo.
- Grimaldi F. (2001), *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV–XVIII*, Loreto: Tecnostampa.
- Liscia Bemporad D. (1993), *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, I, Firenze: Edifir.
- Lucidi A. (1781), *Notizie della Santa Casa di Maria Vergine venerata in Loreto*, Loreto: Sartori.
- Montevecchi B., Vasco Rocca S. (1988), *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze: Centro Di.
- Nardinocchi E. (1989), *I merlini: una dinastia di orafi*, «MCM. La Rivista delle Arti Minori», IX, pp. 10-12.
- Paolucci A. (1975), *Per Cosimo Merlini il vecchio, orafo Granducale*, «Antichità viva», XIV, 6, pp. 24-30.
- Papetti S. (1991), *Devozioni lauretane della famiglia Medici*, Firenze: Arnaud.
- Picciau M. (2009), *Cosimo Merlini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 1 (1960) – vol. 73 (2009), pp. 693-696.
- Sordi K. (2001), *Il Tesoro della Santa Casa di Loreto in conto contribuzione per il Trattato di Tolentino*, in *Munus amicitiae. Scritti per il 70° genetliaco di Floriano Grimaldi*, a cura di G. Paci, M.L. Polichetti e M. Sensi, Firenze: Olskhi, pp. 391-455.
- Tarchi R., Turrini C. (1987), *Nuovi contributi sull'attività dell'orafo Cosimo Merlini tra committenza granducale ed ecclesiastica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVII, 3, pp. 757-770.
- Torsellini O. (1732), *Historiae Almae Domus Lauretanae*, Roma: de' Rossi.

Appendice /Appendix

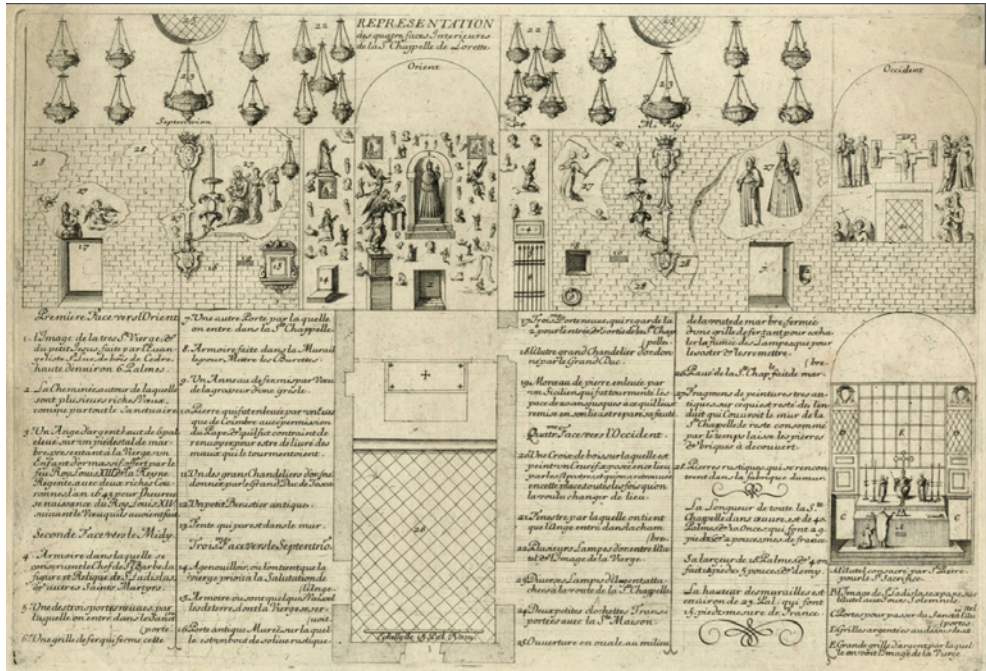


Fig. 1. Anonimo incisore francese, *Rappresentazione delle quattro pareti interne della Santa Casa di Loreto*, XVIII secolo, Londra, British Museum (inv. n. 1872,0608.540)

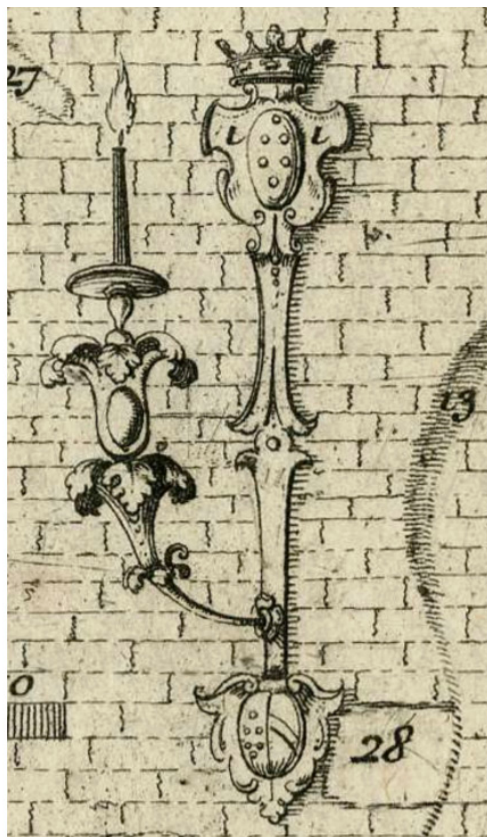
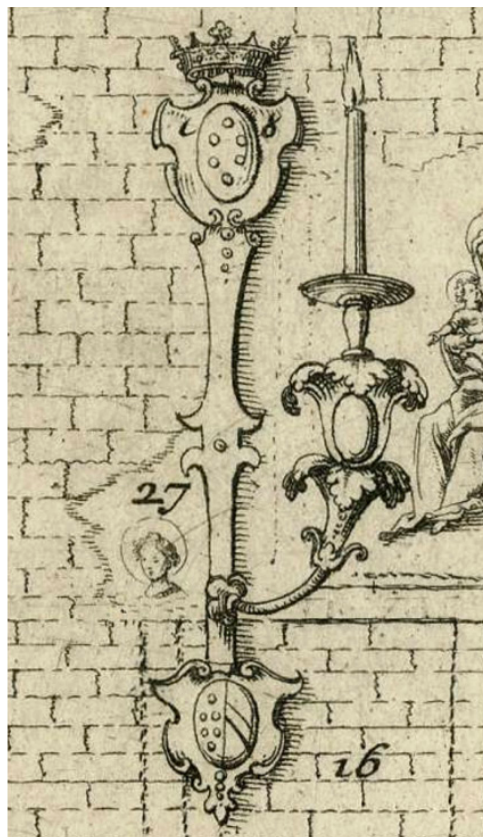


Fig. 2. Anonimo incisore francese, *Rappresentazione delle quattro pareti interne della Santa Casa di Loreto*, XVIII secolo, Londra, British Museum (inv. n. 1872,0608.540), dettaglio dei due candelieri da parete

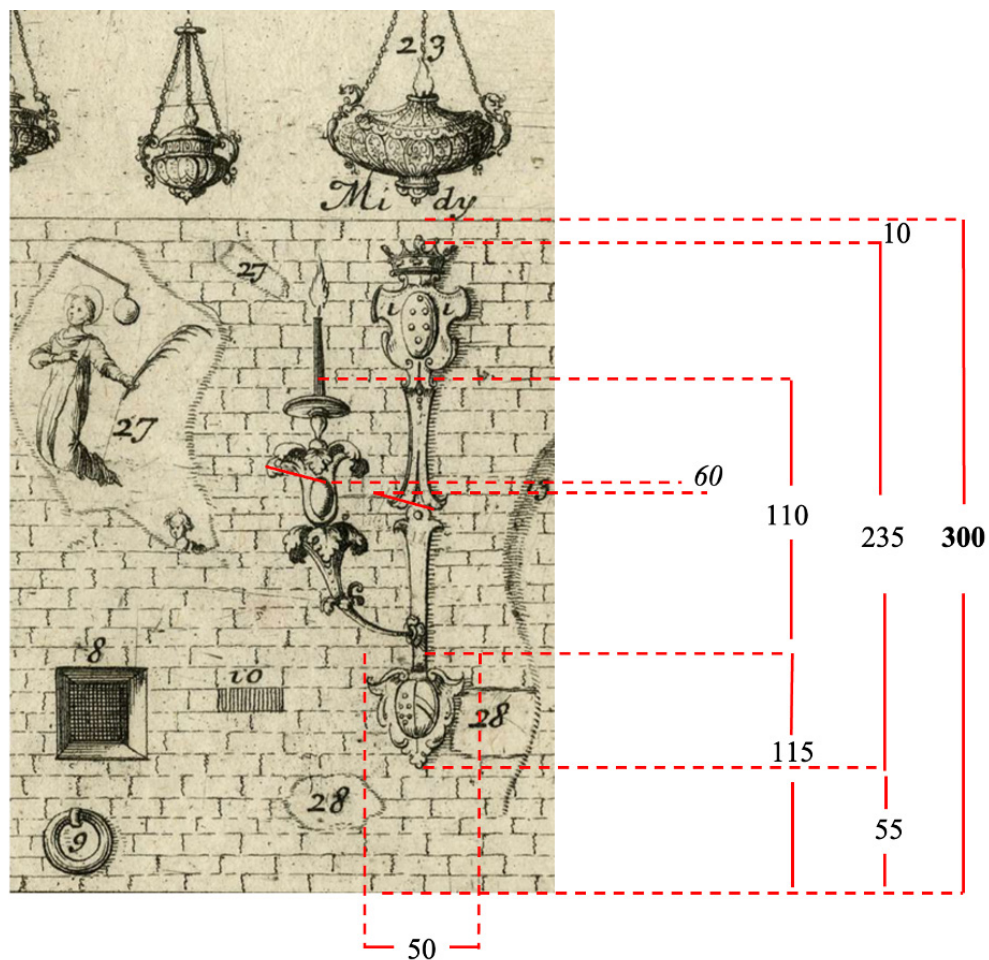


Fig. 3. Ricostruzione grafica a cura dell'autore delle dimensioni dei due candelieri da parete



Fig. 4. Giulio Parigi (Firenze, 1571-1635), *Progetto per un paliotto con Cosimo II de' Medici*, 1610-1620, Firenze, Biblioteca Marucelliana (inv. n. D170)



Fig. 5. Maestranze fiorentine, *Intelaiatura del paliotto d'altare della Santa Casa*, primo quarto del XVII secolo, Loreto, Santuario della Santa Casa (Sala del Pomarancio)

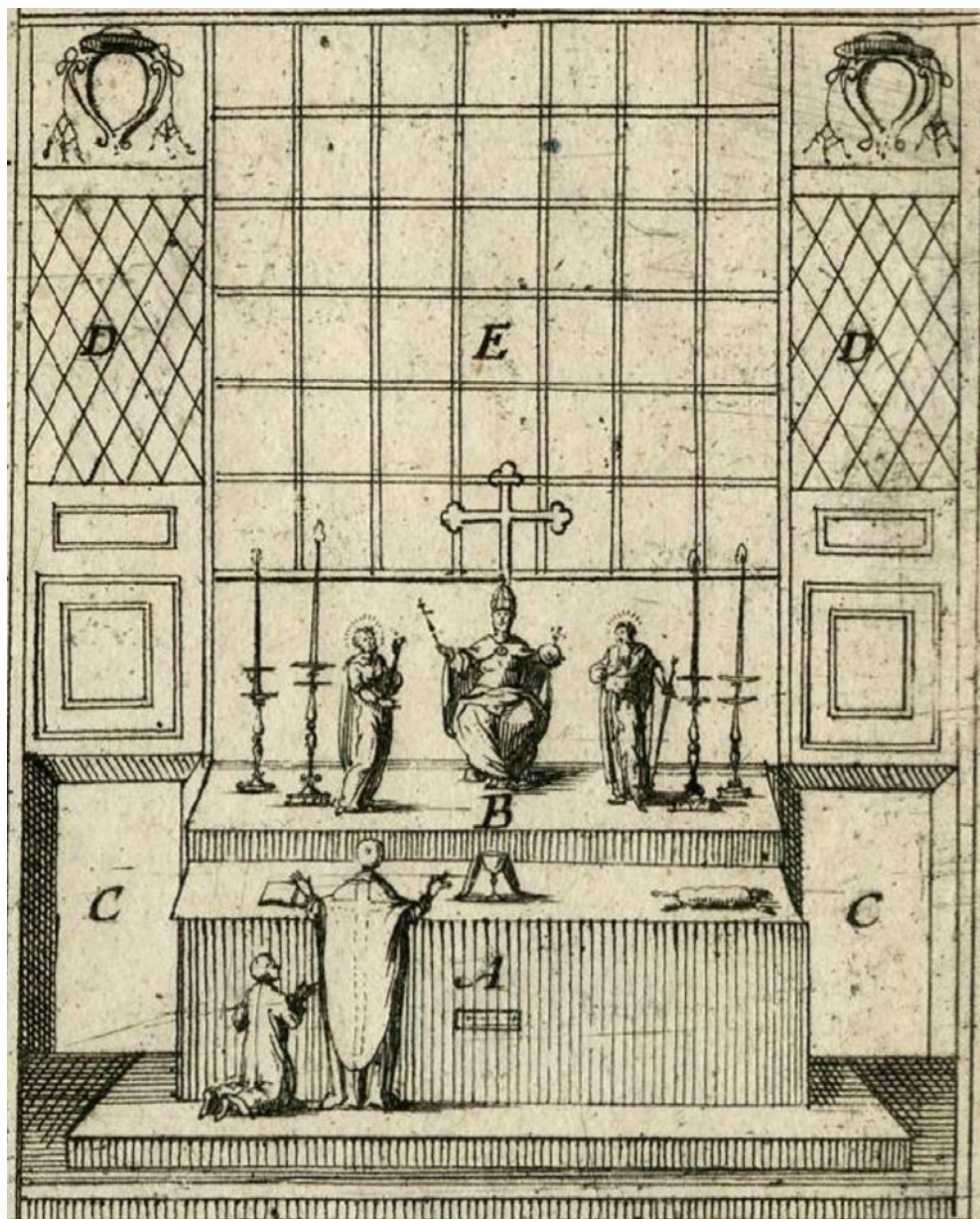


Fig. 6. Anonimo incisore francese, *Rappresentazione delle quattro pareti interne della Santa Casa di Loreto*, XVIII secolo, Londra, British Museum (inv. n. 1872,0608.540), dettaglio della grata dietro l'altare

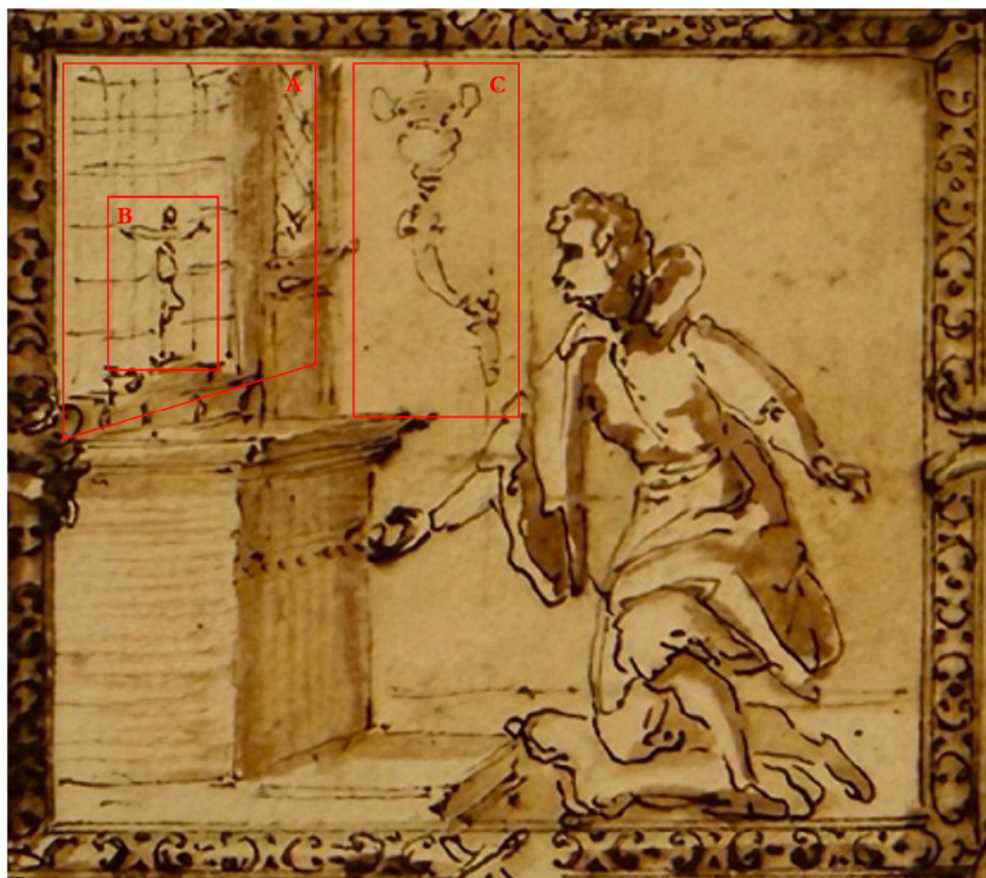


Fig. 7. Giulio Parigi (Firenze, 1571-1635), *Progetto per un paliotto con Cosimo II de' Medici*, 1610-1620, Firenze, Biblioteca Marucelliana (inv. n. D170), dettaglio del crocifisso del Giambologna e di uno dei due candelieri da parete del Merlini

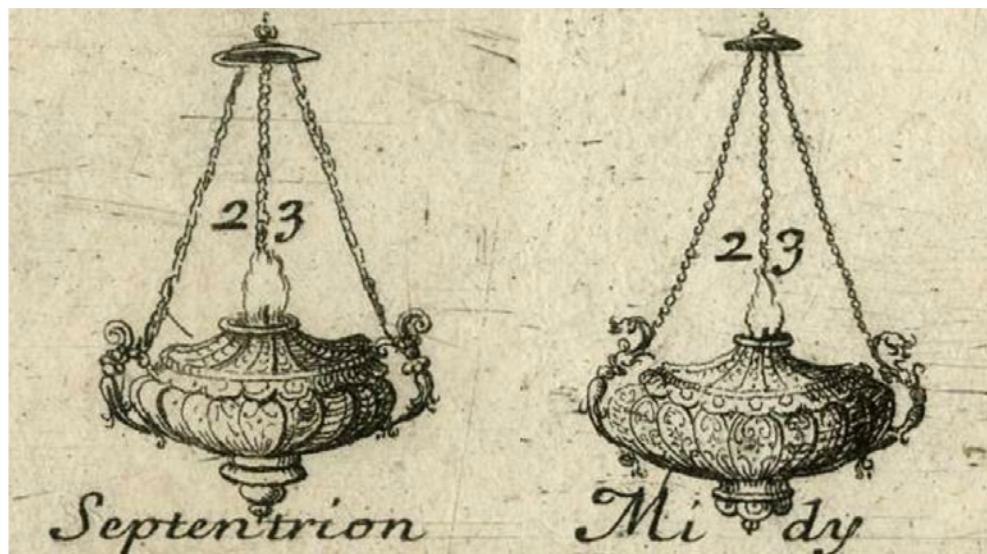


Fig. 8. Anonimo incisore francese, *Rappresentazione delle quattro pareti interne della Santa Casa di Loreto*, XVIII secolo, Londra, British Museum (inv. n. 1872,0608.540), dettaglio delle due lampade pensili donate da Violante di Baviera

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Texts by

Pier Fausto Bagatti Valsecchi, Annalisa Banzi, Nadia Barrella, Serena Benelli, Stefano Bianchini, Mara Cerquetti, Emine Selcen Cesur, Elisabetta Cortella, Marco Coppe, Ruggero De Blasi, Daniela Del Pesco, Patrizia Dragoni, Carla Fernández Martínez, Filippo Yahia Masri, Laura Moure Cecchini, Alexia Pavan, Donatella Livia Sparti, Zeynep Tanrıverdi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

