



imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

9
novembre 2023



Gli **Uffizi**

Corridoio **Vasariano**

Palazzo **Pitti**

Giardino di **Boboli**

Images è pubblicata a Firenze da Le Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile

Eike D. Schmidt

Redazione

Dipartimento Informatica e Strategie Digitali

Coordinatore Gianluca Ciccardi | **Coordinatrice Area Strategie Digitali** Francesca Sborgi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi

Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero
Andrea Biotti, Antonella Madalese, Patrizia Naldini

ISSN n. 2533-2015

G

imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

9

novembre 2023

indice

n. 9 (2023, novembre)

6

EIKE SCHMIDT

TRA GLI AUTORITRATTI DEGLI UFFIZI,
UN ACCADEMICO INASPETTATO

12

PAOLO LAPI

LA MADONNA CON IL BAMBINO DI AGOSTINO DI DUCCIO DI PONTREMOLI:
UN CAPOLAVORO ASSOLUTO DELLA SCULTURA RINASCIMENTALE
Il romanzesco tentativo di trafugamento del 1911,
l'applicazione della legge 364/1909 e l'inedita perizia di Peleo Bacci (1911)

70

COSTANTINO CECCANTI

BALDASSARRE TURINI
COMMITTENTE D'ARCHITETTURA

94

RAIMONDO SASSI

"COSÌ STREPITOSI, COSÌ GUIZZANTI, SVOLAZZANTI,
E QUEL CH'È PIÙ, COSÌ FACILI E FRANCHI,
CHE SEMBRANO DEL SUO MAESTRO"
Quattro nuovi disegni di Pietro Faccini
dai fondi di Annibale e Agostino Carracci agli Uffizi

132

IGINO CONFORZI

IL TROMBETTO DI PALAZZO PITTI:
UN RITRATTO DI GIROLAMO FANTINI "MONARCA DELLA TROMBA"

152

SILVIA BENASSAI

IL BOZZETTO DI ONORIO MARINARI
PER IL SAN MAURO CHE RISANA GLI STORPI
DELLA BADIA FIORENTINA

164

FABIO SOTTILI

LUIGI MOLINELLI
"PITTORE FIORENTINO D'ARCHITETTURA"

192

CRISTINA FARNETTI

LA *GALERIE DE FLORENCE* DI ALEXANDRE DUMAS,
OVVERO IL ROMANZO SULL'ARTE AGLI UFFIZI

244

ANNADEA SALVATORE

DA GIOVANNI BOLDINI A PIETRO ANNIGNONI:
LA COLLEZIONE ELISEO-PRAITANO



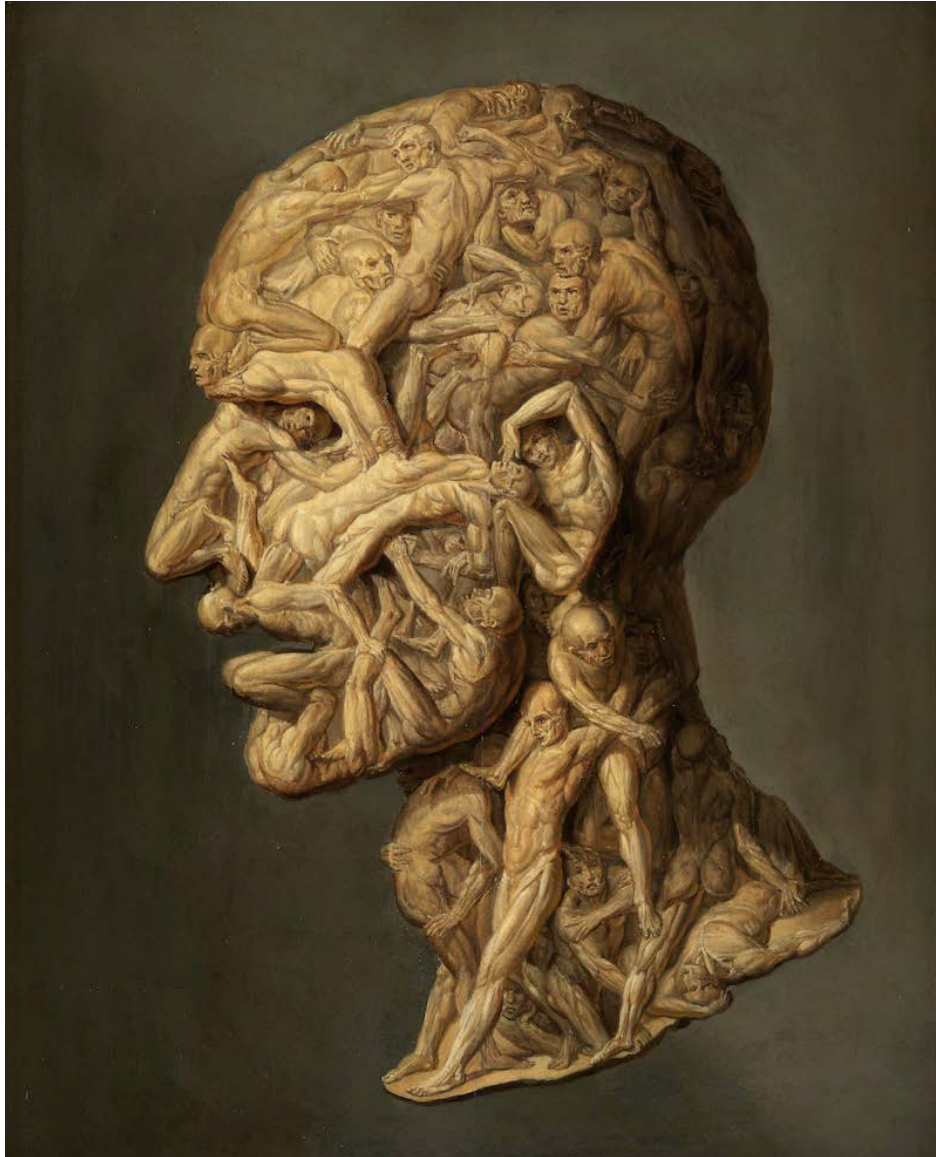
1 Filippo Balbi (Napoli 1806 - Alatri, Frosinone, 1890),
Autoritratto, olio su tela, 159 x 111 cm, Gli Uffizi

Eike Schmidt

TRA GLI AUTORITRATTI DEGLI UFFIZI, UN ACCADEMICO INASPETTATO

Nei mesi precedenti all'inaugurazione della collezione degli autoritratti agli Uffizi avvenuta il 10 luglio 2023, ovvero nei momenti della preparazione di questo nuovo allestimento in dodici sale al primo piano del complesso vasariano – vale a dire in quegli stessi spazi dove, a partire dalla fine del Cinquecento, erano attivi gli artisti e anche gli artigiani dell'Opificio delle Pietre Dure, sale quindi infuse dal particolare *spiritus loci* della presenza di molti personaggi ora qui finalmente presentati – non di rado ci siamo imbattuti in opere eccezionali, straordinarie e finora praticamente dimenticate dalla storia dell'arte. Opere purtroppo sottratte all'attenzione del pubblico, anche degli specialisti, spesso e sicuramente per un semplice motivo: non erano esposte. Tra queste, il sorprendente *Autoritratto* del napoletano Filippo Balbi (fig. 1), oggi pressoché dimenticato perché appartenente a quell'ultima generazione che continuava a praticare in maniera testarda la tradizionale pittura accademica, mentre realisti, macchiaioli, *pleinairistes* e altre avanguardie stavano già nascendo e, al contempo, spazzando via tutte le altre correnti artistiche – in modo graduale all'epoca, ma in maniera pesante, addirittura spietata, se si guarda dalla prospettiva della critica successiva. La grande tela (159 x 111 cm) dipinta nel 1872, ora al centro della sala C9 dedicata alla pittura dell'Ottocento, è un vero e proprio compendio della mentalità di un pittore certamente inventivo e complessivamente *sui generis* come Balbi, che si muove in bilico tra un certo tradizionalismo nei mezzi e un forte conservativismo nei contenuti, e che all'epoca dell'*Autoritratto* aveva già 67 anni, pronto dunque a tirare le somme della sua arte, nonostante abbia continuato a essere produttivo per altri 17 anni, fino al sopraggiungere della morte.

Balbi si raffigura fino al ginocchio, secondo un modello utilizzato anche da altri artisti che, negli autoritratti della stessa sala, si appropriano così di una formula tradizionalmente riservata alla ritrattistica principesca: Francesco Hayez (1850-52), Giuseppe Pellizza da Volpedo (1899) e Gaetano Previati (1900 circa). Tuttavia, egli tiene la gamba destra sollevata, poggiata su una sedia: sebbene in parte, si ritrae addirittura a figura intera, nell'atto di incedere verso l'alto, esprimendo in qualche modo la sua determinazione ad arrampicarsi metaforicamente sulla scala sociale. Nella narrazione del quadro, la scelta del pittore di assumere una posizione più elevata è pragmaticamente motivata dalla necessità di appoggiare il libro degli schizzi sul gi-



2

Filippo Balbi, *Testa anatomica*, 1854, olio su tavola, 59 × 47 cm,
Museo di storia della medicina dell'Università La Sapienza, Roma.

nocchio, ma a un osservatore attento questa si rivela per quello che è: una scusa. Con fierezza l'artista-commendatore sfoggia intorno al collo la croce del Real Ordine di Francesco I delle Due Sicilie. Dietro la spalla si può scorgere, tenuto al suo posto da un teschio umano a mo' di fermacarte, un cartiglio su cui si può leggere la data ("1872") e un monito, che sembra echeggiare al concetto della mutevolezza della mente femminile – già superbamente proclamata dal Duca di Mantova nella famosa aria del *Rigoletto* di Verdi (1851) – così difficilmente digeribile ai giorni nostri, quando il riferimento alla volubilità come esclusiva prerogativa delle donne suona giustamente come un luogo comune antifemminista. Leggiamo quindi, in quel cartiglio, parole



3

Andrea Comodi, *Caduta degli angeli ribelli*,
1612 - 1614, olio su tela, Gli Uffizi.

acide, in cui si esprime il rammarico del pittore per non aver visto riconosciuto il suo valore artistico dalla società contemporanea, e l'idea in esse espressa si accosta certamente più al monito sulla forza del destino caro all'Händel del *Giulio Cesare in Egitto* (1723) che non alla convinzione del progresso di un'umanità liberata dalle catene del passato, un concetto così caratteristico dell'industrialismo ottocentesco. Ecco il testo sul quadro di Balbi: "Non è la Sapienza e il merito, che governano la vita, ma la Fortuna. / La Fortuna è donna, volubile, capricciosa, come tutte quelle del suo Sesso". Sulla tela, questo tema del misconoscimento dell'artista da parte dei contemporanei viene in qualche maniera amplificato da uno dei due grandi cartoni grigi appesi in fondo.

Sulla sinistra, infatti, si riconosce l'allegoria *Il Tempo in atto di velare la verità*, tema amatissimo da Balbi, che lo replica, tra l'altro, in forma di finta scultura, anche nel *Ritratto del cardinal Francesco Pentini*, tuttora nella collezione della famiglia nobile romana. Sulla destra, invece, a equilibrare il soggetto allegorico con uno sacro, troviamo *San Francesco Saverio in estasi*, accompagnato da due angeli.

Sul cavalletto, tra l'artista e la parete, invece, spicca l'opera più famosa del Balbi, la *Testa anatomica* (1854; fig. 2), grazie alla quale il pittore suscitò scalpore nell'*Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts* tenutasi a Parigi, nell'area degli Champs-Élysées, nel 1855. Per una coincidenza fortunata, l'opera – rimasta anch'essa praticamente dimenticata per circa un secolo e mezzo dopo un periodo di fama pan-europea – è stata recentemente restaurata e posta al centro di una mostra tenutasi quest'estate nella Certosa di Trisulti, tra i Monti Ernici, nel Lazio¹. In quel plesso monastico, noto alle cronache più recenti soprattutto per l'ipotesi, poi abortita, di ospitarvi una fondazione presieduta da Steve Bannon, ex consigliere di Donald Trump, il pittore lavorò a partire dal 1857, creando un gran numero di tele a soggetto biblico per la chiesa, e l'intera decorazione a *trompe-l'œil*, tra cui risaltano i mobili eccentrici di un ambiente laico accanto all'antica farmacia.

La *Testa anatomica* disegna, arcimboldescamente, la forma di una testa umana scorticata e vista di profilo, attraverso la riproduzione di dozzine di piccoli uomini nudi, uniti in un groviglio densissimo di pose ginniche, spinte tra l'estremo e l'improbabile. Per quanto riguarda le singole figure, queste trovano radice nelle invenzioni di Michelangelo: infatti, la figura che va a comporre l'orecchio, con entrambe le braccia alzate e ripiegate verso la testa, ricorda concretamente il modello plastico di un *écorché* inginocchiato che nell'Ottocento era attribuito al Buonarroti². Nel loro insieme, invece, le immagini si configurano come varianti compattate e condensate delle rappresentazioni controriformate e barocche della *Caduta degli angeli ribelli*, da Peter Paul Rubens a Johann Michael Rottmayr nella pittura, da Jacob Auer ad Agostino Fasolato nella scultura e, in particolare, la grande tela di Andrea Commodi agli Uffizi (fig. 3), nata probabilmente negli anni 1612-1614 come modello di presentazione per Paolo V, in connessione con la commissione, mai realizzata, di decorare con questo soggetto una cappella nel palazzo del Quirinale. Come gli atleti in caduta libera dell'autore fiorentino, anche i maschi palestrati e fittamente appallottolati di Balbi sono raffigurati *en grisaille*. Mentre nel contesto biblico la mancanza di colore probabilmente allude all'assenza di luce – e alla presenza di pece e fumo – tra i seguaci di Lucifero, nel caso della *Testa anatomica* l'assenza di colore potrebbe servire a equilibrare i due diversi livelli semantici dell'immagine, ovvero quello delle forme precise dell'anatomia muscolare della testa e quello della moltitudine di uomini nudi, oltre a evitare l'eccessiva corporeità, immediatezza e 'sessualizzazione' che la loro raffigurazione a colori avrebbe verosimilmente provocato. Nonostante la *Testa anatomica* ri-

imagines

manga un *unicum* nell'œuvre di Balbi, la sua precisione quasi maniacale nel delineare le forme anatomiche della testa, combinata con la grande fantasia nella costruzione – e sicuramente, con lo studio dal modello nudo – dei singoli corpi maschili che la rappresentano, riflette l'antitesi più generale tra studio preciso della natura e ingegno inventivo dell'artista: l'*inventio* nel senso conferito al termine dalla teoria retorica classica, dove è compreso anche l'inventario del patrimonio visivo al quale attingere, come appunto fa Balbi quando cita un *écorché* michelangiolesco.

Del pittore napoletano le Gallerie fiorentine possiedono tra l'altro un'opera giovanile, tematicamente analoga al *San Francesco Saverio in estasi* raffigurato sullo sfondo dell'*Autoritratto*. La tela rappresenta l'*Estasi di san Girolamo*, ed è firmata e datata "F(ilip)po Balbi F(ecit) / Roma 1847" (inv. 1890 n. 6217). Il quadro, che entrò agli Uffizi il 15 marzo 1853 con la quadreria dell'Accademia di Belle Arti da San Niccolò di Cafaggio, non è finora mai stato esposto. Oggi si trova nel deposito di San Salvi, catalogato con il titolo sbagliato di *San Gerolamo morente*. Durante un recente sopralluogo, le due colleghe Elena Marconi e Anna Soffici hanno constatato "tagli della tela, abrasioni con conseguente caduta di colore, tracce di colature di sostanze resinose, depositi di materiale incoerente, allentamento della tela, tracce di colla dovuta a vecchi cartellini" e ancora "incrostazioni su tutta la superficie, depositi di polvere e ragnatele". Sono stati pertanto subito stanziati i fondi per il restauro, a seguito del quale l'opera sarà esposta alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Qui Filippo Balbi rappresenterà uno degli ingegni più originali dell'ultima generazione di artisti accademici dell'Ottocento, che con mezzi rodati nei secoli riuscirono comunque a rendere ancora freschi e affascinanti i temi tradizionali, in anni in cui molti contemporanei avevano già abbandonato questo campo per dedicarsi alla sperimentazione.

NOTE

1 Cfr. *Il Corpo e l'idea. La Testa anatomica di Filippo Balbi*, catalogo della mostra a cura di Mario Rita-rossi, Certosa di Trisulti, 5 agosto - 29 ottobre 2023, Alatri: Gottifredi Edizioni, 2023. Si vedano anche: Paola Rolletta, *Trisulti, si riparte dalla testa anatomica di Balbi*, "Il Manifesto", 3 agosto 2023, p. 13; Alicia Lopes Araújo, *L'icona degli scorticati. 'Il Corpo e l'Idea': in mostra la 'Testa anatomica' di Filippo Balbi*, "L'Osserva-

tore romano", 5 agosto 2023, p. 7; Marco Bussagli, *Filippo Balbi nella certosa di Trisulti a Colleparado*, "Arte Dossier", 37, 2023, n. 413 (ottobre), pp. 42-47.

2 Una versione in terracotta (altezza: 43 cm), datata 1879 e proveniente dalla collezione di Will Fisher, fu venduta da Christie's, South Kensington, il 2 febbraio 2012, lotto n. 338.



Paolo Lapi

LA MADONNA CON IL BAMBINO DI AGOSTINO DI DUCCIO DI PONTREMOLI: "UN CAPOLAVORO ASSOLUTO DELLA SCULTURA RINASCIMENTALE"*

**Il romanzesco tentativo di trafugamento del 1911,
l'applicazione della legge 364/1909
e l'inedita perizia di Peleo Bacci (1911)**

Uno dei primi casi di applicazione della legge 20 giugno 1909 n.364 "Per le antichità e le belle arti" (c.d. legge Rosadi), legge con cui nasceva la disciplina nazionale italiana per la tutela del patrimonio culturale¹, è legato a una pregevole scultura di Agostino di Duccio² conservata nella chiesa di S. Francesco in Pontremoli, rappresentante la Madonna con il Bambino e denominata, all'inizio del XX secolo, "Madonna dell'Adorazione"³ (fig. 1).

Il gruppo scultoreo in origine era posto nella zona del coro della chiesa del Convento francescano pontremolese, motivo del primitivo titolo di Madonna "del core", ed era di proprietà della famiglia Tranchadini, titolare del giuspatronato dell'altare maggiore concesso al diplomatico Nicodemo⁴ nel 1460 quando egli ottenne dalla Comunità di Pontremoli di poter costruire, a proprie spese, la "*capellam maiorem ecclesie sancti Francisci de Pontremulo*" per renderla "*laudabilem et pulcram*" nel contesto di un grande intervento di ristrutturazione dell'intera chiesa. A questo intervento è verosimile far risalire l'arrivo della scultura quale oggetto destinato ad abbellire il sito concesso al famoso diplomatico sforzesco. La presenza di un'immagine mariana "*in choro Sancti Francisci*" è comunque attestata nel 1478.

Nel 1626, all'interno di nuovi lavori di adeguamento della chiesa che portarono allo spostamento anche del coro ligneo di Luchino da Parma⁵, in conformità allo spirito tridentino, l'immagine, allora definita "Madonna di marmo", su decisione del Capitolo dei frati del Convento pontremolese, venne tolta dalla colonna dell'altar maggiore per essere trasferita in un "altare apostata fabbricato" senza, però, chiedere il permesso ai legittimi proprietari, fatto da cui nacque una disputa che determinò la presentazione di un ricorso alla Congregazione romana dei Vescovi e dei Regolari.

Da allora la "Madonna di marmo" dei Tranchadini trovò sistemazione nell'altare della famiglia Santi dove ancora oggi è ubicata⁶.



1

Agostino di Duccio, *Madonna con il Bambino*, XV secolo,
Pontremoli, chiesa di S. Francesco (foto Studio W. Massari - Pontremoli).



2

Altare con il gruppo scultoreo,
Pontremoli, chiesa di S. Francesco (foto Studio W. Massari - Pontremoli).

Nel 1716 essa veniva catalogata in un inventario con la seguente descrizione che, in pratica, corrisponde all'attuale assetto architettonico (fig. 2):

l'altare della Visitazione, nella cima della tavola vi sta un quadro di marmo con la Beatissima Vergine, et il Bambino Giesù ambi di bassorilievo con la sua tendina che cuopre; vi sta poi d'intorno, e sotto un quadro di tela con l'effigie di S. Caterina da Bologna, di S. Filippo Neri, e di S. Isidoro, e detto altare è de' Sig.ri Santi⁷.

Si deve giungere al 1898 per avere la prima segnalazione della scultura in una pubblicazione a stampa. Infatti, Pietro Bologna, "pontremolese di origine", parlando delle "opere d'arte notevoli esistenti nella chiesa", così scriveva: "un gruppo di marmo a rilievo, con la S. Vergine e il Bambino Gesù, opera pregevolissima del secolo XV, al terzo altare a sinistra di chi entra in chiesa"⁸.

L'espressione del Bologna, "opera pregevolissima del XV secolo", è sicuramente frutto di quanto era avvenuto tre anni prima⁹. Nel maggio 1895, per il "Catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno", l'ispettore Guido Carocci¹⁰ aveva rilevato con apposita scheda¹¹ (figg. 3-6), al di sopra del terzo altare a sinistra entrando nella chiesa dell'ex Convento di S. Francesco in Pontremoli, allora Seminario Vescovile, la presenza di una

scultura di marmo bianco rappresentante Nostra Donna e il bambino Gesù. Della Vergine vedesi più che mezza figura in piedi, colla testa vaghissima inclinata a destra in atto di ammirazione rivolta verso il Figlio. È scolpita di bassorilievo e campeggia in mezzo ad una cornice o fregio centinato a semicerchio nella parte superiore e cosparso di leggiadre teste di cherubino. Il bambino Gesù è scolpito di tondo rilievo e la statuetta giacente, separata affatto dal bassorilievo, è destinata a stare su di un gradino dinanzi alla figura della Vergine.

Opera d'arte pregevolissima, di maniera donatelliana.

L'ispettore annotava pure:

È dubbio se tale sia l'ubicazione originaria, avendo la chiesa subite nel volger degli anni molte e complete trasformazioni che le fecero perdere affatto il carattere originario.

È in alcune parti danneggiata; un dito della Madonna è distaccato e parti di altre dita sono mancanti; così pure è danneggiata la figura del putto.

Proprietà del Seminario Vescovile di Pontremoli che ha sede nell'annesso convento appartenente un giorno, insieme alla chiesa, ai Minori Conventuali.

Provincia di Massa-Carrara

Comune di Pontremoli

(*) Chiesa di S. Francesco annessa al Seminario

N^o 1 Oggetto d'arte. - Descrizione. - Autore cui è attribuito.

Scultura di marmo bianco rappresentante Nostra Donna e il bambino Gesù. Della Vergine vedesi più che mezza figura in piedi, colla testa vaghissima inclinata a destra in atto di ammirazione rivolta verso il figlio. È scolpita di bassorilievo e campeggia in mezzo ad una cornice o fregio continuato a semicerchio nella parte superiore e coperto di leggiadre teste di cherubino.

Il bambino Gesù è scolpito di tondo rilievo e la statuetta giacente, separata affatto dal bassorilievo, è destinata a stare su di un gradino dinanzi alla figura della Vergine.

Opera d'arte pregevolissima, di maniera Donatelliana.

Ubicazione attuale - Se originaria, antica o no. - Vicissitudini.

È al disopra del terzo altare a sinistra entrando in chiesa entro un vano a guisa di tabernacolo, praticato nel muro della cappella.

È dubbio se tale sia l'ubicazione originaria, avendo la chiesa subite nel volger degli anni molte e complete trasformazioni che le fecero perdere affatto il carattere originario.

(*) Si indichi la chiesa, l'oratorio, il monumento ecc., ove si trova l'oggetto d'arte.

Stato di conservazione. - **R**estauri subiti.

È in alcune parti danneggiata; un dito della Madonna è distaccato e parte di altre dita sono mancanti; così pure è danneggiata la figura del putto.

Appartenenza dell'oggetto. - **C**ondizioni giuridiche.

Proprietà del Seminario Vescovile di Pontremoli che ha sede nell'annesso convento appartenente un giorno, insieme alla Chiesa, ai Minori Conventuali.

imagines

Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione. - **D**ata o tempo approssimativo dell'esecuzione. - **I**scrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità. - **B**ibliografia.

Diversi e contraddittori sono i giudizi pronunziati intorno all'attribuzione di questo pregiato lavoro di scultura appartenente all'arte Toscana del XV secolo.

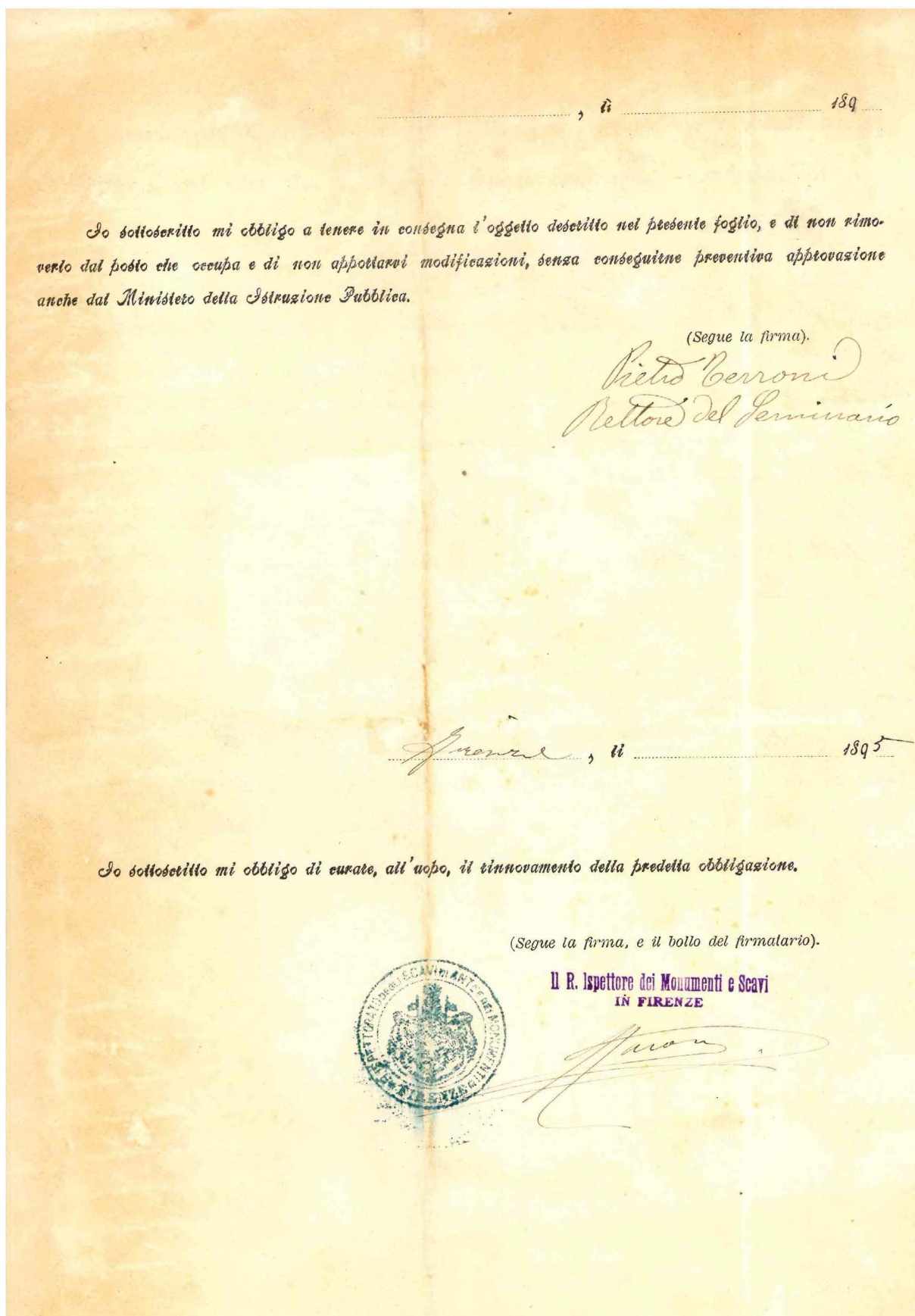
Vi sono state trovate qualità proprie della scuola Donatellesca, di quella di Niccolò ed ancora di Matteo Civitanti.

Non accurato esame di certe qualità caratteristiche, come il motivo delle pieghe, il sentimento di mestizia che ispira le testine de' cherubini, ci riporta alla scuola di Donatello e più particolarmente ad uno dei suoi scolari, Agostino di Duccio che lavorò più specialmente a Perugia. La testa della Madonna è di una bellezza e di un pregio di modellatura e di esecuzione che suole per dire il vero ogni altra opera di quell'artista; ma dobbiamo in ogni modo riconoscere che più a lui che a qualunque altro degli artisti più noti di quell'aureo secolo, si può attribuire questa preziosa scultura.

Maggio 1895
Al R.° Ispettore
Carocci

5

Scheda redatta dal Carocci nel 1895
e consegnata al rettore del Seminario don Pietro Terroni, p. 3.



6

Scheda redatta dal Carocci nel 1895
e consegnata al rettore del Seminario don Pietro Terroni, p. 4.

imagines

Nella stessa scheda, il Carocci attribuiva l'opera ad Agostino di Duccio con queste significative parole che ci fanno capire che fino ad allora "diversi e contraddittori" erano stati "i giudizi pronunziati intorno all'attribuzione di questo pregiato lavoro di scultura appartenente all'arte toscana del XV secolo":

Vi sono state trovate qualità proprie della scuola Donatellesca, di quella di Mino ed ancora di Matteo Civitali.

Un accurato esame di certe qualità caratteristiche, come il motivo delle pieghe, il sentimento di mestizia che ispira le testine de' cherubini, ci riporta alla scuola di Donatello e più particolarmente ad uno dei suoi scolari Agostino di Duccio che lavorò più specialmente a Perugia.

La testa della Madonna è di una bellezza e di un pregio di modellatura e di esecuzione che vince per dire ogni altra opera di quell'artista, ma dobbiamo in ogni modo riconoscere che più a lui che a qualunque altro degli artisti più noti di quell'aureo secolo si può attribuire questa preziosa scultura.

L'attribuzione fatta dal Carocci ad Agostino di Duccio deve essere considerata frutto della nuova conoscenza acquisita in quegli anni, una vera e propria scoperta, si potrebbe ben dire, della "personalità storica e artistica" di questo autore che "era, prima del secolo XIX, avvolta come in una nebbia di equivoci e di indeterminatezze", come bene sottolineò, nel 1911, nella sua perizia storico-artistica Peleo Bacci¹², perizia, a oggi inedita¹³, redatta in qualità di perito nel processo nato in seguito al tentato trafugamento del pregevole bassorilievo. Dalle stesse inedite carte processuali¹⁴, inoltre, si evince che quella scultura era stata "volgarmente" attribuita nientemeno che allo stesso Donatello: Manfredo Giuliani¹⁵, ispettore onorario dei monumenti di Pontremoli, affermava, infatti, in uno dei suoi interrogatori, che "nel passato detta opera si attribuiva al Donatello il che valeva ad accrescerne il valore".

Preziosa ai fini di rintracciare le origini della stima "artistica" della scultura è la testimonianza resa al processo da mons. Alessandro Mercanti, rettore del Seminario pontremolese per sedici anni, cioè dal 1873 al 1889. Egli ricorda che, durante il suo rettorato, "in occasione di una vendita al pubblico incanto di oggetti antichi", era capitato "in Pontremoli il pittore Mazzanti" che era andato "a vedere la Chiesa del Seminario. Si fermò ad esaminare il bassorilievo della Madonna, disse che era della scuola di Donatello e che poteva valere un 10.000 lire. Venne successivamente un primo antiquario della Toscana, certo Ciampolini, ed egli offerse 8000 lire".

Queste due visite ricordate da mons. Mercanti sono importanti perché attestano non solo attività di mercato antiquario in Pontremoli a partire dagli anni settanta del XIX secolo, ma soprattutto perché rappresentano, a oggi, la più antica valutazione "artistica" del gruppo scultoreo legata a due protagonisti di primo piano dell'ambiente

artistico fiorentino di quegli anni. Il “pittore Mazzanti”, ovvero Alessandro Mazzanti (1824-1923), fu “restauratore di ‘somma diligenza e rara perizia” tanto da riscuotere la fiducia della Direzione delle R.R. Gallerie fiorentine nella seconda metà dell’Ottocento¹⁶. Vincenzo Ciampolini (1838-1931)¹⁷, “un primo antiquario della Toscana” secondo il Mercanti, fu definito nel 1909 dalla rivista “L’antiquario” come “il più ricco e tra i più noti [antiquari] d’Italia”. Egli fu “uomo sorprendente, di un’intelligenza unica, la testa più quadrata di Firenze. Si era dato alla speculazione, alla compra e vendita di immobili, di terreni, alla costruzione di palazzi, e di case, con tanta fortuna da accumulare la più grossa ricchezza che un antiquario potesse desiderare”¹⁸. È ragionevole pensare che in seguito a questi due prestigiosi pareri incominciasse a divulgarsi in Pontremoli l’attribuzione popolare della scultura al Donatello fino a quando si giunse alla più puntuale attribuzione ad Agostino di Duccio fatta dal Carocci.

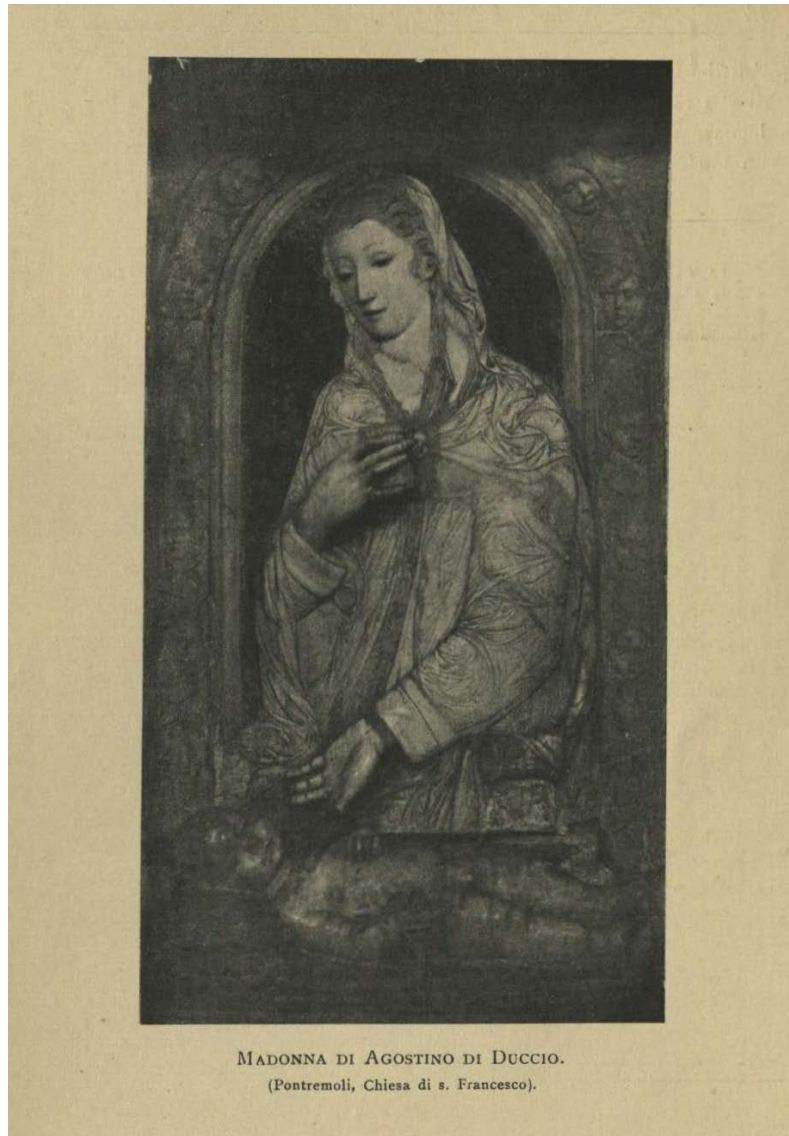
Passarono diversi anni prima che si riaccendesse l’attenzione su questa “opera pregevolissima del XV secolo”, secondo la definizione coniata dal Bologna alla luce della scheda del Carocci.

Nel 1909 fu Giovanni Poggi ad attribuirle, senza citare il Carocci, ad Agostino di Duccio pubblicandone, nella “Rivista d’Arte”, la fotografia eseguita dall’Ufficio Regionale di Monumenti di Firenze (fig. 7). Questo il testo del suo articolo intitolato “*Una Madonna di Agostino di Duccio a Pontremoli*”:

Di recente, alcuni studiosi della scultura fiorentina del ’400 hanno rintracciato opere di questo delicato e bizzarro artefice, obliate in luoghi lontani o poco frequentati. Una Madonna, finora sfuggita alle loro ricerche e non menzionata neppure da A. Venturi nel volume sesto della *Storia dell’Arte Italiana*, si trova nella chiesa di san Francesco, già dei Minori Conventuali, a Pontremoli. Il bel rilievo, che rappresenta in più che mezza figura la Vergine adorante il bambino, dentro una cornice composta di cherubini, è incassato in una nicchia al terzo altare a sinistra di chi entra in chiesa. P. Bologna, nel libro sugli *Artisti e le cose d’arte e di storia Pontremolesi*, lo ricorda come “opera pregevolissima del secolo XV”. Ma l’attribuzione ad Agostino di Duccio mi pare indiscutibile. La chiesa di san Francesco fu rifatta nel 1464: nel 1463 Agostino era a Bologna e nei mesi di Gennaio e di Febbraio attendeva a lavorare un modello per la facciata di san Petronio¹⁹.

Nel 1911 il bassorilievo tornò al centro dell’attenzione non solo locale ma anche nazionale quando si tentò il suo trafugamento.

Il numero de “Il Marzocco” del 9 luglio 1911, appena sventato il tentativo²⁰, riportò la fotografia del bassorilievo in prima pagina accompagnata da un puntuale e corposo articolo dal significativo titolo “*La Madonna di Agostino di Duccio che si tentò*”



7

Fotografia eseguita dall'Ufficio Regionale di Monumenti di Firenze e pubblicata in Poggi 1909, p. 53.

di trafugare a Pontremoli". In esso si prende spunto dal tentato illecito per ripercorrere la vicenda dell'attribuzione dell'opera allo scultore fiorentino e, in particolare, per sottolinearne la bellezza e la rarità, definendola "uno squisito prodotto della squisita arte di Agostino di Duccio". Questo il prezioso testo che ci fa apprendere anche l'importanza assunta dal fatto nelle cronache del tempo:

La stampa politica ha dato già notizia del tentato trafugamento di una preziosa opera d'arte, poco conosciuta e quindi sempre in pericolo come tante altre che costituiscono l'ineestimabile patrimonio artistico nazionale, disse-

minato un po' dappertutto lungi dai grandi centri, là dove la sorveglianza è più ardua. Questa volta il giochetto fra gli intermediari zelantissimi, i meno zelanti custodi e gli amatori senza scrupoli non è fortunatamente riuscito, in grazia della sagace prontezza con la quale hanno operato le autorità fra le quali va ricordato per il primo, a titolo d'onore, il dottor Peleo Bacci. Non ripeteremo i particolari del fatto che sono ormai conosciuti. Poiché, per quanto si afferma, già fu aperto un procedimento penale, aspetteremo che sulla faccenda sia detta dal magistrato l'ultima parola, e, vogliamo sperare, senza soverchi indugi. Preferiamo occuparci dell'opera d'arte, sulla quale i gravi fatti venuti alla luce in questi giorni richiamano l'attenzione degli studiosi e in generale di quanti amano l'arte nostra.

Il bassorilievo, conosciuto col nome di Madonna dell'Adorazione, è murato nel terzo altare, a sinistra di chi entra nella Chiesa del Seminario di Pontremoli. Sino alla soppressione i locali del Seminario e la Chiesa appartennero ai Francescani e a San Francesco era dedicata la Chiesa. Il pregio del bassorilievo era noto. Fino dal 12 luglio 1895 si era compilata la scheda e fatta formale consegna dell'opera, a cura dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti della Toscana, al Rettore "pro tempore" del Seminario. Nel 1897 fu provveduto a garantirsi da possibili trafugamenti mediante una più salda muratura. Ma di quest'opera pur così interessante la critica e la storia dell'arte si sono occupate ben poco. La *Rivista d'arte* nella sua rubrica "*Opere d'arte ignote o poco note*" - nel fascicolo gennaio-febbraio 1909 - ne dava una riproduzione accompagnata da una notizia del suo direttore Giovanni Poggi, il quale, dopo di aver osservato come questa Madonna non fosse nemmeno menzionata nel sesto volume della *Storia dell'arte italiana* del Venturi e ricordato come uno scrittore locale la dicesse soltanto "opera pregevolissima del secolo XV", l'attribuiva senza esitazioni ad Agostino di Duccio. Come è facile rilevare anche dalla nostra riproduzione, siamo di fronte infatti ad uno squisito prodotto della squisita arte di Agostino di Duccio. Se un tempo si poté parlare di Donatello, di Mino, di Matteo Civitali, oggi anche il più superficiale confronto con le altre opere di Agostino, e in specie con quelle di Rimini e di Perugia, non lascia più sussistere alcun dubbio in proposito. La soavità dei cherubini lungo la cornice smussata e centinata, la caratteristica spiritualità della Vergine condotta a bassissimo rilievo con vesti e veli di infinita leggerezza, portano l'impronta incancellabile e inimitabile dello scultore fiorentino. E del resto ad Agostino di Duccio l'attribuiva anche la "scheda" ricordata. Più difficile riesce invece determinare la data dell'opera. A questo proposito si può pensare che il bassorilievo fosse lavorato pei frati di San Francesco in qualche sosta fatta da Agostino di Duccio salendo o

scendendo la via della Cisa per la Val di Magra; e si può anche pensare che fosse regalato alla Chiesa da qualche pio offerente e trasportato qui da un altro luogo. Ad ogni modo parrebbe da assegnarsi al periodo giovanile di Agostino, anteriore cioè alla sua andata a Bologna del 1463, quando si recò ad eseguirvi un modello della facciata di San Petronio.

Come abbiamo detto, se oggi non si deve deplorare il trafugamento della preziosa scultura il merito va attribuito a Peleo Bacci, della Soprintendenza di Pisa, coadiuvato dal sottoprefetto e dall'ispettore onorario dei monumenti di Pontremoli, Manfredo Giuliani. Questa volta si è saputo gareggiare di scaltrezza con chi già doveva sentirsi quasi sicuro della felice riuscita del colpo. Basta pensare che le trattative, iniziate fino dal febbraio passato, erano ormai definitivamente concluse. Era corsa una caparra e già era stato eseguito il calco nella notte dal 5 al 6 maggio – e con la scorta del calco già si era apprestata la copia che avrebbe dovuto prendere il posto dell'originale. Si noti che la copia è assai ben fatta, ma tutt'altro che perfetta, anche perché riusciva particolarmente difficile riprodurre il lieve scrostamento del verde di Prato, sul quale campeggia il bassorilievo della Vergine. Anche due venature, una delle quali assai visibile nel collo della Vergine, erano nella copia male imitate con lapis sfumato. Comunque, è un vero miracolo se al posto del prezioso originale non si trova oggi una mediocre copia. La nostra gratitudine va a chi tale miracolo ha saputo compiere²¹.

Il tentativo di trafugamento e il processo con l'applicazione della legge 364/1909

Per capire come avvenne il “miracolo” del mancato trafugamento, secondo la significativa definizione de “Il Marzocco”, sono preziosi gli atti del processo che scaturì dal fatto delittuoso e che ebbe il suo inizio formale il 2 luglio 1911 con il primo “interrogatorio” fatto al rettore del Seminario don Enrico Casini, convocato dal sottoprefetto, dott. Giuseppe Giannelli, immediatamente dopo il sopralluogo al bassorilievo del soprintendente Peleo Bacci e dell'architetto Gino Chierici, giunti a Pontremoli urgentemente, essendo stati informati con telegramma dall'ispettore Manfredo Giuliani.

Nel febbraio del 1911 il bassorilievo era stato portato all'attenzione di Ignazio Pollak (o Pollack)²² e di Gabriel Dereppe (o Derepper)²³, due soci mercanti e antiquari residenti a Parigi²⁴, dall'antiquario sarzanese Giorgio Bossi vulgo Paolo, come egli stesso ricorda nel suo interrogatorio da imputato, interrogatorio da cui si evince anche come fosse praticata in zona l'attività del mercato antiquario a danno del patrimonio culturale locale. Queste le parole del Bossi:

nello scorso mese di febbraio avevo fatto acquisto in Vignola di Pontremoli dal Sig. Del Rosso di due leoni di marmo per lire cinquecento, e conoscendo due individui stranieri residenti in Rapallo alla “Villa Gigina”, certi Derepper e Pollak, i quali erano venuti da me in Sarzana ove tengo qualche marmo lavorato per favore acquistato, li invitai a venire meco a Pontremoli per il giorno in cui mi sarei recato a ritirare i detti leoni.

Infatti dopo qualche tempo ci recammo in automobile in Pontremoli a vedere i leoni, che trovarono di loro gradimento e che li vendetti loro. Mentre si ritornava dal Del Rosso, il Derepper ed il Pollak mi dissero che avevano acquistato in Italia dei magnifici marmi, tra i quali uno del Sansovino, a che io osservai che potevano averne dei bellissimi, ma non uno bello come quello che si trovava appunto in Pontremoli nella Chiesa del Seminario. Desiderarono allora di andare a vedere detto marmo raffigurante la Madonna dell’Adorazione ed io li accompagnai, e ad essi tanto piacque che mi manifestarono il proposito di acquistarla e di prenderne la fotografia. Risposi che col permesso del Rettore la fotografia si sarebbe potuta prendere, ma quanto a farne l’acquisto, occorreva prima vedere se si trattasse o meno di opera d’arte alienabile.

Dopo alcuni giorni ritornai ancora in Pontremoli per vendere al don Casini Rettore del Seminario un piviale e dei pianeti [sic! delle pianete], ed in Pontremoli trovai i due individui suindicati, coi quali ritornai ancora ad osservare la Madonna, della quale uno di essi rilevò la fotografia. [Da inter. 14/11/1911].

Questa mediazione iniziale del Bossi è confermata anche dai due interrogatori del Pollak e del Dereppe assunti il 2 luglio 1913, in seguito a rogatoria internazionale, nel Palazzo di Giustizia di Parigi, dove il Pollak così raccontava:

nella Primavera del 1911 io viaggiavo in Italia; a Sarzana un mediatore in antichità, Bossi, mi ha proposto di acquistare un marmo rappresentante la Vergine e il Bambino che si trovava nel Seminario di Pontremoli. Io sono andato con Bossi a Pontremoli e mi ha presentato al Rettore, questi mi ha mostrato l’oggetto d’arte, io gli ho domandato se quell’oggetto era catalogato, egli mi ha risposto che lo era soltanto il coro della chiesa. Io gli ho chiesto di permettermi di fare fotografare il bassorilievo, io non ero punto sicuro che l’opera fosse del XV secolo; io volevo assicurarmene. Io volevo altresì proporla ad un cliente. Il Rettore mi ha autorizzato. Io ho lasciato Pontremoli. Bossi ha fatto venire un fotografo dalla Spezia [Tempestini]²⁵ a mie spese, egli ha fatto fotografare il bassorilievo, e mi ha inviato le prove. Io ho studiata l’opera. Io mi sono convinto che essa era certamente del 15° secolo, ed ho trovato un cliente, che consentiva ad acquistarla per 45.000 franchi ossia 9.000 dollari. Il cliente

imagines

era il Sig. Broch che era di passaggio a Roma, io non mi ricordo più in quale Hotel, egli è rimasto soltanto un quindici giorni in Italia.

Io sono allora andato a trovare il Rettore, egli mi ha detto che voleva bensì concludere l'affare con me, ma che non voleva che il Bossi vi si immischiasse. Egli fu convenuto con essi che io pagherei l'opera 30.000 franchi, e che io fornirei inoltre una copia, egli mi ha dichiarato che destinava le 30.000 lire a delle riparazioni per il bene del Seminario. Questo avveniva circa due mesi dopo la nostra prima intervista²⁶.

Il rettore don Casini disse di aver conosciuto il Bossi "in occasione di una vendita di libri e per l'acquisto di pianete". Inoltre, in una sua lettera del 10 aprile, inviata sempre al Bossi, scriveva: "Quanto al coro, col debito permesso, anche subito, altrimenti bisognerà agire senza fretta e con prudenza". Espressione che lascia intendere che erano avviate trattative anche per la vendita del coro ligneo di Luchino da Parma del 1508, opera non ancora riconosciuta d'interesse artistico ma ben conosciuta e apprezzata dagli antiquari.

Il fatto delittuoso pontremolese deve essere contestualizzato in quel commercio antiquario, tipico della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, fomentato da una voglia di collezionismo e fatto di transazioni e circolazione di opere d'arte tra l'Italia e la borghesia europea e americana, con la complicità di mercanti stranieri aiutati da antiquari e mediatori locali. Per questo sono interessanti altre inedite testimonianze processuali che documentano come anche nell'ambiente pontremolese si fosse intrapreso, già dalla fine dell'Ottocento, come ben testimoniato da mons. Mercanti, il fenomeno della vendita di oggetti d'arte da parte sia di ecclesiastici che di privati ad antiquari attraverso una rete di collaboratori locali.

Un mediatore locale, citato nel processo ma che non verrà inquisito per non avere avuto un ruolo attivo nel fatto, fu Luigi Caldi.

Infatti, Primo Bettini, portinaio del Seminario, ricordava nel suo interrogatorio (24/7/1911) una visita fatta da due stranieri, a lui sconosciuti, a guida del Caldi, "calzolaio in prossimità della Chiesa di S. Nicolò in Pontremoli" e anche "cacciatore".

Il Caldi gli disse che quei due signori "avevano piacere di vedere la Chiesa del Seminario". Condotti in chiesa essi "manifestarono che avevano intenzione di prendere la fotografia della Madonna dell'Adorazione". Allora, "prima di permettere tal cosa", il Bettini andò dal rettore, don Casini, a chiedergli l'autorizzazione che venne da lui accordata.

Anche il Giuliani nel suo primo interrogatorio (24/7/1911) fece riferimento al Caldi con queste parole:

fino dal febbraio scorso io ebbi notizie che alcune persone si recavano a Pon-

tremoli in automobile accompagnate da persona del paese, Caldi, con lo scopo di sostituire il bassorilievo della Madonna dell'Adorazione che si trova nella Chiesa del Seminario. Più tardi seppi che era stata presa una fotografia, e che erano state fatte promesse di lauti compensi agli intermediari.

Lo stesso Giuliani, anzi, affermò che se “questa notizia poté trapelare” fu “perché il Caldi diceva che se fosse riuscito il colpo, anche egli avrebbe percepito un buon compenso”, fatto riferitogli “da varie persone” che non riusciva “a rammentare”. Inoltre, sempre dalla *vox populi*, “si disse pure che in assenza del Caldi, che era emigrato, altro intermediario fosse stato un tal Lecchini, oste di Pontremoli, soprannominato ‘Vespron’”²⁷.

Il Caldi parlò (26/7/1911) genericamente di due incontri con il Bossi che conosceva “per essere stato altra volta con lui in cerca di roba antica”. Il primo incontro avvenne “negli ultimi giorni del mese di marzo”, quando “era ancora aperta la caccia”²⁸, il secondo “due o tre giorni dopo”²⁹.

Altra testimonianza interessante è quella resa da Canzio Reisoli (25/9/1911). Questi, nel ricordare che il Giuliani, “nei primi di giugno”, verso mezzogiorno, gli aveva riferito “che aveva visto entrare in Vescovado due antiquari” pregandolo “di collocare un uomo a guardia per sapere quando uscissero”, precisava:

Allorquando il Giuliani mi diede l'incarico di cui sopra dubitai tosto che i due antiquari fossero andati in Vescovado per vedere di fare acquisto di qualche opera d'arte, come già era successo qualche tempo avanti in cui si voleva asportare da una cappelletta dietro la Chiesa dei Cappuccini una statuetta raffigurante il Bambino, ed io saputa la cosa ne informai l'Ispettore Giuliani il quale fece togliere la statua.

Il delegato di Pubblica Sicurezza Edoardo Gotti, nel confermare (16/7/1912) “il rapporto di denuncia” contro don Enrico Casini, Giorgio Bossi e Roberto Zannoni per i reati previsti dagli articoli 1.2.3.30.37 legge 364/1909, inviato il 9 luglio al Procuratore del Re, asserì di non aver dubbi “sulla responsabilità del Bossi e dello Zannoni”. Precisò, infatti, che questi due personaggi erano noti trafficanti di cose d'arte³⁰ frequentanti la zona pontremolese dove avevano mediatori locali:

Il Bossi è antiquario, e l'altro espertissimo in materia di antichità e cose d'arte. Conoscono e sanno ove si trovano le opere d'arte più pregevoli, mentre poi lo Zannoni spesso viene in Pontremoli per fare acquisto d'oggetti sacri fuori di uso, come pianete, calici di valore. Così costoro non potevano non sapere che la Madonna del Seminario era cosa di sommo valore, inalie-

imagines

nabile ed indisponibile.

Soggiungo che tanto per me era sospetto il Zannoni, che una domenica lo pedinai ed anche lo fermai alla stazione per domandargli cosa veniva a fare e dirgli che qui in Pontremoli non vi erano altre Madonne da portar via.

Anzi, secondo il Gotti, era stato proprio lo Zannoni uno degli intermediari per una “compravendita” di oggetti sacri avvenuta l’anno precedente³¹ fatto confermato dal fruttivendolo Geramino, ovvero Gerolamo Bertolini (30/7/1912)³².

Lo Zannoni confermò nella sua deposizione come imputato, resa durante la prima istruttoria (6/10/1911), quanto già rilevato dal delegato Gotti nella sua denuncia (9/7/1911), cioè il suo successivo intervento di mediazione nelle trattative tra i due antiquari francesi e don Casini:

Nell’aprile u.s. se non erro, trovandomi io di passaggio per Pontremoli, seppi dal Portinaio del Seminario che il Rettore, don Enrico Casini, era in trattative per vendere la Madonna dell’Adorazione di Agostino di Duccio esistente nella Chiesa del Seminario Vescovile a certo Bossi di Sarzana. Io rimasi sorpreso di ciò avendo la convinzione che la detta Madonna fosse elencata ed inalienabile e avvertii con una lettera anonima di queste trattative il prof. Bacci Peleo, Soprintendente ai Monumenti. Poi non pensai più alla cosa. Due mesi dopo circa, trovandomi a Lucca, entrai in relazione con due Signori stranieri, di cui l’uno più giovane si chiamava Mario De Broch. Questi Signori mi pregarono di interpormi per l’acquisto della predetta presso il Rettore del Seminario, assicurandomi che essa non era elencata e che il don Casini aveva permesso loro di rilevarne il calco.

Mi dissero che essi avevano fatto eseguire la riproduzione in marmo di quella scultura e che detta riproduzione si trovava già nella Chiesa del Seminario di Pontremoli per essere sostituita all’originale, ma che il don Casini, il quale prima aveva promesso di vendere la scultura, allora tergiversava ora con una scusa, ora con un’altra.

Io aderii e mi recai con quei Signori a Pontremoli e mi presentai al don Casini dicendo, che si era venuti per prendere la scultura del Di Duccio.

Egli mi disse che sarebbe stato meglio aspettare il 15 luglio quando i Seminaristi erano in vacanza, ma io gli feci osservare che dal momento che quell’opera d’arte non era elencata avrebbe potuto venderla più liberamente, ma che ad ogni modo sarebbe stato meglio ottenere un permesso per non correre alcun rischio. Io riferii a quei due stranieri le parole del Casini ed essi si mostrarono arrabbiatissimi dicendo che ormai avevano fatto una quantità di spese e che se il Casini non voleva cedere la scultura, avrebbe dovuto pagare i danni.

Interessante, a questo proposito, è la testimonianza resa, durante il supplemento d'istruttoria, nel marzo del 1912 da don Paolino Evangelisti di Lucca chiamato in causa dal Bossi con una lettera inviata al Giudice Istruttore di Pontremoli (2/2/1912) in cui si ricordava che “trovandosi in un caffè di Lucca lo Zannoni Roberto confessò apertamente ai due sopracitati [don Paolino e l'antiquario Eugenio Efrati] che [lui stesso] si occupò per la riuscita del losco affare della Madonna di Pontremoli”.

E infatti don Paolino confermò il tutto con queste parole dalle quali emergono anche i nomi del Pollak e del Dereppe (18/3/1912):

È verissimo quanto si espone nella lettera del Sig. Paolo Bossi diretta al Sig. Giudice Istruttore di Pontremoli e di cui la S.V. mi ha dato lettura.

Circa un mese fa, salvo errori, trovandomi io insieme con Eugenio ed Emanuele Efrati (il primo di Firenze ed il secondo dimorante a Roma, non so precisamente dove) nell'osteria detta “Del Giomi” in Corte dell'Uova a Lucca, il Zannoni Roberto, che si assise al nostro tavolino, dichiarò che egli stesso si era molto occupato dell'affare della vendita della Madonna di Pontremoli e che insieme con certi Pollak Ignazio e Gabriele Derepper aveva tentato di far la sostituzione. Dichiarò anche che l'acquisto lo aveva fatto lui da don Casini, ed anche le 30 mila lire le avrebbe sborsate lui. Lo Zannoni ci raccontò anche che il Casini gli aveva fatto una dichiarazione scritta con la quale affermava che la Madonna era di sua proprietà.

Per ultimo lo Zannoni ci disse che egli si sarebbe assoggettato persino ad andare in carcere pur di fare salvi i suoi padroni di Parigi, vale a dire i predetti Pollak e Derepper, dai quali aveva ricevuto l'incarico.

Nel contesto di questo spregiudicato mercato antiquario incentivato dalla moda del collezionismo nacquero diversi provvedimenti legislativi per la salvaguardia delle opere d'arte italiane dalla loro dispersione, i quali culminarono nella legge 364/1909 “Per le antichità e le belle arti”. Proprio grazie alla vigenza di tale legge fu evitata la “perdita” del prezioso bassorilievo della Madonna dell'Adorazione.

Il romanzesco tentativo di trafugamento è ben sintetizzato dalla ricostruzione dei fatti contenuta nella sentenza del Tribunale di Sarzana, città dove il processo si svolse nel novembre 1915:

[...] sui primi di febbraio del 1911 i due stranieri, Pollak Ignazio Raffaele e Dereppe Gabriele Alberto, trovandosi in Italia e precisamente stabiliti a Rapallo Villa Gigina e facendo incetta di oggetti d'arte antichi, furono dall'antiquario Bossi Giorgio Igino [vulgo Paolo] da Sarzana, col quale erano in rapporti, avvertiti dell'esistenza in Pontremoli del bassorilievo della Madonna dell'Adorazio-

images

ne e dallo stesso Bossi condotti nella Chiesa del Seminario il 5 febbraio 1911. Tornato in seguito a Pontremoli lo stesso Bossi presentò al Rettore, don Casini, il Pollak e il Dereppe per conto dei quali fece eseguire una fotografia del bassorilievo e propose a don Casini la vendita del bassorilievo stesso offrendo il prezzo di lire 25.000, e dicendosi a ciò autorizzato dai due stranieri. L'affare non venne lì per lì concluso, ma nei primi giorni dell'aprile si presentò solo al don Casini il Pollak e gli offerse per l'acquisto del bassorilievo lire 30.000, dichiarando però che intendeva trattare direttamente senza mediazione del Bossi col quale diceva di essersi disgustato e raccomandando che della cosa non si mettesse a parte nessuno nemmeno il Vescovo. E don Casini accettò con dichiarazione che avrebbe erogato le lire 30.000 per restauri al Seminario e colla condizione che oltre il prezzo gli venisse consegnata la copia del bassorilievo. La riproduzione da sostituirsi all'originale che era nella Chiesa (come esplicitamente dichiarò don Casini nel suo interrogatorio) venne infatti eseguita per ordine delli Pollak e Dereppe e da don Casini ricevuta in consegna. La sera del 10 maggio 1911 il Pollak e il Dereppe accompagnarono in automobile a Pontremoli lo scultore Prof. Gino Nicoli di Carrara ed il formatore Pisani Carmelo dall'Avenza che essi avevano incaricati dell'esecuzione del lavoro, e li presentarono a don Casini come artisti parigini espressamente chiamati in Italia. Durante quella stessa notte tra le ore 21 e le 4 antimeridiane nella Chiesa del Seminario il Pisani trasse il calco dal bassorilievo sotto la direzione del Prof. Nicoli ed alla presenza del Pollak e del Dereppe, di don Casini e del portinaio del Seminario Bettini Primo. Successivamente il Pisani eseguì in Avenza la forma in gesso e su questa il Prof. Nicoli eseguì la copia in marmo nel proprio Studio in Carrara, copia riuscitissima e per la quale ebbe dai committenti il prezzo previamente pattuito di lire 2.000. Al formatore Pisani venne dato un compenso di lire 120. La copia fu poi trasportata a Pontremoli dal Pollak e dal Dereppe e consegnata al rettore don Casini nelle seguenti singolari e significatissime circostanze. Circa quindici giorni dopo preso il calco, una sera verso le ore 22 si presentò a don Casini il Dereppe, pregandolo di mandare il portinaio a ritirare la copia portata coll'automobile. Don Casini mandò il portinaio con una carretta ed al luogo indicato, cioè fuori di Porta Parma, via di Mignegno, località presso l'Ospedale, il portinaio Bettini s'incontrò in un'automobile, dalla quale il Pollak gli consegnò un grosso e pesante baule chiuso, che conteneva la copia della Madonna, e le relative chiavi. Baule e chiavi furono dal Bettini portate e consegnate al Rettore che lo attendeva nell'atrio del Seminario.

La copia del Bambino venne consegnata al Rettore quella sera stessa dal Dereppe; e il giorno dopo uno sconosciuto portò pure al Rettore d'incarico dei compratori la copia della cornice con Serafini formata in tre pezzi e chiusa in tre involti.

Il 5 giugno si presentarono in Pontremoli a don Casini l'antiquario Zannoni Roberto di Lucca ed il Dereppe per ritirare l'originale della Madonna dell'Adorazione ed operare la sostituzione colla copia già predisposta e portata sul luogo, dichiarando che avevano già pronto il muratore; che tenevano a disposizione di don Casini la somma stabilita come prezzo e che essi si sarebbero presentati alla Chiesa del Seminario verso le ore 23.

Dichiara lo Zannoni nel suo interrogatorio che ciò avvenne in seguito ad invito mandato per iscritto dal don Casini ai due stranieri di recarsi a ritirare la scultura di notte, e ciò sarebbe confermato da quanto don Casini dichiarò nel suo primo interrogatorio davanti al Sottoprefetto di Pontremoli ed al delegato di Pubblica Sicurezza Gotti Odoardo, avere cioè egli avvertito quei signori e che li avrebbe ricevuti aprendo la porta della Chiesa.

Ma quando il Pollak, il Dereppe e lo Zannoni si presentarono di notte all'ora stabilita alla porta della Chiesa del Seminario trovarono appiccicato alla porta stessa un biglietto che diceva "Siamo sorvegliati./ Mons. Vescovo ha mandato il suo Segretario. Non se ne fa niente".

Il giorno seguente lo Zannoni, il Pollak e il Dereppe insistettero presso don Casini perché acconsentisse che asportassero l'opera del Di Duccio ma inutilmente ed invano pure cercarono di essere presentati al Vescovo per parlarne. In seguito a che lo Zannoni dicendosi incaricato dai due stranieri ritirò e portò con sé la copia della cornice riservandosi di venire in altro giorno a ritirare le copie della Madonna e del Bambino e facendosi rilasciare da don Casini la seguente dichiarazione scritta allegata agli atti e dal don Casini riconosciuta: "Il Sig. Zannoni Roberto ha depositato una Madonna ed un Bambino di marmo moderni imitazione il quale verrà a ritirarli a suo comodo. Pontremoli Seminario 6/6/11. Il Rettore".

Malgrado ciò dopo solo quattro giorni e precisamente il 10 giugno 1911 tornarono presso don Casini lo Zannoni, il Pollak, il Dereppe; il Pollak consegnò a don Casini la somma di lire mille e don Casini a sua volta gli rilasciò ricevuta e dichiarazione (pure allegata agli atti e da don Casini riconosciuta) in carta da bollo da centesimi dieci e del seguente tenore: "Ricevo dal Sig. Broch la somma di lire mille (1000) in acconto per una vendita che è stata oggi stabilito di fare la consegna entro il mese di luglio per una Madonna col Bambino che si trova nella Chiesa del Seminario del '500. Pontremoli 10 giugno 1911. Firmato Can. Enrico Casini".

images

Il Broch era, secondo quanto dichiararono nei loro interrogatori il Pollak e il Dereppe, un costoso cliente americano in quell'epoca di passaggio per Roma al quale avrebbero rivenduta l'opera del Duccio per lire 45.000.

Ma frattanto era trapelata fra il pubblico qualche vaga notizia su tali fatti e l'Ispettore dei Monumenti in Pontremoli Sig. Giuliani Manfredo vigilava. Finalmente il 30 giugno perveniva tanto al detto Ispettore quanto al Sottoprefetto di Pontremoli quanto al Soprintendente Prof. Peleo Bacci in Pisa una denuncia anonima così concepita: "La Madonna detta dell'Adorazione del Donatello che si trova nella Chiesa del Seminario di Pontremoli sta [per] prendere il volo in America. Al suo posto sarà (e forse è già stata) sostituita una copia fatta fare a Parigi espressamente".

In seguito a tale avviso lo stesso giorno 30 [giugno] l'Ispettore Manfredo si recò ad ispezionare l'opera d'arte nella Chiesa del Seminario e a don Casini presente fece notare le tracce di gesso lasciate dalla esecuzione del calco.

Don Casini allarmato si recò tosto a palesare ogni cosa al Vescovo di Pontremoli mons. Angelo Fiorini il quale scrisse e mandò immediatamente ai due stranieri in Rapallo una raccomandata (con ricevuta di ritorno) colla quale intimava loro di desistere da ogni attentato contro il capolavoro minacciandoli di denuncia.

Il 2 luglio chiamato telegraficamente venne sul luogo il Soprintendente Prof. Bacci, in concorso del quale, previa ricognizione dell'opera del Di Duccio, venne interrogato don Casini.

Sulla sorta delle costui dichiarazioni vennero sequestrate presso don Casini nei locali del Seminario le copie della Madonna e del Bambino chiuse in ripostigli; presso lo Zannoni in Lucca la riproduzione della cornice e presso l'Avv. Napoleone Jacomini [sic! Jacoucci] di Roma, legale del Pollak e del Dereppe, le dichiarazioni scritte rilasciate dal don Casini allo Zannoni ed al Pollak rispettivamente il 6 ed il 10 giugno 1911.

Don Casini consegnò pure alle Autorità le lire mille ricevute in acconto.

L'atto di avvio del procedimento fu la già citata denuncia presentata da Edoardo Gotti, delegato di Pubblica Sicurezza di Pontremoli, in data 9 luglio 1911³³, a cui venne allegata la documentazione dei primi atti da lui stesso compiuti a partire dal 2 luglio precedente, cioè il verbale dell'interrogatorio di don Casini, il verbale di sequestro "di una riproduzione della Madonna e del Bambino facenti parte del bassorilievo di Agostino di Duccio custodito nella Chiesa del Seminario Vescovile di Pontremoli", il verbale dell'interrogatorio del portiere del Seminario (Bettini), il verbale di sequestro della somma di 1000 lire ricevuta in acconto da don Casini e anche il verbale "di accertamento dello stato del bassorilievo originale" così redatto:

L'anno 1911 e questo giorno due di luglio in Pontremoli.

Noi Gotti Edoardo Delegato di P.S. e Ufficiale di polizia giudiziaria riferendo ci al verbale di data odierna relativo al sequestro di una statuetta rappresentante un bambino ed un bassorilievo rappresentante una Madonna, prendiamo nota che alle 13,30 circa di oggi ci siamo recati nella Chiesa annessa al Seminario di Pontremoli, ed abbiamo constatato che a sinistra entrando sopra ad un altare trovasi racchiuso in una specie di nicchia un bassorilievo rappresentante una Madonna a piè della quale vi è un bambino.

Il bassorilievo della Madonna è infisso nel muro mentre la statuetta rappresentante il bambino è mobile.

Abbiamo potuto constatare che sulla coloritura della imbotte della nicchia si riscontrano schizzi di gesso da formare. Altre tracce del quale si riscontrano pure sul bassorilievo della Madonna in ispecie fra le piegature della veste come pure sull'ornato della sedia su cui posa la Madonna.

Abbiamo pure rinvenuto e sequestrati alcuni rimasugli dello stesso gesso da formare ceduo sull'altare sopra indicato e notate alcune rotture nei gradini della mensa.

Il tutto prova all'evidenza che dal bassorilievo fu fatto un calco direttamente in gesso ed eseguito con fretta eccessiva.

Alla fine dell'istruttoria, in cui venne interrogato, come testimone, anche il vescovo mons. Angelo Fiorini con il suo segretario don Celeste Baldini, il 31 dicembre 1911 il Giudice Istruttore presso il Tribunale di Pontremoli emise un'ordinanza di rinvio a giudizio di don Casini, del Bossi e dello Zannoni e di non luogo a procedere contro il Pollak e il Dereppe per non aver potuto "meglio" identificarli. Nella stessa ordinanza il Giudice Istruttore ritenne di non poter far "risalire la responsabilità al Vescovo"³⁴, quale rappresentante del Seminario proprietario dell'opera d'arte, perché le trattative di vendita si svolsero a sua insaputa e non consta se si compiacesse o riprovasse la vendita e nessuna parte prese al reato"³⁵.

Contro quest'ordinanza, l'11 gennaio 1912, il Procuratore Generale si oppose, chiedendo un supplemento d'istruttoria, per tre motivi: a) per "il non luogo a procedere" a favore dei Pollak e Dereppe; b) per non aver proceduto anche contro il Nicoli, il Pisani e il Bettini, che "apparivano aver preso parte al reato"; c) per essersi "ultroneamente" occupata "nelle considerazioni delle responsabilità del Vescovo non imputato"³⁶. Inoltre, il successivo 22 gennaio il Ministero della Pubblica Istruzione si costituì parte civile³⁷.

Su questo particolare passaggio del procedimento venne pubblicato su "Il Giornale d'Italia" del 28 gennaio 1912 in quarta pagina l'articolo "*La sottrazione della Madonna del Di Duccio. Un sacerdote e due complici assolti. La nuova istruttoria*".

Questi alcuni brani significativi che permettono di capire di più il rilievo nazionale raggiunto dai fatti pontremolesi, riconosciuti come lesivi del “patrimonio artistico italiano”, calandosi meglio nel clima socio-culturale dell’epoca:

Il Giornale d’Italia narrò a suo tempo, con larghezza di particolari, la tentata sottrazione della Madonna di Agostino di Duccio dalla chiesa del Seminario di Pontremoli per opera di due stranieri e con la sospetta complicità del rettore don Enrico Casini; e rilevò altresì come il merito di avere a tempo scoperto le tracce di questo furto che si tentava ai danni del patrimonio artistico italiano spettasse all’egregio soprintendente dei Monumenti di Pisa, prof. Peleo Bacci.

Venne, per questo fatto, istruito regolare procedimento e, dopo una assai lunga istruttoria, chiusa con ordinanza del 31 dicembre 1911, furono rinviati a giudizio del Tribunale Casini don Enrico [...], Zannoni Roberto [...], Bossi Giorgio Igino [...]. Con la stessa ordinanza, poi, veniva dichiarato non luogo a procedere contro i due famigerati ladri stranieri [...] per non essere stati identificati, e contro lo scultore prof. Gino Nicoli [...] e il formatore in gesso Pisani Carmelo, che pure avevano concorso alle operazioni a sostituire la Madonna col Bambino con una copia da costoro eseguita espressamente, perché dice l’ordinanza nessuno di essi partecipò in alcun modo al reato.

Queste considerazioni non acquetarono e la cosa non poteva finir così pianamente, anche in considerazione delle replicate affermazioni fatte dal Ministero della Pubblica Istruzione di voler agire con tutto rigore contro quanti attentano al nostro patrimonio artistico.

E difatti, mentre da Roma partiva alla volta di Sarzana il comm. Riccardo Artom, capo divisione alla Direzione delle Belle Arti, con l’incarico tassativo di costituirsi parte civile, in rappresentanza del Ministero della P.I. nel processo contro don Casini, Zannoni e Bossi, il Procuratore Generale presso la Corte d’Appello di Genova elevava opposizione all’ordinanza che proscioglieva i due ladri stranieri, il prof. Nicoli, il Bossi [sic! Pisani] e il vescovo di Pontremoli.

[Seguono in breve i motivi dell’opposizione]

Questi i motivi principali sui quali si basa, secondo quanto apprendiamo, la grave opposizione del Procuratore Generale all’ordinanza, che chiameremo troppo... benevola dei giudici chiamati a interloquire in materia così delicata ed importante, nella quale, al di sopra delle persone, ma nell’interesse dell’arte nostra occorreva tenere conto di tutti gli indizi, anche i più tenui, ed andare molto cauti avanti di prosciogliere chi aveva tentato di sottrarre così subdolamente il pregevole bassorilievo del Di Duccio alla chiesa del Seminario di Pontremoli. E lasciamo pure andare i complici: ma chi può dirci

che i sedicenti Pollac e Derepper non siano due affigliati alla banda di oggetti d'arte che infesta da tempo l'Italia? E chi sa che gli indizi raccolti, e di cui i giudici non tennero conto, non avessero portato alla scoperta di qualche centro di ladri internazionali?...

Per ora esprimiamo il nostro compiacimento nel vedere, non fosse altro, il Ministro della P.I. e il Procuratore Generale della Corte d'Appello di Genova, decisi a procedere in materia con tutta severità³⁸.

Il 14 febbraio 1912 la Sezione di Accusa della Corte d'Appello di Genova, con sentenza, ordinò ulteriori indagini durante le quali venne anche richiesta una rogatoria all'autorità giudiziaria di Parigi grazie alla quale furono rintracciati, accusati formalmente e interrogati il Pollak e il Dereppe (2/7/1913).

Al termine di questo supplemento d'indagini, nel maggio 1914, il Procuratore Generale chiese il rinvio a giudizio anche degli imputati Pisani, Nicoli e Bettini e "l'accoglimento della sua opposizione anche coi riguardi del Vescovo".

Quindi il 28 maggio 1914, con Sentenza della Sezione d'Accusa della Corte d'Appello di Genova, don Casini, il Pollak, il Dereppe, il Bossi, lo Zannoni, il Bettini, il Nicoli e il Pisani vennero rinviati a giudizio del Tribunale di Pontremoli per rispondere i primi tre del delitto previsto e punito dagli art. 1, 2, 30 e 37 della legge 364/1909 e gli altri di complicità in detto delitto. La stessa Corte dichiarò "inammissibile in rito l'opposizione nei rapporti del Vescovo Fiorini non imputato in questo giudizio".

Successivamente, con sentenza del 29 agosto 1914, la stessa Sezione d'Accusa a norma degli art. 40, 42, 46 e 49 del Codice di Procedura Penale ammise "l'astensione dichiarata dal giudice del Tribunale di Pontremoli", avv. Efsio Cardia, rimettendo per il giudizio il procedimento al Tribunale di Sarzana.

Il processo si aprì il 18 novembre 1915 davanti al Tribunale formato dall'avv. Angelo Morbioli, presidente, definito dai giornali "un magistrato sereno ed imparziale", e dagli avvocati Alberto Mori e Ettore Masciulli, giudici. Il P.M. era rappresentato dall'avv. Frezzolini, sostituto procuratore del Re, e la Direzione di antichità e belle arti di Roma al Ministero della Pubblica Istruzione, costituitasi parte civile (22/1/1912), era assistita dall'avvocato erariale Paternoster di Genova. Infine, gli imputati, tutti presenti a eccezione del Pollak, del Dereppe e del Bossi, erano assistiti dagli avvocati on. Meda, Lucri, Ferrarini, Buttini, Barletti, Fiaschi e Bibolini.

Queste le imputazioni:

- Il Casini di avere qual Rettore del Seminario Vescovile di Pontremoli in un giorno imprecisato dal febbraio al luglio 1911 ed in detta città alienata una scultura o bassorilievo in marmo di proprietà del Seminario stesso rappre-

imagines

sentante la Madonna dell'Adorazione col Bambino opera di sommo interesse storico ed artistico di Agostino di Duccio del peritato valore non inferiore a lire 80.000 annessa a quel Seminario vendendola per lire 30.000 a Pollak Ignazio Raffaele e Dereppe Gabriele Alberto (art.1, 2 e 30 della legge 20 giugno 1909 n.364 sulle antichità e belle arti).

- Il Pollak ed il Dereppe di avere nel tempo e nel luogo suindicato comprato dal don Casini Enrico la suindicata opera d'arte, conoscendone l'interesse storico e la sua inalienabilità (art.37 legge citata).

- Il Bossi e lo Zannoni di aver nel luogo e periodo di tempo suindicato eccitato e determinato il Casini don Enrico a vendere alli Pollak e Dereppe l'anzidetta opera d'arte ponendo questi in relazione con Casini e dirigendo ed assistendo i compratori nelle pratiche opportune pur conoscendo la inalienabilità della stessa opera (art.1, 2, 30 e 37 citata legge e 63 Codice Penale).

- Il Pisani e il Nicoli ed il Bettini di aver nel lasso di tempo suindicato concorso nel reato commesso dal don Casini, dalli Pollak e Dereppe, eseguendo: il Pisani, in Pontremoli, per ordine del Nicoli, il calco in gesso della suddetta opera d'arte; ricavando il Nicoli in Carrara per incarico datogli dal Pollak e Dereppe da quel calco una copia dell'opera stessa da sostituirsi clandestinamente all'originale; e prestandosi il Bettini in Pontremoli ad assistere il Casini e gli altri imputati durante le trattative per la compravendita, nonché a ricevere la copia fatta dal Nicoli ed a consegnarla al Casini per la sua sostituzione all'originale ed in genere facilitando l'esecuzione del reato con la sua assistenza ed aiuto nelle varie fasi del fatto (art.1, 2, 30, 37 citata legge e 64 Codice Penale).

Il reato contestato a don Casini in qualità di Rettore del Seminario ("amministratori e gli impiegati degli Enti morali" [art. 30]) fu quello di indebita alienazione di opera d'arte previsto dagli articoli 1 e 2 della legge 364/1909 che vietavano l'alienazione (inalienabilità) di cose con certe caratteristiche ("le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico"[art. 1]) e in determinate condizioni ("appartengono allo Stato, a Comuni, a Provincie, a Fabbricerie, a Confraternite, a Enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e ad ogni Ente morale riconosciuto" [art. 2]), nel caso specifico il bassorilievo della Madonna dell'Adorazione, opera d'arte riconosciuta, appartenente al Seminario di Pontremoli.

Il successivo 24 novembre, su "Il Giornale d'Italia", fu pubblicato un significativo articolo intitolato: "*La 'Madonna dell'Adorazione' del Seminario di Pontremoli al Tribunale di Sarzana*" (fig. 8). Con esso si riportava all'attenzione del pubblico quel tentativo di trafugamento avvenuto ben quattro anni prima e che aveva destato tanto clamore:



8

Fotografia pubblicata a corredo dell'articolo
 "La 'Madonna dell'Adorazione' del Seminario di Pontremoli al Tribunale di Sarzana"
 in "Il Giornale d'Italia", 24 novembre 1915, p. 4.

Le cronache dei giornali di tutta Italia ebbero ad occuparsi a lungo nel luglio del 1911 di un avvenimento che interessava assai da vicino il mondo dell'arte: si diceva infatti che per poco non era stata trafugata la Madonna dell'Adorazione venerata nella chiesa del Seminario di Pontremoli; che anzi era già stata preparata la copia in marmo da sostituirsi all'originale oramai acquistata da un ricchissimo forestiero, da taluno indicato nella persona di Pierpont Morgan, e che per fortuna l'autorità era giunta in tempo a sventare la trama. Ma la cronaca ha le sue esigenze del momento: del fatto si discusse molto per un periodo di tempo anche perché in qualche periodico si era accennato ad una responsabilità penale del vescovo di Pontremoli mons. Ange-

imagines

lo Fiorini; poi altri avvenimenti s'imposero. Chi pensava più alla Madonna dell'Adorazione, che i fedeli possono sempre ammirare – nel suo originale autentico – nel Seminario di Pontremoli? Oggi se ne ritorna a parlare perché quel fatto ha il suo epilogo innanzi al nostro Tribunale, chiamato ad emanare il suo giudizio nei confronti di Casini don Enrico, rettore del Seminario Vescovile di Pontremoli, dell'austriaco Pollack Ignazio, del francese Dereper Gabriele, di Zannoni Roberto, Bossi Paolo, Bettini Primo, del prof. Gino Nicoli e Pisani Carmelo. A tutti costoro si addebita di avere contravvenuto alla legge sulle antichità e belle arti³⁹.

L'articolo ricordava anche che nella “sala del Tribunale” si poteva ammirare “la magnifica riproduzione uscita dallo Studio dello scultore prof. Nicoli di Carrara, di questo esimio artista, ovunque conosciuto, e che non si sarebbe, in verità, mai sognato potesse neppure dubitarsi di quella perfetta buona fede che lo stesso Giudice Istruttore del Tribunale di Pontremoli aveva nei suoi confronti ammessa”.

Inoltre, riportava, in sunto, alcune parole del prof. Peleo Bacci estratte da “una sua lunga relazione versata negli atti del processo”, cioè dalla perizia sull'artistico bassorilievo pontremolese redatta durante la prima istruttoria:

è la Madonna comunemente designata col titolo della Madonna dell'Adorazione, attribuita un tempo al Donatello e poi riconosciuta di Agostino di Duccio, fiorentino della Scuola di Donatello. È seduta sopra una ricca scranna dai braccioli intagliati con angioletti che sostengono uno stemma. Ha il capo un po' inclinato verso destra. Tiene la destra mano sul petto mentre con gli occhi soavemente socchiusi e con la mano sinistra, a palma quasi distesa, accenna il Bambino Gesù, nudo e prosteso innanzi a lei; di qui il titolo dell'Adorazione.

Un breve articolo de “Il Resto del Carlino” del 27 novembre riassume così le due udienze successive a quella di apertura del processo:

Sarzana 26 [sic! 24 novembre] sera. – Davanti il nostro Tribunale ha proseguito ieri [23] e oggi [24] il processo a carico di don Casini ed altri ai quali si addebita di aver contravvenuto alla legge sulle Antichità e Belle Arti, cercando di trafugare la “Madonna dell'Adorazione” di Agostino di Duccio, del secolo XV, che si trova nella Chiesa del Seminario di Pontremoli.

Nell'udienza di ieri vennero escussi molti testimoni – tra i quali il vescovo di Pontremoli mons. Fiorini in difesa del don Casini e lo scultore Bistofi in difesa del prof. Nicoli – e furono sentiti i periti prof. Bacci e Manfredo Giuliani.

Nella udienza odierna parlava l'avvocato Paternoster, della parte civile, concludendo per la responsabilità di tutti tranne che del Bettini e del Pisani, pei quali si rimetteva alla giustizia del Tribunale.

Il Pubblico Ministero, avv. Frezzolini, chiedeva la condanna di don Casini, Pollak e Derepper a lire 5000 di multa per ciascuno e di Zannoni, Bossi, prof. Nicoli, Pisani e Bettini a lire 2500.

Prendeva quindi la parola l'on. Meda in difesa del don Casini e l'avvocato Lucri per Pollak e Derepper chiedendo l'assoluzione dei rispettivi clienti.

Il prosieguo del dibattimento veniva poscia rimesso al 3 dicembre p.v⁴⁰.

Il 3 dicembre successivo, al termine del pubblico dibattimento, venne pronunciata la sentenza che riconobbe:

1°: Casini don Enrico, Pollak Raffaele, Dereppe Gabriele Alberto colpevoli del delitto loro ascritto.

2°: Bossi Giorgio Igino [vulgo Paolo] colpevole di complicità in detto delitto ai sensi dell'art. 64 n.1 e 2 Codice Penale.

3°: Zannoni Roberto colpevole di complicità in detto delitto ai sensi dell'art.64 n.1 e 2 Codice Penale.

Visti, poi, gli art. 1, 2, 30 e 37 della legge 364/1909 e gli art. 422, 429, 430 del Codice di Procedura Penale, il Tribunale condannò don Casini, il Pollak e il Dereppe "ciascuno alla pena della multa per lire tremila [3000]"; il Bossi e lo Zannoni "ciascuno alla stessa pena per lire 1500"; infine, "tutti in solido al pagamento delle spese processuali ed al risarcimento dei danni e delle spese in favore dell'Amministrazione dello Stato costituitasi parte civile da liquidarsi in separata sede".

Furono invece assolti, alla luce dell'art. 421 del Codice di Procedura Civile, il Bettini "per insufficienza di prove", il Nicoli e il Pisani "per non avere concorso nel fatto".

Contestualmente venne ordinata la confisca "delle riproduzioni e degli altri oggetti in sequestro nonché della somma di lire mille pure sequestrata".

Infine, visto l'art.2 del decreto luogotenenziale 27 maggio 1915 n.740, il Tribunale dichiarò "ridotta a lire mille la pena inflitta a ciascuno degli imputati Casini, Pollak, Dereppe" e "condonata la pena inflitta a Bossi sotto le condizioni per tutti i predetti di cui allo art. 4 decreto medesimo".

Dalla motivazione in diritto della sentenza⁴¹ si evince che secondo la difesa dei colpevoli nel fatto accertato non si potevano riscontrare gli estremi del reato previsto dagli art. 1, 2, 30 e 37 della legge 354/1909 in quanto che, per l'esistenza del reato, non solo era necessaria "la trasmissione della proprietà, ma anche la dismissione del possesso dell'opera di arte", dismissione che nel caso in esame non si era verificata.

imagines

La tesi difensiva fu però respinta dal Tribunale per il quale il reato d'indebita alienazione di cose d'interesse storico o artistico (art. 1), appartenenti a Enti morali (art. 2), in base alla citata legge si perfezionava "con qualsiasi atto o negozio giuridico, che anche solo in astratto violi, disconosca, attacchi il principio di inalienabilità a prescindere affatto sia dagli effetti giuridici del negozio stesso sia dalla sua esecuzione".

In altre parole, il Tribunale affermò che in caso di vendita senza autorizzazione di un'opera d'arte si commetteva un delitto punibile anche quando l'opera stessa non era stata consegnata al compratore, anzi: non era stata nemmeno rimossa dalla sua collocazione originaria.

L'8 dicembre successivo, don Casini a mezzo dei suoi difensori, avvocati Meda e Buttini, impugnò la sentenza ricorrendo al Tribunale di Appello di Genova con la presentazione di tre motivi, riservandosi sempre la possibilità di porne altri⁴².

La Corte d'Appello con sentenza del 5 maggio 1916 affermò che don Casini aveva sì venduto per il prezzo di lire 30.000 la Madonna dell'Adorazione, "opera d'arte di grande pregio storico ed artistico, dichiarata inalienabile ai sensi dell'art.2" della legge 364/1909, al Pollak e al Dereppe, che ne divennero acquirenti con la complicità dei due mediatori Bossi e Zannoni, ma senza che fosse avvenuto il vero e proprio passaggio del bassorilievo per circostanze indipendenti dalla loro volontà.

Ora, mentre il Tribunale di Sarzana aveva riscontrato in questo fatto gli estremi atti a rendere perfetto il reato previsto dall'art. 30 della citata legge ("Gli amministratori e gli impiegati degli Enti morali, che abbiano trasgredito alle disposizioni dell'art.2 sono puniti con multa da 200 a 10.000 lire"), la Corte di Appello di Genova, riformando la sentenza del Tribunale, ritenne invece trattarsi di un semplice tentativo di reato. Di conseguenza condannò don Casini, il Pollak e il Dereppe alla multa di lire 1500 ciascuno, il Bossi e lo Zannoni alla multa di lire 750, pene tutte condonate per il decreto di amnistia, meno che allo Zannoni in quanto pregiudicato.

Inoltre, come sottolineava l'avv. Luigi Parpagliolo in "Il Foro Italiano":

la Corte di appello di Genova, allarmata evidentemente da quell'*in astratto* del Tribunale, quasi che questo volesse stabilire che anche violando un principio in astratto si commetta reato, disse che la legge va interpretata nel senso più logico, più vero, più umano; e, affermando, che la alienazione contrattuale, quando non sia seguita dalla materiale tradizione della cosa, non sia di per sé sola sufficiente a creare quella violazione al diritto della conservazione e del godimento reale delle opere di arte che la legge volle espressamente proteggere, revocò la sentenza di primo grado./ È certo che la Corte di Genova giudicò in base a uno stato di animo creato in essa da quell'espressione *in astratto*, eccessiva in vero e che superò certamente il pensiero del Tribunale di Sarzana⁴³.

Contro questa nuova sentenza ricorsero alla Corte di Cassazione don Casini e il Procuratore Generale del Tribunale di Appello di Genova. Don Casini, attraverso i suoi avvocati, Meda e Cameroni, propose il ricorso in quanto la Corte di Appello lo aveva ritenuto colpevole del tentativo di reato. Il Procuratore Generale, invece, ricorse sostenendo che si trattava di reato “perfetto” e non semplicemente “tentato” perché per essere “perfetto” il reato in base all’art. 30 della legge 364/1909 era sufficiente la trasgressione del precetto dell’inalienabilità sanzionato nell’art. 2 della stessa legge, fatto verificatosi nel caso in esame perché la vendita era “perfetta” nei suoi elementi essenziali a termine del Codice Civile.

Il 12 ottobre 1916 la Corte di Cassazione accolse il ricorso del Procuratore generale determinando di conseguenza “il rigetto del ricorso” di don Casini, così da restituire, come affermava nel già citato commento alla sentenza l’avv. Parpagliolo, “ai suoi veri principi la dibattuta questione”. La Cassazione, “con mirabile chiarezza e precisione”, colpì “la sentenza della Corte di Appello nella sua base centrale, e cioè nell’affermazione che, restando inviolato il godimento pubblico dell’opera d’arte, non esisteva violazione al diritto protetto dalla legge di tutela monumentale; [inoltre la Cassazione] obiettò che così si confondeva il precetto dell’inalienabilità sancito dalla legge con la finalità di essa, e si diminuiva l’efficacia del primo trasformandolo, da norma concreta e precisa, in una disposizione indeterminata”. Infatti, come affermava la stessa sentenza, “con tale argomentazione, se, ad esempio, un ricco signore acquistasse la cosa e la ponesse in una sua galleria aperta al pubblico, si potrebbe sostenere che la finalità della legge è rispettata [restando inviolato il godimento pubblico dell’opera d’arte], e non sussiste alcun reato”⁴⁴.

In conclusione, la Cassazione ribadì il principio che “per la perfezione del reato d’indebita alienazione di cose d’importante interesse storico od artistico, appartenente ad Enti morali, basta la semplice alienazione contrattuale e non è necessaria la tradizione delle cose”.

Il ruolo del Bacci, del Giuliani e del Giannelli

“[...] se oggi non si deve deplorare il trafugamento della preziosa scultura il merito va attribuito a Peleo Bacci, della Soprintendenza di Pisa, coadiuvato dal sottoprefetto [Giuseppe Giannelli] e dall’ispettore onorario dei monumenti di Pontremoli, Manfredo Giuliani”.

Così scriveva “Il Marzocco” il 9 luglio 1911. Fu infatti l’attività solerte e sinergica del Bacci e del Giuliani a far sì che le Autorità competenti, *in primis* il sottoprefetto Giannelli, potessero attivarsi e agire con rapidità.

I primi due furono sentiti come testimoni sia nella fase istruttoria a Pontremoli sia in quella dibattimentale a Sarzana. Entrambi testimoniarono a Sarzana il 23 no-

imagines

vembre 1915 e attraverso le loro deposizioni, che sono in sintonia con quelle della fase istruttoria, si può ricostruire il loro solerte operato.

Il Giuliani ricordò che, “nel tempo” in cui era “Ispettore Onorario dei Monumenti in Pontremoli, nel febbraio 1911”, gli erano giunte “delle voci” circa la presenza di “antiquari che tentavano la sostituzione della Madonna del Seminario e che della stessa avevano preso delle fotografie”. “Tanto era enorme la cosa”, disse il Giuliani, “che rimasi titubante nel crederla e siccome in quell’epoca mi trovavo spesso col Bacci ne parlai con lui dicendogli però che si trattava di voci”. Così, “una mattina verso la fine di febbraio”, i due decisero “di andare nella Chiesa del Seminario” e, convocato il rettore don Casini, si misero “a parlare” con lui “dell’importanza del bassorilievo, dei doveri del Rettore”. Parlarono “pure del coro [ligneo] e tutto ciò perché se fossero cominciate trattative ne desistessero”.

“Verso il maggio” venne “riferito” al Giuliani “che di notte da tal Lazzeroni era stato notato nei pressi della sua casa un’automobile a lumi spenti e che alcuni uomini avevano messo sulla stessa dei pesanti carichi ed erano partiti”.

“Sulla fine del giugno” il Giuliani ricevette “una lettera anonima scritta a macchina” e pertanto si recò “in Sottoprefettura” dove venne a sapere “che pure al Sig. Sottoprefetto era pervenuta una lettera simile”.

Il Giuliani così concludeva la sua deposizione:

Allora andai alla Chiesa del Seminario per fare una visita al bassorilievo e quivi trovai il portiere il quale contrariamente a tutte quante le altre volte che vi ero stato e subito introdotto, mi fece aspettare dicendomi che andava a chiamare il Rettore. Venne il don Casini e potei andare in Chiesa con lui.

Per meglio osservare il bassorilievo salii sull’altare colla scusa di doverlo misurare e mi feci dare il metro.

Presi le misure e notai sul bassorilievo delle macchie di gesso ed io di questo nulla dissi al don Casini e solo osservai allo stesso come mai vi erano dei mattoni scoperti vicino al bassorilievo ed egli mi osservò che erano cose vecchie lasciate quando il bassorilievo fu trasportato da un altare all’altro. Io sapevo che il bassorilievo da memoria nostra era sempre stato lì in quell’altare e così per tutto ciò informai telegraficamente il Bacci della cosa ed egli venne in Pontremoli.

Il Bacci, nel suo interrogatorio, confermò che, appena assunta “la Soprintendenza dei Monumenti di quella regione”, aveva redatto “una circolare [...] spedendola ai diversi Enti”, in cui, richiamati gli art. 1 e 2, invitava alla diretta conoscenza e osservanza delle disposizioni della legge 364/1909.

Inoltre, sapendo che “tra le opere elencate vi era pure la Madonna in contestazione che si attribuiva al Donatello”, “nel giro d’ispezione” che egli fece, “spinto da curiosità”, si fermò “a visitarla nella Chiesa del Seminario di Pontremoli”:

Entrai in questa Chiesa ove vi era il rettore can. E. Casini ed ammirai il bellissimo coro che ivi esiste e la Madonna e contestai come queste opere fossero non molto ben tenute e le raccomandai al don Casini.

Mi fermai di più ad ammirare la Madonna e ricordo che il don Casini in quella circostanza mi osservò che la stessa era del Donatello ed io allora gli raccomandai di tenerla d'occhio ed egli mi rassicurò dicendomi che non vi era alcun pericolo.

A fine giugno, "ricevuto l'anonimo" il quale lo avvertiva che l'immagine stava "per essere trasportata in America", il Bacci telegrafò al Giuliani perché lo "informasse della cosa" e nello stesso tempo scrisse "al Prefetto di Pisa perché ufficiasse il Sottoprefetto di Pontremoli a far sorvegliare la Chiesa del Seminario".

Ricevuto però dal Giuliani "un telegramma" col quale lo invitava "a partire subito per Pontremoli", il Bacci partì "la notte stessa in compagnia dell'architetto Chierici". "Giunti a Pontremoli" i due si recarono "dal Sottoprefetto il quale disse loro di "aver ricevuto, pure lui, un anonimo per questo affare, però si mostrava titubante nell'agire credendolo un trucco di qualcuno".

Così, insieme al Chierici e al Giuliani, il Bacci si recò "subito alla Chiesa per vedere se già fosse avvenuta la sostituzione". Lì trovò "il custode" e vedendo lì il bassorilievo della Madonna ebbe la sicurezza "che ancora la sostituzione non era avvenuta" grazie al "raffronto di una fotografia antica" da lui posseduta e "per quel segno caratteristico che si nota nella Madonna stessa e cioè una venatura nel collo". Il Bacci però notò "nelle pieghe del manto della Madonna piccole tracce di gesso da formare non ancora del tutto secco" e riscontrò "pure che l'opera aveva sofferto perché era spatinata". Si convinse allora "che il calco era stato fatto" per cui domandò "al custode se fosse stato fatto un calco della Madonna", ma egli gli "rispose che non sapeva niente".

Il Bacci ritornò in Sottoprefettura e disse al sottoprefetto Giannelli "che certamente il calco della Madonna era stato fatto e che affrettasse la venuta del don Casini in ufficio". Ricordava poi che don Casini si era presentato alle "11 e trenta" e

venne tutto tremante e pallido, e si raccomandava dicendo: "per carità non mi facciano del male", e solo dopo la pressione delle domande finì col dire che la copia l'aveva presso di sé. Disse che il calco l'aveva fatto uno scultore francese e che tutto aveva fatto di pieno accordo con mons. Vescovo e quindi ci condusse a prendere la copia.

Così tutti insieme con il delegato di Pubblica Sicurezza, Gotti, andarono in Seminario e trovarono "che la [copia della] Madonna era rimpiazzata dietro una libreria nascosta con dei libri e il Bambino era avvolto in un plaid color ruggine e questo era in basso chiuso a chiave e il tutto fu sequestrato".

images

Nel pomeriggio, “dopo desinare, si procedette in Sottoprefettura all’interrogatorio del don Casini” e il Bacci ricordò “che la stesura dell’atto cominciò alle ore 16. Il don Casini ripeté che tutto aveva fatto d’accordo con mons. Vescovo, che aveva patteggiato per lire 30.000. Dopo arrivò in Sottoprefettura il Tenente dei R.R. Carabinieri e alla vista di costui il don Casini cominciò nuovamente a raccomandarsi dicendo: ‘mi rimandino questa sera in Seminario, dico tutto’”.

Alla fine, il Bacci, interrogato come perito, rispose:

Mi riporto completamente alla perizia da me fatta. La copia messa al luogo dell’originale, data anche la posizione dell’altare, poteva benissimo trarre in inganno il grosso pubblico ed anche quello che non avesse avuto prevenzioni. Il segno nel collo che si nota sulla copia è fatto col lapis molto bene ma non vi era la necessità che vi fosse fatto.

A Sarzana venne interrogato anche il sottoprefetto Giannelli che così ricordava i fatti dell’inizio di luglio e il suo operato, sottolineando che don Casini era “molto timido ed aveva paura dell’opinione pubblica, ma non di essere arrestato”, e che “la sua principale preoccupazione era quella di far cadere su di lui tutta la responsabilità”, espressioni che contrastano con la deposizione del Bacci secondo cui don Casini aveva paura di essere arrestato e aveva affermato di aver agito in accordo con il vescovo:

Nel mese di luglio [sic! 30 giugno] ricevevi una lettera anonima che mi pare fosse scritta a macchina nella quale mi si diceva che si tentava di portar via la Madonna della Chiesa del Seminario. Io inviai la lettera al Prefetto e nello stesso tempo di notte disposi che la Pubblica Sicurezza sorvegliasse detta chiesa. Pregai l’ing. Scannerini di verificare la Madonna ed egli trovò dei pezzetti di gesso. Venne a Pontremoli il Soprintendente ai Monumenti [il 2 luglio] e con lui feci le indagini, il risultato delle quali è riassunto nei rapporti e verbali in atti da me firmati e ai quali mi riporto completamente e che pure confermo. Col prof. Bacci si vide che effettivamente qualche cosa era stata fatta e allora feci chiamare il don Casini il quale poscia ci consegnò il bassorilievo che non rammento ora dove lo custodisse.

Il delegato di P.S. ricevè l’interrogatorio di don Casini al quale assistemmo io e tutti gli altri indicati nel verbale. Il don Casini fu molto sincero nel rispondere alle domande rivoltegli e spiegava di aver venduto l’oggetto e ritirato la caparra. La sua principale preoccupazione era quella di far cadere su di lui tutta la responsabilità e non ricordo che dicesse di aver subordinato la vendita ad avere per mezzo della Sottoprefettura l’autorizzazione ministeriale. Quanto alla minuta del contratto ricordo che fu presentata molto dopo l’interrogatorio.

La perizia storico-artistica di Peleo Bacci: un prezioso inedito sulla Madonna pontremolese di Agostino di Duccio

Durante la prima istruttoria, il 29 luglio 1911, al Bacci era stata commissionata la perizia storico-artistica della scultura, assumendo così egli nel processo anche il ruolo di perito oltre che quello di testimone. La perizia, rimasta inedita, costituisce un prezioso documento per la storia critico-artistica della Madonna di Pontremoli.

Fu il Giudice Istruttore di Pontremoli a proporre i seguenti tre quesiti al perito Bacci, al quale accordò quindici giorni come termine per rispondere:

1. Di quale opera d'arte si tratti, e chi ne sia l'autore.
2. Quale sia il suo valore artistico, archeologico e venale.
3. Se la sua asportazione costituisca un grave danno per la storia, per l'arte, per l'archeologia.

La perizia è strutturata in tre parti, corrispondenti rispettivamente ai tre quesiti. La sua lettura integrale permette di avere un quadro esaustivo di livello qualificato sul gruppo scultoreo pontremolese e “il solido e sicuro convincimento che esclusivamente allo scalpello di Agostino e non di altri debbasi la preziosa Madonna dell'Adorazione che Pontremoli possiede”:

Se un tempo si poté parlare di Donatello, di Mino da Fiesole, di Matteo Civitali, oggi anche il più superficiale confronto della Madonna dell'Adorazione con le altre opere di Agostino, e in specie con quelle di Rimini e Perugia, sopra ricordate, non lascia più sussistere alcun dubbio in proposito.

La soavità de' cherubini lungo la cornice smussata e centinata, la caratteristica spiritualità della Vergine, condotta a bassissimo rilievo con vesti e veli d'infinita leggerezza, portano l'impronta incancellabile e inimitabile dello scultore fiorentino.

Ad Agostino di Duccio l'attribuiva più specialmente il Carocci nel 1895; ad Agostino, il Poggi, pubblicandone nella *Rivista d'Arte* del 1909 la fotografia, eseguita dall'Ufficio Regionale di Monumenti di Firenze; ad Agostino infine l'autorevole Marzocco nel numero del 9 luglio u.s.

Né è da tener conto di certa minore perfezione e suggestibilità facile a rilevarsi nella statuetta di Gesù, in confronto col bassorilievo della Vergine.

Ciò che ad Agostino era possibile nel bassorilievo, afferma anche Adolfo Venturi, gli era impedito nel tuttotondo ma un certo taglio degli occhi e della bocca e certa speciale rotondità del mento e l'identità della materia venata

imagines

e le identiche palmette lavorate nella veste della Vergine e nel drappo su cui giace il Bambino, danno l'evidente prova che l'opera nel suo complesso, è opera di un unico scalpello, quello di Agostino di Duccio.

Splendida e profonda è la riflessione sull'estetica con cui il Bacci apre le considerazioni sul valore artistico e venale della scultura:

L'arte non è sempre ed esclusivamente la manifestazione di un godimento estetico; né un'opera d'arte è sempre costituita dalla fredda e perfetta riproduzione di modelli preesistenti o comunque tratti dal vero.

Quando oltre alla linea, all'atteggiamento, all'equilibrio, al colore, qualche cosa di suggestivo parla allo spirito per ignote vie e quasi sembra che l'anima, guardando, tremi per una acuita sensibilità, e proviamo in noi quello che mai provammo, e pensiamo quello che mai pensammo, allora soltanto l'artefice può esser sicuro di aver fermato nella propria opera un attimo della potenza creatrice.

E dopo aver contestualizzato l'opera nel "Quattrocento fiorentino", nella cui "paganità naturalistica le Madonne divengono sotto gli scalpelli di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano, di Benedetto da Maiano, di Agostino di Duccio, per non dire di altri, l'espressione della purezza e della bellezza femminile", afferma:

La Vergine non si ammanta più della benda sacra, ma si avvolge nel velo di Venere. Il Bambino Gesù non è più costretto nelle fasce che lo serrano dai piedini alle spalle, ma nudo Amore si asside sulle ginocchia della Madre, o sgambetta vivace o si addormenta, come nella Madonna dell'Adorazione di Pontremoli. Per comprendere adunque l'intima importanza psicologica e artistica di questo prezioso marmo che Pontremoli possiede, conviene rivivere nel bel cuore del '400 fiorentino e risentire i fervori di quella età e di quella primavera pagana aspirare con pieni polmoni gli eccitanti aromi.

Lo spirito creativo che glorifica in Rimini la bella Amante [Isotta degli Atti] del Malatesta e in Perugia l'ascetico S. Bernardino, è quello medesimo che atteggia i leggiadrissimi volti de' cherubini nella cornice della Madonna dell'Adorazione, dal puro collo palpitante, dai capelli spartiti e acconciati, dalla veste damascata, dai veli lievissimi, fermi nelle pieghe sottilmente sinuose, come se sopra ad essi alitasse un perpetuo sospiro.

E questo singolare spirito creativo, questo particolare modo di sentire e di creare, questa soggettiva finezza di eseguire, che rivela il carattere dell'artista e dell'opera dell'artista, il quale la segna quasi con un particolare suggello, con una cifra infalsificabile, sino a penetrarla della sua propria anima



9

Particolare dell'opera (foto Studio W. Massari - Pontremoli).

e ad avviarla del suo proprio sangue, tutto, che è unico e suo, conferisce all'opera quell'inestimabile valore che mal si riduce in contanti.

Infine, in risposta al terzo quesito, il Bacci, dopo aver ricordato come sono “deficienti opere singole dell'artista” e dopo aver ipotizzato il perché la scultura si trovi a Pontremoli, sottolinea che la *Madonna dell'Adorazione* è “un'opera singola, composta di un bassorilievo e di un tutto tondo, esempio unico ne' lavori di Agostino”.

Nel ricordare che “essendo oramai la Madonna dell'Adorazione, per le sue qualità di bellezza e di pregio, entrata nel campo degli studi e degli studiosi delle cose d'arte dopo la riproduzione della sua fotografia, comparsa nella *Rivista d'Arte* del 1909”, il Bacci osserva:



10

Particolare dell'opera (foto Studio W. Massari - Pontremoli).

mancare questo bassorilievo, significherebbe avere strappato una delle tante pagine radiose di bellezza che costituiscono la vita artistica di Agostino di Duccio, avere sottratto un sicuro necessario documento per lo studio evolutivo della sua arte, avere infine involato al patrimonio artistico italiano uno di quegli oggetti di sommo pregio che per le insite loro qualità di tecnica, d'ispirazione, di carattere, di bellezza, quando vengono a mancare costituiscono una lacuna che non si riempie, un danno che non si sana.

Il Bacci, redigendo questa perizia, non ha stilato un semplice e formale mezzo di prova a fini processuali ma ha dato vita a una preziosa testimonianza, autorevole e profonda, della "bellezza" fissata eternamente dall'artista nella *Madonna dell'Adorazione* che "Pontremoli possiede"⁴⁵ (figg. 8-12).



11

Particolare dell'opera (foto Studio W. Massari - Pontremoli).



12

Particolare dell'opera (foto Studio W. Massari - Pontremoli).

Conclusioni

Il racconto, seppur veloce, dei fatti accaduti a Pontremoli nel 1911 intorno alla scultura della Madonna dell'Adorazione, delineato attraverso alcune delle inedite carte processuali, esprime in maniera chiara il ruolo fondamentale della legge 364/1909 per la tutela del patrimonio culturale italiano in anni in cui questo era messo in pericolo da uno spregiudicato e infido mercato antiquario alimentato da un vario e temerario collezionismo internazionale che ha portato alla formazione di diverse importanti collezioni all'estero ancora oggi esistenti.

In uno scenario storico quale fu quello dell'Italia fra Ottocento e Novecento, dove il mercato d'arte internazionale viveva la sua stagione più fiorente, grazie al mondo americano e ai "nuovi ricchi" pronti ad acquistare, e dove i controlli delle autorità com-

petenti erano scarsi e inefficaci, la legge 364/1909 fu la risposta appropriata dello Stato unitario a quel pericoloso fenomeno. Rappresentò la prima regolamentazione organica della materia e introdusse la nuova definizione dei beni oggetto di tutela come “beni d’interesse artistico, storico, archeologico e paleontologico”, modificando i precedenti riferimenti a “monumenti”, “cose d’arte” o “cose d’antichità”. Sanciva il principio dell’inalienabilità del patrimonio culturale dello Stato e degli Enti pubblici e privati; la vigilanza sull’esportazione e sulla circolazione dei beni privati; l’attribuzione alla Pubblica Amministrazione del potere di sottoporre a vincoli opere di proprietà privata e della facoltà di espropriare quelle private repute “d’interesse”. Non dimenticava di strutturare l’organizzazione amministrativa, centrale e periferica, preposta alla conservazione e alla tutela dei beni culturali, allora di competenza del Ministero della Pubblica Istruzione.

Si può avere un’idea della situazione di ritardo del Regno d’Italia in materia di tutela prima della legge 364/1909 grazie a queste significative considerazioni di Antonio Paolucci:

Il Ministero arriva sempre tardi, la legge o non esiste (la prima normativa unitaria è del 1902) o, quando esiste, viene applicata con lentezza e inefficacia, i controlli sono rari, le Soprintendenze deboli e sguarnite. Soprattutto la congiuntura storica era estremamente favorevole al commercio e all’esportazione del patrimonio artistico mobile.

Il governo della nuova Italia aveva soppresso gli antichi ordini religiosi. Tesori inestimabili, accumulati per secoli nelle sagrestie, nei conventi, nelle sedi delle venerabili congregazioni dilagavano come un’onda di piena sul mercato.

Contemporaneamente le vicende politiche e i rivolgimenti sociali dissolvevano i patrimoni delle grandi famiglie. Si svuotavano da un giorno all’altro palazzi nobiliari e ville di campagna, crollavano maggiorascati e fidecommessi.

Era in atto, in Italia, il grande disgelo. Un sistema feudale e clericale pietrificato da secoli era costretto a liquidare i suoi tesori.

Nello stesso tempo, in Europa e in America si affermavano il gusto dei Primitivi e il mito del Rinascimento italiano mentre, da Boston a Berlino, da Parigi a Washington prendevano forma le grandi collezioni pubbliche e private⁴⁶.

Se la romanzesca vicenda pontremolese testimonia il merito del Bacci, del Giuliani e del Giannelli per aver evitato il trafugamento della Madonna dell’Adorazione, riconosciuta opera “di bellezza e di pregio” di Agostino di Duccio, come ben sottolineava “Il Marzocco” nel 1911, ciò non può far dimenticare che le loro azioni di persone preparate, capaci e dotate di sensibilità e di passione, non avrebbero avuto efficacia alcuna se non fosse stata vigente la legge 364/1909 che, giustamente, è ritenuta la vera antesignana della moderna disciplina di tutela del patrimonio culturale italiano.

NOTE

* Così ha definito il bassorilievo pontremolese il direttore delle Gallerie degli Uffizi, Eike Schmidt, presentando l'opera nel contesto di dodici significative immagini mariane di Donatello, di Luca della Robbia e di Michelangelo, durante una apprezzata conferenza, tenuta nella chiesa di S. Francesco di Pontremoli il 4 giugno 2022 e intitolata "La bellezza mariana parte fondamentale della nostra cultura". È con grande piacere che presento questo studio nato su invito ricevuto dallo stesso Direttore (che ringrazio) durante uno degli incontri organizzati per porre le basi per l'istituzione degli "Uffizi diffusi" in Pontremoli, "Porta di Toscana" e "Città del Libro". Il mio sentito ringraziamento va, inoltre, alle dott.sse Monica Alderotti e Simona Pasquinucci per la costante disponibilità e per i preziosi suggerimenti, come pure a don Pietro Pratolongo, parroco di S. Francesco, per l'incoraggiamento, il sostegno e l'autorizzazione alla pubblicazione delle foto della scultura. Un particolare ringraziamento all'amico Alfredo Bertolini che mi ha messo a disposizione il materiale dell'avv. Buttini, materiale fondamentale per ricostruire le vicende del processo, come pure a Walter Massari per le foto professionali che impreziosiscono il testo. Infine, dedico questo studio all'amica Linda Pisani (1970-2018), apprezzata docente e brillante storica dell'arte medievale e rinascimentale, incontrata grazie alla Madonna pontremolese di Agostino di Ducio cui ha dedicato un saggio fondamentale.

1 Nel Regno d'Italia su questa materia, dopo le legislazioni preunitarie, disorganiche e occasionali, le prime leggi compiute compaiono nel primo decennio del Novecento (legge 12 giugno 1902 n.185, c.d. legge Nasi, istitutiva del 'Catalogo unico' dei monumenti e delle opere di interesse storico, artistico e archeologico di proprietà statale, con il suo regolamento attuativo R.D. 17 luglio 1904 n.431 e legge 20 giugno 1909 n.364 con il suo regolamento attuativo R.D. 30 gennaio 1913 n. 363). Cfr. Balzani 2003; Troilo 2005; Fusar Poli 2006.

2 Cfr. Belli Barsali 1960.

3 Cfr. Bologna (1898) 1972, p. 56; Poggi 1909; "Il Marzocco" 1911; Ricci 1925, pp. 114-115, 121 e 153; Giuliani 1941; Cuccini 1990, pp. 9-10; Caglioti 1992; Sgarbi 1992; Lapi 1993; Rapetti 1998, pp. 81-83; Pisani 2012; Lapi 2020.

4 Cfr. Sverzellati 1998; Covini 2019.

5 Cfr. Uberti 2011.

6 Cfr. Lapi 2020, pp. 91-111.

7 Archivio di Stato di Firenze, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 3233, fasc.20, c.n.n. L'aver scoperto che nel 1626 la scultura fu trasferita nel nuovo altare per essa appositamente realizzato ha permesso d'identificare meglio i cinque santi raffigurati nel quadro. Si tratta di: (dall'alto a sinistra guardando) s. Isidoro agricoltore, s. Teresa d'Avila (davanti in ginocchio), s. Ignazio di Loyola, s. Francesco Saverio e s. Filippo Neri (davanti in ginocchio). La loro devozione si diffuse moltissimo in seguito alla loro canonizzazione avvenuta nel 1622, una canonizzazione storica per essere stata la prima 'collettiva'. Ecco perché si ritrovano tutti e cinque insieme in venerazione della Madonna con il Bambino.

8 Bologna (1898) 1972, p. 56.

9 È lo stesso Bologna nei ringraziamenti a ricordare, tra gli altri, don Pietro Terroni, rettore del Seminario, cui venne consegnata la scheda redatta dal Carocci nel 1895, per avergli favorito "diverse importanti notizie" per la realizzazione del suo libro (cfr. *Ibidem*, p. IV).

10 Cfr. Papaldo 1977; Di Cagno 1991.

11 Una copia della scheda del "Catalogo generale degli oggetti d'arte" relativa al bassorilievo fu consegnata anche al rettore del Seminario don Pietro Terroni, futuro vescovo di Fidenza (allora Borgo San Donnino), che la sottoscrisse obbligandosi "a tenere in consegna l'oggetto descritto nel presente foglio, e di non rimuoverlo dal posto che occupa e di non apportarvi modificazioni, senza conseguire preventiva approvazione anche dal Ministero della Istruzione Pubblica".

12 Cfr. Pavan Taddei 1963; Torchio 2007.

13 Cfr. Appendice, Documento 3.

14 I riferimenti alle carte processuali sono ricavati dal materiale messo insieme dall'avv. Ulderico Buttini, uno dei difensori di don Enrico Casini, rettore del Seminario di Pontremoli, e conservato da un privato che mi ha gentilmente autorizzato il loro studio, catalogazione e utilizzazione. Dalla trascrizione di questo carteggio, in cui si trova anche copia della scheda del Carocci, si ricaverà una prossima pubblicazione per far conoscere i contenuti integrali delle testimonianze dei protagonisti che rendono possibile "rivivere" la romanzesca vicenda.

15 Su Manfredo Giuliani (1882 - 1969) cfr. Antiga 1965; Benelli 1982.

16 Cfr. Thau 2020.

17 Cfr. Bertelli a.a.2011-2012, pp. 120-124.

18 Bellini 1960, p. 64.

19 Poggi 1909.

20 A livello lunigianese fu Manfredo Giuliani a rendere noto il fatto con questo articolo intitolato “*Tentativo di trafugamento di un prezioso bassorilievo del secolo XV*” pubblicato sul periodico “Lunigiana”, da lui fondato e diretto: “Nella Chiesa di S. Francesco annessa al Seminario vescovile di Pontremoli, esiste un pregevolissimo bassorilievo in marmo che rappresenta la ‘Madonna che adora il Bambino’. Il bellissimo marmo riconosciuto sempre di grande valore artistico, fu per un lungo tempo attribuito alla scuola del Donatello, ma studi più recenti hanno sicuramente concluso che si possa attribuire allo scultore fiorentino Agostino di Duccio. Questa nuova attribuzione non toglie nessun valore alla preziosa opera d’arte, ed anzi unisce all’eccellenza di una arte originale e squisita il pregio della rarità. Poiché Agostino di Duccio è un creatore assolutamente personale e la sua maniera non ha avuto estensione di scuola e continuità di discepoli./ I musei sono completamente sprovvisti di opere del singolare e solitario autore essendo impossibile trovare – diversamente di quanto avviene per gli altri artisti, anche sommi, – opere se non originali, almeno appartenenti alla scuola. E ciò concorre ad aumentare il pregio e il valore venale delle sculture di Agostino di Duccio. Del resto il pregio di quest’opera è sempre stato riconosciuto grandissimo, e il Seminario di Pontremoli, altre volte, si era rifiutato di cederlo per somme vistose. Questa volta però le arti dei soliti trafugatori stavano – senza il pronto e miracoloso intervento delle autorità competenti – per raggiungere lo scopo criminoso./ Da un calco eseguito sull’originale era stata eseguita una riproduzione in marmo assai somigliante che proprio in questi giorni doveva essere sostituita all’originale. Alcune notizie trapelate hanno potuto mettere, in tempo, sull’avviso l’autorità locale e la Sovrintendenza ai monumenti e per le attive indagini abilmente condotte dal Sottoprefetto Cav. Giannelli, e per l’opera intelligente del solerte Sovrintendente Dott. Bacci e dell’Ingegnere Chierici, si è riusciti a sventare il tentativo di trafugamento di imminente esecuzione, e a sequestrare la copia in marmo che doveva sostituire l’originale./ Siccome del fatto gravissimo è stata fatta regolare denuncia al Procuratore del Re, per non intralciare l’opera della giustizia, ci asteniamo ora dal fare commenti al gravissimo e tristissimo fatto attendendo che sieno completamente chiarite le

responsabilità morali e materiali./ In tanto però – sicuri di interpretare il pensiero di quanti in Lunigiana sentono rispetto ed amore per il nostro patrimonio artistico – diamo viva e riconoscente lode alle autorità che con tanta abilità hanno salvato l’antico e prezioso marmo della Madonna di Agostino di Duccio” (Giuliani 1911). Il settimanale locale “Il Corriere Apuano” pubblicò, in data 9 luglio 1911, un articolo per rettificare le notizie che, partite da Pontremoli con fini anticlericali, erano state subito divulgate da Pisa e riportate su testate nazionali, anche cattoliche, portando così la vicenda a livello nazionale. Per l’articolo cfr. Appendice, Documento 2.

21 “Il Marzocco” 1911.

22 Nel suo primo interrogatorio fatto a Parigi il 21 giugno 1913 così si presentava: “Io mi chiamo Pollak Ignazio Raffaele, nato il 22 maggio 1878 a Salisburgo (Austria) da Alberto e da Carolina Brauer – celibe, antiquario, dimorante al n.57 di Via Pigalle a Parigi in mia casa. Io sono suddito austriaco. Io so leggere e scrivere. Io non [ho] punto precedenti giudiziari. Io sono stabilito antiquario in appartamento”. Dalle indagini effettuate nel marzo 1912 dalla Regia Ambasciata d’Italia a Parigi risultò pure che “Il Sig. Pollak è reporter per l’Italia dei giornali parigini: ‘La Presse’ e la ‘Patrie’ e si firma con lo pseudonimo di ‘Jean Fallot’”. Inoltre “il Pollak esercita la professione di antiquario, ed in tale commercio è succeduto ad un suo zio tal Brauer, ritiratosi dagli affari avendo fatto fortuna. Il Pollak di origine tedesca si occupa nel suo negozio soltanto di affari importanti”.

23 Nel suo primo interrogatorio fatto a Parigi il 21 giugno 1913 così si presentava: “Io mi chiamo Derepper Gabriele d’età di anni 25, nato il 20 febbraio 1888 a Parigi da fu Anatolio e da Maria Merliac – celibe, antiquario, dimorante al n.57 di Via Pigalle presso il Sig. Pollak. Io sono francese. Io so leggere e scrivere. Io non ho punto precedenti giudiziari. Io appartengo alla classe 1908. Io sono destinato ai servizi ausiliari. Io sono antiquario. Io lavoro col Sig. Pollak da 8 anni”. Dalle indagini effettuate nel marzo 1912 dalla Regia Ambasciata d’Italia a Parigi risultò pure che “il Derepper non è altri che il segretario del Sig. Pollak col quale coabita”.

24 Il Pollak e il Derepper sono ricordati nelle vicende dell’affresco della *Maiestas Domini* (XII secolo) dell’abside centrale della chiesa di S. Maria del Mur in Catalogna. L’affresco fu acquistato dal Pollak che lo fece “staccare” dall’équipe del restauratore italiano Franco Stefanoni, maestro della tecnica dello “stappo”. Fu poi venduto

dallo stesso Pollak al collezionista catalano Luí Plandiura, il quale, nel 1921, per la mediazione di Rafael J. Bosch e con l'assistenza del Dereppe, lo vendette al "Museum of Fine Art" di Boston, dove è tuttora conservato. Per la scheda del MFABoston sul "Cristo in maestà con i simboli dei quattro evangelisti" cfr. <https://collections.mfa.org/objects/31898>. La vicenda è descritta in Barral 1994, p. 203. "Plandiura ebbe una fitta rete di collaboratori in Europa e fu in stretti rapporti con Rafael J. Bosch a New York; J. Gudiol i Cunill, *La col·lecció Plandiura*, "Gasete de les Arts", s. 2, I, 2, 1928, pp. 2-14" (Giannini 2014, nota 10, p. 198). "Plandiura si avvaleva di una stretta rete di collaboratori che viaggiavano in Europa. Fra i suoi uomini di fiducia Ignacio Pollack, polacco con passaporto americano e di San Marino, e Gabriel Dereppe, mercante con passaporto francese, socio di Rafael J. Bosch a New York" (*Ibidem*, nota 20, p. 200). Inoltre "Plandiura era in contatto da tempo con Attilio Steffanoni, che aveva venduto a Dereppe una Sant Sopar sfuggita al catalano per un soffio". Nel 1922 "Dereppe e Pollak, che si erano recati a Milano per acquistare un ciclo di affreschi provenienti da una chiesa abbandonata nei pressi di Spoleto, venivano denunciati dallo stesso Attilio alle autorità giudiziarie per tentata importazione illecita" (Giannini 2013, p. 602). Pollak e Dereppe furono protagonisti anche della vendita degli affreschi di S. Baudelio de Berlanga, oggi in vari musei statunitensi (Boston, Mus. of Fine Arts; Indianapolis, Herron Inst.; New York, Metropolitan Mus. of Art; Cincinnati, Art Mus.) e, una parte recuperata dalle autorità spagnole, al Museo del Prado di Madrid. Furono responsabili della vendita di altre importanti opere d'arte spagnole e furono "segnalatori" dei maggiori mercanti d'arte del periodo - Georges Demotte, Jacques Seligmann e Sir Joseph Duveen.

25 Cfr. Ratti *et alii* 2016.

26 Simile è la testimonianza resa dal Dereppe nella stessa circostanza: "nella Primavera del 1911 io ero in Italia con Pollak, noi lavoriamo insieme, noi abbiamo incontrato a Sarzana Bossi che ci ha parlato di un marmo che si trovava nel Seminario di Pontremoli, e che ci ha detto che si poteva averlo per 30.000 franchi. A quell'epoca il marmo non era ancora classificato e non è che dopo che l'affare è stato subodorato che gli Ispettori sono passati./ Noi siamo stati con Bossi al Seminario, il Prete ha opposto a principio delle difficoltà, egli voleva consultare il Vescovo. Nulla è stato deciso nella prima intervista. Egli ci ha scritto un giorno che non voleva concludere l'affare con Bossi, ma che se noi volevamo vederlo, egli ci riceverebbe all'epoca ch'egli

indicava./ Noi vi ci siamo recati, il Sig. Pollak gli ha detto che non voleva punto aver noie, il Prete gli ha affermato che coll'autorizzazione del Vescovo egli aveva il diritto di vendere, ch'egli era il Rettore del Seminario./ Egli è stato convenuto ch'egli venderebbe per 30.000 franchi il marmo, ma egli ha chiesto che innanzitutto gli fosse fatta fare una copia, ed ha dato l'autorizzazione di far venire gli operai".

27 Giovanni Lecchini, altro mediatore locale, nel suo interrogatorio (26/7/1911) affermò: "io non sono stato intermediario nella vendita della Madonna dell'Adorazione che si trova nella Chiesa del Seminario. Solo mi occupo di far vendere degli oggetti d'antichità e a quanti richiedono l'opera mia al riguardo, mi presto indicando ai medesimi ove si trovino oggetti antichi./ A proposito del bassorilievo della Madonna, dall'antiquario Bossi Paolo di Sarzana venni incaricato più volte di sorvegliare che non venisse venduto ed asportato senza di lui, perché voleva chiedere il permesso di vendita a chi di ragione. Anzi sul finire dell'inverno, perché non ricordo l'epoca precisa, il Bossi ne fece rilevare una fotografia a mezzo di un fotografo che io non conosco, che credo sia di Spezia; detto fotografo era un giovane dall'età di 25 a 30 anni, di media altezza e di complessione tarchiata./ Posteriormente venni a sapere che da antiquari francesi era stata fatta la riproduzione della Madonna in marmo e che questi francesi erano guidati da un individuo di Firenze alto, magro, ancora in buona età e che conosco solo di vista. Queste informazioni mi vennero date da diverse persone, e fra gli altri dal Sig. Bossi di Sarzana".

28 "Una mattina mi recai nella località Caldana di Pontremoli, allo scopo di vedere se si poteva sparare ai beccaccini. Strada facendo incontrai Bossi Paolo di Sarzana, il quale era in compagnia di altri due individui, che non conoscevo, e che conobbi dal modo in cui parlavano essere francesi./ Il Bossi mi fermò chiedendomi ove andassi, ed io glielo dissi, e quindi mi diede un appuntamento per una mezz'ora dopo, presso le vicinanze della casa Del Signore. Se non che avendomi in seguito fatto sapere che mi recassi alla Stazione, vi andai, ed ivi mi disse che si recava a Berceto per ritirare oggetti antichi. Io non andai a Berceto".

29 "Si presentò nella bottega, di me chiedendo, uno di quei due signori, che erano in compagnia del Bossi, pregandomi di volerlo accompagnare./ Annuii al suo desiderio, e dapprima si fece condurre dalla fotografia Bertinelli, ove aggiustò le lastre nella macchina fotografica, ed usciti, mi chiese se poteva rilevarsi la fotografia di una Madonna che esisteva nella Chiesa del Semi-

nario. Risposi che col permesso del Rettore del Seminario avrei ritenuto non fosse difficile la cosa, ed infatti recatomi da don Enrico Casini, questi ci lasciò prendere la fotografia dicendo che altre volte ne erano già state prese, e ricordo che aggiunse, che non si parlasse della vendita del bassorilievo dell'anzidetta Madonna perché non si poteva./ Avverto che usciti dalla fotografia Bertinelli allorquando erano state aggiustate le lastre nella macchina fotografica, col signore che era in mia compagnia ci dirigemmo verso la Stazione, perché mi disse che attendeva un suo amico che doveva giungere in automobile. Difatti giunse e saliti tutti sull'automobile si andò al Seminario./ Presa la fotografia della Madonna i due signori andarono a pranzo all'albergo Flora, ove pure mi invitarono, io non vi andai perché la loro condotta mi aveva prodotto sfavorevole impressione./ In seguito io non vidi più gli individui di cui ho parlato, anche perché mi recai in Svizzera ove rimasi due mesi e mezzo./ Gli anzidetti signori mi dissero che erano francesi, e parlavano francese, che io a stento riuscivo a capire./ Inoltre detti individui si erano offerti di darmi mille lire qualora fossero riusciti ad avere il bassorilievo della Madonna, ma io che sapevo che era cosa impossibile, non mi curai della cosa, e parlando con un mio amico riferii questa circostanza”.

30 Interessante per capire le attività illecite dello Zannoni e del Bossi e i loro rapporti è il seguente articolo: “*Cronaca giudiziaria*/ Tribunale di Massa/ Nei giorni 13 e 14 corr. si è svolto al nostro Tribunale un processo a carico dell'antiquario Zannoni Roberto di Gaetano d'anni 39 di Massa, imputato: 1° di essersi impossessato, per trarne profitto, senza il consenso dei dirigenti la Chiesa di Altagnana, di una lampada antica di ottone del valore di lire 50 circa appartenente alla Chiesa predetta; 2° per essersi appropriato, convertendolo in proprio profitto, di un quadro antico del valore di circa lire 300; 3° di diffamazione per avere attribuito al Sig. Bossi Paolo d'aver carpito con raggirio al Curato della Chiesa delle Grazie di Massa numero 4 reliquiari in argento./ Il processo, nel quale furono escussi molti testimoni, destò vivo interesse./ Nonostante la splendida e dotta arringa dell'Avv. difensore Francesco Betti, il Tribunale ha ritenuto Zannoni Roberto colpevole di appropriazione indebita qualificata e di furto semplice di una lampada in danno della Fabbriceria di Altagnana commessa nelle circostanze della relativa imputazione e lo condanna alla pena complessiva di anni 1 e mesi 3 di reclusione e a lire 200 di multa, ai danni verso le parti lese e alle spese dei relativi procedimenti. Dichiara condonati mesi 3 della pena corporale, nonché la pena pecuniaria per effetto della am-

nistia (R.D. 27 marzo 1911)./ Visti gli articoli 393, 394 del Codice Penale e 333 del Codice di P. Penale dichiara non aver luogo a penale procedimento a carico dello stesso Zannoni in ordine al reato di diffamazione per essere stata raggiunta la prova della verità del fatto diffamatorio, e condanna il querelante alle spese del procedimento per diffamazione” (“*L'Indipendente - Giornale della Provincia di Massa e Carrara*”, 16/17 dicembre 1911, n.51, p. 2).

31 “Mi è a cognizione che il Giovedì Grasso dell'anno scorso [1911] due individui nelle ore antimeridiane si presentarono nel negozio del fruttivendolo Geramino e gli chiesero il permesso perché nel suo negozio stesso tenesse un baule. Il Geramino ingenuamente acconsentì. Nel pomeriggio dello stesso giorno i due individui, ritornando dalla parte superiore del paese, entrarono nella bottega del Geramino e nel baule, che avevano poco innanzi lasciato, depositarono calici che allo stesso Geramino sembrarono di rilevante valore, piviali e stole, che per la loro guarnizione avevano l'apparenza di pregio./ Gli stessi individui chiesero il baule, lo asportarono e si diressero verso la stazione./ Feci indagini, ma non mi fu possibile stabilire da quale chiesa uscissero quegli arredi sacri; né poté accertarlo neanche lo stesso Geramino./ Sta in fatto che quegli oggetti non potevano essere di proprietà privata, ma bensì di un'Opera parrocchiale”.

32 “Effettivamente nella mattina del Giovedì Grasso dell'anno scorso certo di Carnevale vennero tre individui nel mio negozio qui in Pontremoli, i quali col mio permesso vi lasciarono un baule. Ritornarono poi nel pomeriggio e misero dentro il baule due pianete, un piviale verde, un calice d'argento ben lavorato, un turibolo, una cornice, e due pianete, portando quindi il baule alla stazione./ Potranno essere stati quegli oggetti di valore, ma io non lo posso dire, come non so da quale chiesa o d'altro luogo siano provenuti”.

33 Appendice, Documento 1.

34 Il 26 luglio 1911 il Fiorini così scriveva all'avv. Ulderico Buttini che aveva accettato “di studiare il suo caso” alla luce degli attacchi causati dal settimanale socialista pontremolese “*La Terra*” e da “*Il Resto del Carlino*”: “Io non solamente non ho cooperato al supposto tentato trafugamento, ma se vi fosse stato un pericolo l'ho positivamente ed energicamente scongiurato. Infatti, sebbene il calco lasciato eseguire e l'imitazione del bassorilievo ricevuta non provino che il Casini volesse effettivamente alienare quell'opera d'arte, io però a queste cose rimasi perfettamente estraneo perché non ne sapevo nulla. E quando la sera del 5 giugno

il Casini mi riferì dell'uno e dell'altra e ricorse a me per essere aiutato a liberarsi di quegli assediati, io non mancai davvero di energia... E il Casini col Baldini possono farne buona testimonianza, alla quale si può aggiungere quella di don Annibale Corradini, cui il Casini manifestò subito l'accaduto e quindi la parte positiva da me spiegata. Il fatto poi che il tentativo di quei Signori andò a monte; che essi continuarono il giorno 6 a gironzolare inutilmente intorno al Seminario per convincere il Casini e che, non riuscendo a nulla, tentarono di presentarsi a me, e il mio Segretario non volle neppure annunziarmeli, prova che il mio intervento non era per preparare un Battirelli [il vescovo era stato accusato da "La Terra" di aver fatto "del Casini un Battirelli", espressione riferita ad un ufficiale su cui ricadono le responsabilità degli errori del superiore]. Così l'altro fatto che quei Signori furono costretti a riportarsi via una parte di quella imitazione (ed io ritenevo che avrebbero portato via tutto) non è senza forza dimostrativa. D'altronde nell'ipotesi che io fossi consenziente a quel trafugamento e quindi a cognizione del calco, è chiaro che non avrei permesso fotografie accusatrici, e che avrei lasciato fare la sostituzione la sera stessa in cui venne portata la copia, senza costringere gli antiquari a ripetere viaggi pericolosi. Della seconda parte di questa dolorosa storia, cioè della caparra ricevuta dal Casini e della relativa ricevuta, io venni a cognizione solamente la sera del 30 giugno, e subito (senza prevedere la tempesta scatenatasi) scrissi una lettera a quei Signori (di cui possego la copia con la ricevuta di spedizione e di ritorno) che li metteva per sempre nell'impossibilità di compiere il trafugamento".

35 Il Gotti, delegato di P.S., nel suo interrogatorio del 16 luglio 1912 ricordava che "la voce pubblica, subito dopo conosciuto il fatto della Madonna, riteneva che il Vescovo fosse pure consapevole dell'opera del don Casini". Mons. Fiorini, infatti, fu oggetto di un attacco da parte della stampa locale, per la precisione da due articoli del giornale socialista "La Terra", che insinuò il sospetto di una sua possibile complicità nel fatto, esempio esplicito del clima anticlericale presente in quegli anni in Pontremoli dove i socialisti erano riusciti a conquistare la guida dell'amministrazione comunale nel 1910. La "maligna insinuazione" e "calunniosa panzana" venne ripresa a livello nazionale da "Il Resto del Carlino" del 21 luglio 1911, probabilmente suggerita "a Roma" da qualche "malvagio" pontremolese, come scriveva lo stesso vescovo all'avv. Buttini in data 26 luglio 1911. In realtà, l'ordinanza del 31 dicembre 1911 proprio sui sospetti insinuati da qualche periodico aveva così concluso: "né credesi che oltre al don Casini possa farsi risalire la responsabilità al Vescovo quale rappresentante

del Seminario proprietario dell'opera d'arte, perché le trattative di vendita si svolsero a sua insaputa, e non consta se si compiacesse o riprovasse la vendita e nessuna parte prese al reato". Nonostante ciò il vescovo fu oggetto di nuovi articoli a livello nazionale alla fine del gennaio 1912. Nell'opposizione fatta l'11 gennaio 1912 contro la citata ordinanza, il Procuratore della Corte d'Appello di Genova addusse anche questo motivo: "per ciò che riguarda il Vescovo di Pontremoli, Monsignor Fiorini Angelo, pel quale la Ordinanza, nella sua motivazione, conchiuse nessuna parte aver preso al reato, credesi che tale conclusione, non proceduta da regolare interrogatorio di imputato, sia proceduralmente censurabile e meriti essere cassata per evitare che, sopravvenendo eventualmente prove ed indizi a carico dello stesso, non si possano più le medesime trarre in esame per il procedimento". Il 28 gennaio "Il Secolo" pubblicò un breve articolo e lo titolava "Un vescovo processato per la vendita di un'opera d'arte". Leggendo il suo contenuto, alla luce degli atti processuali, emerge la sua non correttezza e la sua parzialità finalizzata a colpire il vescovo: "A mio tempo vi diedi notizia della tentata vendita ad alcuni antiquari francesi di un pregevole bassorilievo di valore del '400, rappresentante una Madonna col Bambino e che esisteva nella cappella di Pontremoli. Per quella compera furono rinviati a giudizio il rettore del Seminario Casini, quale principale responsabile, il vescovo di Pontremoli mons. Fiorini quale complice, il prof. Nicoli autore del calco, Bossi Paolo di Sarzana antiquario e Gaetano Zannoni intermediario della vendita. La Camera di Consiglio di Sarzana [sic! in verità l'ordinanza del Giudice Istruttore di Pontremoli (31/12/1911)] rinviò tutti per non luogo a procedere meno il Casini che venne rinviato a giudizio. Il Procuratore Generale di Genova in un supplemento di istruttoria rinviò tutti gli imputati a giudizio [sic! in verità nell'opposizione all'ordinanza (11/1/1912)], compreso il vescovo Fiorini [sic! in verità il P.G. chiedeva di cassare la parte dell'ordinanza riguardante il vescovo], facendosi inviare da Parigi una relazione sull'inchiesta colà compiuta [sic! in realtà chiedeva una rogatoria non ancora svolta]. Il Ministro dell'Istruzione si è costituito Parte Civile. Il fatto dimostra che il Ministro della Pubblica Istruzione tenta di impedire con maggior rigore le continue vendite che si fanno frodando lo Stato di oggetti antichi" ("Il Secolo", 28 gennaio 1912, p. 4). Mons. Fiorini intervenne attraverso un breve scritto di smentita pubblicato ad es. a p. 7 de "Il Messaggero" del 30 gennaio successivo: "Un monsignore rinviato a giudizio. Il sig. Angelo Fiorini, vescovo di Pontremoli, ci scrive dal collegio di S. Lorenzo in [sic! da] Brindisi, facendoci osservare che non è vero ch'egli sia stato complice di altri in un reato mai esistito, in quanto il bassorilievo, del quale troppo si è par-

lato, non corse mai alcun pericolo./ E monsignore aggiunge: nell'istruttoria il giudice aveva dovuto accennare che alcuni periodici si erano fatto lecito delle insinuazioni, ma concludeva che gli indizi di quella stampa non avevano alcuna consistenza e dichiarava perciò non luogo a procedere. Il procuratore generale di Genova faceva rilevare che questo punto dell'ordinanza proceduralmente era censurabile perché non proceduto da interrogatori. Per questo solo e non per altro ne domandava semplicemente la cassazione./ Il che non significa rinviare a giudizio”.

36 In breve, per quanto riguardava il vescovo Fiorini, per il quale l'ordinanza nella sua motivazione concluse di non avere preso parte alcuna al reato, il Procuratore Generale faceva osservare che tale conclusione non preceduta da regolare interrogatorio come imputato doveva essere cassata per evitare che sopravvenendo, eventualmente, prove o indizi a suo carico, non si potessero più portare in esame per il procedimento.

37 “Per il trafugamento di opere d'arte a Pontremoli./ Il Ministero P.I. nel giudizio penale/ Ci telefonano da Pisa, 20 sera./ Ricorderete come l'estate scorsa la Soprintendenza ai Monumenti di Pisa riuscì a impedire il trafugamento di preziose opere d'arte a Pontremoli./ Contro gli autori del trafugamento fu avanzata denuncia al Procuratore del Re, e l'istruttoria continua ancora. Vengo informato ora che il Ministro della Pubblica Istruzione [on. le Luigi Credaro] si costituisce parte civile al processo ed incarica di rappresentarlo il comm. Artom, capo divisione delle Belle Arti” (“L'Avvenire d'Italia”, 21 gennaio 1912, p. 7).

38 *La sottrazione della Madonna del Di Duccio. Un sacerdote e due complici assolti. La nuova istruttoria*, in “Il Giornale d'Italia”, 28 gennaio 1912, p. 4.

39 *La “Madonna dell'Adorazione” del Seminario di Pontremoli al Tribunale di Sarzana*, in “Il Giornale d'Italia”, 24 novembre 1915, p.4.

40 *La “Madonna dell'Adorazione” del seminario di Pontremoli in Tribunale*, in “Il Resto del Carlino – La Patria – Giornale di Bologna”, 27 novembre 1915, p. 5.

41 Questa la motivazione in diritto della sentenza: “Considerato che non può accogliersi la tesi sostenuta dai difensori, che cioè nel fatto commesso da don Casini e dagli altri coimputati non si concreti il reato previsto dagli art.1, 2, 30 e 37 della legge 20 giugno 1909 n.364 in quanto che quelle disposizioni di legge esigano per la sussistenza del reato non solo la trasmissione della proprietà ma anche la dismissione del possesso dell'opera d'arte, dismissione del

possesso che nel caso non si sarebbe avuta./ Tale tesi è di fronte al testo legislativo non solo arbitraria ma anche irrazionale poiché rettammente interpretata la legge succitata non richiede per la sussistenza del delitto in questione alcuna trasmissione né di proprietà né di possesso. Stabilisce infatti agli art.1 e 2 il principio della inalienabilità delle cose che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico quando appartengono ad Enti morali riconosciuti, civili ed ecclesiastici, e munisce poi tale principio di una duplice sanzione: d'una sanzione civile dichiarando nullo di pieno diritto tutte le alienazioni fatte contro il divieto di essa legge (art.39) e d'una sanzione penale col comminare la multa agli amministratori ed agli impiegati degli Enti morali che abbiano trasgredito alle disposizioni dell'art.2 (art.30)./ Se adunque la legge con esplicita e precisa disposizione toglie qualsiasi efficacia nel campo del diritto privato alle alienazioni delle opere d'arte degli Enti morali e non ammette quindi per esse né valido trasferimento di dominio né trasmissione di possesso, che possa produrre alcun effetto giuridico e ciò nonostante senza pregiudizio delle disposizioni del Codice Penale relative ai reati contro la proprietà di un'aggiunta ad esse precede e punisce come delitto la trasgressione alle disposizioni che dichiarano inalienabile le opere d'arte appartenente agli Enti morali, ciò significa che secondo la legge è violato il diritto dello Stato alla non alienazione di dette opere con qualsiasi atto o negozio giuridico, che anche solo in astratto violi, disconosca, attacchi il principio inalienabilità a prescindere affatto sia dagli effetti giuridici del negozio stesso sia dalla sua eccezione. La legge vieta l'alienazione di determinate cose quando abbiano certi caratteri che si trovino in determinate condizioni, si trasgredisce al divieto comunque alienando, se in onta a tale divieto alcuno compia atto di alienazione la legge disconosce ad un tempo qualsiasi effetto all'atto e punisce il trasgressore./ Questo e non altro è il semplice significato delle disposizioni di legge, che qui si tratta di applicare, e sarebbe assurdo il voler dedurre da quella illiceità delle alienazioni per la quale sono dalla legge fulminate le nullità civili e le sanzioni penali una ragione per escludere la sussistenza del reato./ Sarebbe poi un aggiungere alla legge stessa il ritenere che per la perfezione del delitto si richieda oltre il fatto per sé solo antiggiuridico dell'alienazione della cosa anche la dismissione del possesso della cosa stessa e la sua sottrazione al pubblico godimento. La conservazione del patrimonio artistico nazionale al pubblico godimento è certamente nei fini della legge ma questa ha adottato quale mezzo ai fini propostisi

il divieto anche della semplice alienazione delle cose onde quel patrimonio è costituito quando appartengano ad Enti morali e nella infrazione di quel divieto sta tutto il delitto dalla legge stessa punito coll'art.30. La sottrazione della cosa al pubblico godimento è dalla legge preveduto quando la cosa non sia recuperabile come un titolo od una riparazione civile, ma non è richiesta dalla legge come elemento costitutivo del reato”.

42 “1°. Il fatto imputato non costituisce reato, per non essere mai il bassorilievo in questione stato sottratto al pubblico godimento, né comunque rimosso dal luogo in cui viene osservato; quanto meno per non essere stata la pretesa vendita del 10 giugno 1911 idonea nonché ad alienare l'oggetto ed a renderne possibile la materiale tradizione, neppure a trasferirne la proprietà, sia perché nulla ai sensi della legge 20 giugno 1909, sia perché compiuta da persona non avente la capacità di alienare./ 2°. Dovevasi in ogni caso apprezzare la responsabilità del Can. Casini limitatamente alla sua qualità di impiegato, in quanto abbia compiuto atti di sua competenza e quindi idonei a dare esecuzione al reato di alienazione, atti che nella specie non furono compiuti./ 3°. Venne provato che il Canonico Casini non voleva la alienazione del bassorilievo in onta alla legge 20 giugno 1909, ma subordinatamente ad autorizzazioni che lo esonerassero da qualsiasi eventuale responsabilità, e conseguentemente è mancato nel Can. Casini il dolo specifico necessario alla integrazione del delitto”.

43 Corte di Cassazione, Udienza 12 ottobre 1916; Pres. Moschini, Est. Venzi - Ric. PM e Casini, in “Il Foro Italiano” 1917, col.52.

44 *Ibidem*, coll.52-53.

45 Nel 1992 il bassorilievo pontremolese fu nuovamente al centro dei riflettori nazionali grazie al critico d'arte Vittorio Sgarbi che attribuì ad Agostino di Duccio la copia realizzata da Gino Nicoli nel 1911 e oggi conservata nel Duomo di Sarzana. Infatti, nel 1925 la copia del Nicoli, in deposito presso il Tribunale della Spezia, era stata richiesta dal Capitolo di Sarzana a cui venne concessa per sottrarla “a possibili speculazioni future”. Sullo “sbaglio” di Sgarbi intervenne, “per dovere di informazione”, Giovanna Rottondi Terminiello, allora soprintendente per i Beni Artistici e Storici della Liguria, dimostrando con la scheda fornita dal “copista” che la Madonna di Sarzana era una copia del 1911 realizzata “per scopi illeciti”, mentre l'originale era a Pontremoli. Cfr. Arato 1992; A.B. 1992. Nel 1990 lo stesso critico aveva affermato parlando di Pontremoli: “Poi c'è Agostino di Duccio, che è la cosa più bella. Quella meravigliosa scultura sconosciuta di Agostino di Duccio che sta nella chiesa di S. Francesco: una Madonna col Bambino, bellissima!” (*Sgarbi i fiumi e il Bancarella*, in “Lunigiana la Sera”, p. 20). Anche il direttore delle Gallerie degli Uffizi, Eike Schmidt, venuto per tre volte a Pontremoli (8 settembre 2021, 4 giugno e 28 luglio 2022), non ha mancato di visitare il bassorilievo, anzi ogni volta è voluto andare ad “ammirare questa bellezza”, come lui stesso ha affermato in occasione della sua prima visita, zittendo le persone che lo accompagnavano.

46 Paolucci 1993, p. 10.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento 1

Denuncia Sottoprefettura/ Foglio 1/ 9 luglio 1911. Il 2 luglio corrente avendo il Sig. D.re Peleo Bacci soprintendente regionale ai Monumenti e Scavi visitato, in seguito a richiesta dell'Ill.mo Sig. Sottoprefetto, il bassorilievo di Agostino di Duccio custodito nella Chiesa del locale Seminario Vescovile e riconosciuto che del bassorilievo stesso era stato preso un calco, d'ordine del Sottoprefetto stesso, mi recai al Seminario predetto, dove presi in consegna dal Rettore don Enrico Casini due riproduzioni di quel bassorilievo redigendo il verbale di sequestro che allego alla presente

denuncia sotto il n.2.

Procedetti quindi, in unione al Sovrintendente suindicato ed all'architetto Sig. Chierici da lui dipendente al riconoscimento del bassorilievo originale custodito nella Chiesa del Seminario suddetto (come da verbale n.3) e repertai dei frammenti di gesso da formare, di recentissimo impasto che rimetto alla S.V. Ill.ma insieme agli altri corpi di reato e che stanno a provare la recentissima esecuzione del calco. Successivamente assistetti, come verbalizzante, all'interrogatorio che il predetto Rettore don

Casini rese innanzi all'Ill.mo Sig. Sottoprefetto assistito dall'Architetto e Soprintendente predetti per assumere in iscritto le dichiarazioni ed ammissioni da lui fatte nel primo interrogatorio della mattina.

Da tale verbale risulta che il Sig. Rettore permise a due antiquari stranieri, coi quali era in trattative per la vendita del bassorilievo, che in ore di notte, si eseguisse un calco che doveva servire per farne una riproduzione da collocare fraudolentemente al posto dell'originale, in ore di notte, quantunque non essendo la Chiesa aperta al culto nessuna cagione di comodità e il solo proposito di agire nel massimo mistero potesse consigliare tale precauzione.

La riproduzione infatti fu eseguita e consegnata dai predetti antiquari in modo misterioso e con tutte le cautele che stanno a dimostrare la coscienza di fare cosa illecita al Rettore che all'insaputa di ognuno ritirò e custodì, nel massimo mistero, presso di sé, dove furono sequestrati i due oggetti e vendette l'originale con contratto perfetto assumendo l'obbligo, senza altre clausole, della consegna entro luglio e ritirando la caparra di lire mille.

Vedrà la S.V. Ill.ma se siano attendibili le giustificazioni addotte a propria discolpa dal Rettore ed in piena contraddizione con le circostanze da lui esposte.

Le circostanze esposte nei verbali e dai quali risultano sotterfugi così romanzeschi, che basterebbero da soli a far ritenere la piena coscienza di commettere cosa illecita, danno il convincimento nel sottoscritto che il bassorilievo non appartenga in libera proprietà all'Ente Seminario, ma sia proprietà demaniale, venuta così ad essere al suo legittimo proprietario sottratta a danno del patrimonio nazionale.

Che se poi il bassorilievo appartenesse veramente al Seminario dovrebbesi ritenere che a danno di questo si volesse tentare di conseguire illeciti profitti, come fanno ritenere il biglietto: "Siamo sorvegliati etc.", la caparra riscossa, l'obbligazione di consegnare il bassorilievo calco con termine determinato, senz'altre clausole, contro l'asserito divieto dell'Autorità responsabile della custodia.

Documento 2

Cronaca pontremolese.

La cronaca di questa settimana prometteva di essere lieta, essendo cominciato il giorno 2 con la solenne festa della Madonna del Popolo, alla quale concorse un mondo di gente. Ma proprio mentre si celebrava la Messa pontificale di mons.

Ed infine debbo soggiungere che se la minuta di contratto prodotto da don Casini e allegata al suo verbale di interrogatorio non è che un artificio di difesa, tale convincimento trova ancora una conferma nel fatto che nella minuta di contratto, che avrebbe dovuto, secondo le asserzioni del Rettore, servire di base ad una eventuale autorizzazione ministeriale, è indicata una somma di gran lunga inferiore a quella della vendita stipulata ciò che farebbe supporre che la differenza dovesse comparire in altre mani e non andare a profitto dell'Ente Seminario.

Sulla scorta del predetto interrogatorio furono a cura di questo Ufficio di Pubblica Sicurezza proseguite accurate e diligenti indagini dalle quali è risultato che i due antiquari stranieri, dei quali uno aveva dato il nome di De Broch, e che dovevano ritirare il bassorilievo sono i Sigg. Laoul Pollak di Alberto da Salisburgo, di anni 40 circa, che si ha materia di ritenere già pregiudicato in reati di questa natura e Gabriele Derepper di anni 21 circa da Parigi, residenti alla Villa Gigina presso Rapallo.

I predetti furono assistiti nelle trattative in un primo periodo dall'antiquario Sig. Pietro [sic! Giorgio] Bossi di Sarzana, in un secondo periodo dal Sig. Zannoni antiquario di Massa, i quali tutti denunciò alla S.V. Ill.ma per il reato previsto dagli art. 2 e 3 della legge 20 giugno 1909 n.364 e per gli altri maggiori reati che possano risultare dalla fattispecie esposta.

Rimetto inoltre alla S.V. Ill.ma sotto il n.5 dell'elenco dei documenti il verbale d'interrogatorio del portiere del Seminario, Bettini Primo, e sotto il n.4 dell'elenco dei corpi di reato con reperto contenente la somma di lire mille, ricevute dal rettore don Casini come caparra della effettuata vendita.

Soggiungo che il Sig. Lazzeroni, l'orefice di qui, assistette la mattina del 10 maggio p.p. dalla finestra della propria abitazione all'asportazione in automobile di oggetti che per la coincidenza dell'ora, degli individui e per la direzione donde provenivano non vi ha dubbio fossero i calchi dell'opera in questione.

Il Delegato di P.S./ firmato Gotti.

Vescovo con l'assistenza di tutti i Rev.mi Canonici, si addensava una tempestosa bufera sul capo del Can. Casini, l'anima più mite e più candida che si possa trovare, del quale nessuno ebbe mai a fare il minimo lamento.

Non si era ancora spogliato dei sacri paramenti che gli fu comunicato un avviso del Sottoprefetto di recarsi da lui. Vi andò subito alle 11 e tre quarti perfettamente tranquillo ed ignaro di quanto gli sarebbe stato domandato. In forma cortese gli furono comunicati i sospetti sul conto suo che si riducevano al dubbio che egli avesse permesso un calco del bassorilievo antico esistente nella Chiesa di S. Francesco, rappresentante la Madonna col Bambino, e che l'avesse permesso a scopo di sostituirlo con una imitazione.

Egli colla massima sincerità e spontaneamente raccontò per filo e per segno come passarono le cose manifestando circostanze delle quali mai nessuno l'avrebbe potuto interrogare (mentre poi s'intrepretano dai giornali a suo danno) e conducendo le autorità a prendere gli scritti e gli oggetti che si riferivano all'affare, senza bisogno di perquisizioni e di sotterfugi.

Di queste cose in città era già stato notato qualche indizio, non rilevato dal Casini, al quale era noto solamente che la mattina del 30 giugno il sig. M. Giuliani, mostrando di voler meglio esaminare quel bassorilievo, era salito sull'altare, aveva preso diverse misure (chiedendo il metro a lui stesso), aveva mostrato il dubbio che quella Madonna fosse stata smossa e murata di fresco e poi se ne era andato senza aggiungere nulla e senza farsi più vedere.

Qualcuno aveva però rimarcato quella sera stessa del 30 giugno (senza comprenderne la ragione) la presenza di certe persone intorno alla Chiesa di S. Francesco e il giorno dopo fu anche veduto un Tizio che rimase seduto sulla scalinata circa tre ore. Quando poi si seppe della chiamata del Casini in Sottoprefettura e del suo interrogatorio, i commenti s'incrociarono in tutti i sensi e ognuno volle dire la sua quasi a gara a chi le sbalasse più grosse. E pazienza fossero state sole chiacchiere alle quali in fin dei conti non si dà gran peso. Doveva occuparsene la stampa - e non la cittadina la quale avrebbe potuto informarsi un po' meglio - ma la stampa quotidiana. Il centro delle informazioni fu Pisa. Forse un giorno potremo indagarne le ragioni.

Di là il corrispondente dell'ebraico, massonico *Giornale d'Italia* ha spedito la sua corrispondenza secondo lo spirito del suo giornale, con insinuazioni e reticenze che non vogliamo qualificare. Insinua che il Casini non volesse presentarsi appena chiamato dal Sottoprefetto e che ci sia stato bisogno di abili interrogazioni per farlo parlare e che il Vescovo aveva accettato una copia della fotografia fatta dagli stranieri allo scopo di asportare quel bassorilievo e sostituirlo con un altro.... E non arriva a capire il talentone che ci vorrebbe degli imbecilli a fare rilevare la fotografia di un oggetto d'arte che si volesse fare scomparire per

sostituirlo con un altro. La fotografia sarebbe il più infallibile testimonio di accusa, perché nessuna imitazione arriverà mai a riprodurre esattamente tutte le particolarità fissate da una lastra fotografica. Egli poi che ha raccolti molti particolari della deposizione del Casini, non fa neppure un cenno del fatto di capitale importanza: che se continuò

sotto le oppressive insistenze di quei forestieri a trattare con essi, lo fece quando ritornarono coll'assicurazione che avrebbero ottenuto il permesso dal Ministero di fare quella vendita, permesso che egli non volle chiedere perché non ci credeva e perché non ne voleva l'iniziativa, e per accettarlo da loro mise l'espressa condizione che venisse pel tramite della locale Sottoprefettura, la qual cosa salvaguardava tutto. Ma per certi corrispondenti queste sono inezie trascurabili quando si tratti di preti!...

Tuttavia del corrispondente del giornale liberale non ci meravigliamo: ci meravigliamo invece altamente del corrispondente che egualmente da Pisa telefonò quel riprovevole articolo all'*Avvenire d'Italia* ed al *Corriere d'Italia* e ci stupisce che quei giornali cattolici abbiano al loro servizio un individuo capace di mandare con tanta premura, una notizia tanto grave, redatta in tale modo, riguardante un sacerdote. Nessun anticlericale avrebbe potuto far peggio. Egli deve aver bevuto tutti quei particolari alla fonte anticlericale che li aveva mandati al *Giornale d'Italia*.

Ma vi era bisogno di riportarli senza esame, con tanta fretta, in tal modo?! Se non sa far di meglio il corrispondente di un giornale cattolico, spezzi la penna! almeno non darà scandalo ai cristiani.

L'Avvenire d'Italia (non diciamo il corrispondente) cercò subito di riparare il proprio errore rettificando le cose in un articolo, che sebbene non dica tutto ciò che si potrebbe dire a mettere in chiaro le cose, è però esatto in quello che asserisce. Anche il *Resto del Carlino* si è occupato di mettere a posto le cose, e noi ne riportiamo l'articolo: Dopo il tentato trafugamento di un bassorilievo del Donatello./ L'assoluta buona fede del canonico Casini.

A proposito del tentato trafugamento del bassorilievo conservato in questa chiesa di S. Francesco di cui si sono occupati diffusamente i giornali d'oggi, ho potuto avere, da fonte attendibile, le seguenti dichiarazioni che vi trasmetto fedelmente.

Nell'inverno passato un antiquario di Sarzana, senza mostrare alcuna speranza di ottenerlo, chiedeva al vescovo il bassorilievo in parola; questi naturalmente lo negò così assolutamente che quello non ne parlò più: quello stesso desiderò

di rilevare la fotografia, il che gli venne senza difficoltà accordata quindi non si fece più vivo. Altri antiquari invece circuitarono con insistenza accanita il canonico Casini, il quale non mostrando forse sufficiente energia nel respingerli non acconsentì mai formalmente alle loro richieste. Ma essi lusingati probabilmente dal suo carattere mite e remissivo una sera gli chiesero il permesso di rilevare il calco ed il canonico in buona fede, non sapendo che ciò fosse proibito, non si oppose. Dopo qualche tempo tornarono con una copia chiedendo che il Casini la tenesse presso di sé ed egli la tenne senza nulla promettere. Passate alcune settimane, cioè il 5 giugno u.s., tornarono dal Casini e tanto dissero e tanto fecero che il canonico non sapendo come cavarsela lasciò loro credere che nella notte avrebbero potuto sostituire il bassorilievo. Invece corse dal vescovo – al quale il Casini era stato sempre pregato di non dire nulla se non dopo il fatto compiuto – e gli confessò tutto rendendo così impossibile quella vendita. Infatti il vescovo non solo disapprovò la passata sua remissività ma gli minacciò anche gravi pene canoniche se avesse allontanato quell'oggetto d'arte. Quella notte pertanto il Casini risoluto a non voler cedere alle richieste degli antiquari, né d'altra parte disposto a riceverli, affisse alla porta un biglietto dicendosi sorvegliato. Il biglietto diceva così: "Vescovo ha mandato Segretario a sorvegliare. Non se ne fa più nulla". Mentre in realtà nessuno lo sorvegliava all'infuori dell'ordine del vescovo che aveva provocato esso stesso. La

Questura non sapeva assolutamente nulla e tenne d'occhio la chiesa di S. Francesco soltanto la notte del 30 giugno quando cioè l'oggetto poteva essere a quale migliaio di chilometri lontano da Pontremoli se don Casini avesse voluto. Naturalmente quegli antiquari non si stancarono ed il mattino del 6 giugno si presentò a lui il loro mezzano al quale fu opposto dal don Casini l'ordine del vescovo ed un formale rifiuto. Dopo giunsero più tardi altri due ma il don Casini non volendoli ricevere si rifugiò al Vescovado ed il vescovo mandò a licenziarli il suo segretario il quale avrebbe loro parlato certamente fuori dei denti se li avesse trovati come effettivamente parlò quando si presentarono nel mezzogiorno per avere un'udienza dal vescovo al quale non furono neppure annunziati. Neppure per questo si stancarono: dopo alcuni giorni tornarono dal don Casini assicurandolo che avrebbe potuto ottenere il permesso dal Ministero facendo essi le pratiche necessarie. Il Casini benché non credesse a questa possibilità non disse un no assoluto ma fra le condizioni che pose e diede loro in iscritto esigeva che il permesso ministeriale gli venisse per il tramite della locale Sottoprefettura e così poté ricevere una caparra che avrebbe dovuto garantire l'antiquario contro la probabilità che il bassorilievo fosse ceduto ad altri qualora fosse venuto il permesso. Quando il don Casini il giorno 2 luglio fu chiamato dalla Sottoprefettura confessò tutto con tale candore da mostrare ancora una volta che può essere stato debole ma non colpevole. ("Il Corriere Apuano", 9 luglio 1911, n.27, pp.1-2).

Documento 3

Perizia Storico – Artistica relativa all'opera in marmo di Agostino di Duccio, rappresentante la Madonna dell'Adorazione, ora nella ex Chiesa dei Francescani di Pontremoli.

In ordine ai quesiti formulati dal Signor Giudice Istruttore del Tribunale di Pontremoli, si risponde nel modo seguente:

Quesito primo: Di quale opera d'arte si tratti e chi ne sia l'autore.

Nella scheda redatta, nel maggio 1895, per il "Catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno", l'Ispettore cav. Guido Carrocci già segnalava al di sopra del terzo altare, a sinistra, entrando nella Chiesa dell'ex Convento di S. Francesco in Pontremoli – oggi oratorio del locale Seminario Vescovile – una scultura di marmo bianco rappresentante Nostra Donna e il Bambino Gesù opera d'arte pregevolissima di maniera donatelliana. È la Madonna comunemente designata col titolo di Madonna dell'Adorazione.

Murata entro un vano a guisa di tabernacolo, praticato nel muro al di sopra della mensa dell'altare, la scultura misura, nel suo complesso, un metro e un centimetro di altezza, per 73 centimetri di larghezza.

Della Vergine, ammantata d'un leggerissimo velo, vedesi più che mezza figura, seduta sopra una ricca scranna dai braccioli intagliati con angioletti che sostengono uno stemma. Nostra Donna ha il capo un po' inclinato verso destra. Tiene la destra mano sul petto, mentre con gli occhi soavemente socchiusi e con la mano sinistra, a palma quasi distesa, accenna il Bambino Gesù, nudo e prosteso dinnanzi a lei: di qui il titolo dell'Adorazione.

La Madonna è condotta a bassissimo rilievo e campeggia sopra un fondo di serpentino verde cupo. Il fondo è chiuso da una cornice di marmo bianco centinata e smussata, e lungo la smussatura quattordici cherubini, in svariati atteggiamenti,

guardano con aria di infinita malinconia, mentre in alto, sulla chiave della centina, una colomba libra le ali.

Il serpentino verde, costituito da pezzi commessi a mosaico, ha qualche lieve sfaldatura della corteccia; il marmo bianco della Vergine e della cornice, venato lievemente in plumbeo, qua e là, ha col tempo acquistato il pallore e la lucentezza dell'avorio vecchio.

Il Bambino Gesù, nudo e un po' riverso sul fianco destro, è scolpito a rilievo tondo. La statuetta – separata dal bassorilievo – è giacente sopra un drappo dalla trama finemente lavorata a palmette.

Gesù tiene la manina sinistra sul cuore, la destra lungo il fianco, e sopra un cuscino riposa la testa come assonnata. Il marmo è dell'identica qualità di quello adoperato per la Vergine e per la cornice. Nell'insieme l'opera può dirsi assai conservata. Deve però notarsi la mancanza dell'indice, nella mano sinistra della Vergine, e la rottura delle estreme falangi del pollice, del medio e dell'anulare nella mano medesima; come pure non è da dimenticarsi che un tempo il drappo su cui posa il Bambino e la veste della Vergine, l'uno e l'altra lavorati a palmette, dovevano essere controfondati a colore, come da avanzi di policromia agevolmente rilevasi.

In rosso vivo sono pure tinti i labbri della Madonna, e in nero i cigli e le pupille delle figure.

Due altre rotture appaiono nella cornice smusata. E cioè, una presso l'imposta della centina, a destra di chi guarda, l'altra, in basso del pilastro che sostiene la centina, pure dalla parte destra.

L'Ispettore Carocci, dell'Ufficio regionale di monumenti di Firenze, nella scheda, sopra citata, del 1895, avvertiva che diversi e contraddittori furono i giudizi pronunciati allora intorno all'attribuzione di questa preziosa scultura pontremolese del XV secolo.

Vi si riscontrarono qualità proprie della scuola di Mino da Fiesole, spunti che la riconnettevano all'arte di Matteo Civitali, essenziali caratteristiche proprie della maniera donatellesca. Di qui l'errata notizia che la Madonna dell'Adorazione fosse senz'altro un'opera di Donatello.

E il Carocci soggiungeva: "un accurato esame di certe qualità caratteristiche, come il motivo delle pieghe, il sentimento di mestizia che ispirano le testine de' cherubini, ci riporta alla scuola di Donatello, e più particolarmente ad uno dei suoi scolari, Agostino di Duccio. La testa della Madonna è di una bellezza e di un pregio di modellatura e di esecuzione che vince per dire il vero ogni altra opera di quell'artista; ma dobbiamo ad ogni modo riconoscere che più a lui che a qualunque altro degli artisti più noti di quell'aureo Quattrocento si può attribuire questa preziosa scultura". La personalità storica e artistica di Agostino di Duccio era, prima del secolo XIX, avvolta come in

una nebbia di equivoci e di indeterminatezze. Ci è voluta tutta la paziente indagine dei ricercatori di archivio e l'acuta sagacia de' raffrontatori delle qualità tecniche e stilistiche che nettamente caratterizzano le diverse peculiarità delle manifestazioni d'arte, in questo o in quell'artefice, perché la figura di Agostino di Duccio balzasse fuori nel suo tempo, e tutta la sua produzione potesse essere riconosciuta e coordinata.

Ai tempi del Vasari tanto poco si sapeva di Agostino che il celebre autore delle "Vite degli artisti" lo ritenne fratello di Luca Della Robbia. Ma nel secolo scorso bastarono i documenti raccolti e editi dal Gaye e l'apparato critico di Gaetano Milanesi alle *Vite* vasariane e il *Prospetto cronologico della Vita e delle opere di Agostino di Duccio* pubblicato in Perugia, nel 1875, da Adamo Rossi, perché la figura storica dello scultore fiorentino riprendesse i propri sicuri ed evidenti contorni. Ed alla ricerca puramente storica tenne dietro lo studio dell'opera artistica dello scultore. E non ci furono critici d'arte italiani e stranieri, di indiscussa fama, che di Agostino di Duccio, o di proposito o incidentalmente, non si occupassero. Dall'Yriarte che nel 1880, a Parigi, scriveva di *Agostino di Duccio sculpteur*, allo Schönfeld, *Die Arbeiten des Agostino di Duccio*; dal Michel che, nel *The Burlington Magazine* del 1903, discuteva, nell'articolo *Two italian bas-reliefs in the Louvre*, sopra un bassorilievo della Vergine dovuto allo scalpello di Agostino e pervenuto al Museo del Louvre da una chiesetta del Dipartimento dell'Oise, dove era stata collocata da un generale napoletano, sino alla notizia di un'opera sconosciuta di Agostino di Duccio, esistente nel chiostro della canonica di San Lorenzo a Perugia, notizia pubblicata dal Pointner nella *Rassegna d'Arte* del novembre 1907. E non pochi altri nomi di critici potrei citare, dal Bode al De Fabriczy, da Adolfo Venturi a Carlo Gamba.

Tutto questo ci dà una pronta idea dell'importanza dell'artefice singolarissimo di cui trattiamo. Agostino nacque in Firenze nel 1418 da Antonio di Duccio tessitore di drappi, soprannominato Mugnone, onde i suoi discendenti furono detti Mugnoni.

All'anno 1442 rimontano le sue prime opere datate, a nostra conoscenza. A quando egli, cioè, per commissione di Ludovico Forni prese ad eseguire l'adornamento d'un altare della Cattedrale di Modena, o come altri crede, il davanti di un'arca funeraria per le reliquie di S. Geminiano. Nella facciata della Cattedrale modenese, verso la piazza Maggiore, vedesi tuttavia una lastra marmorea proveniente da quell'arca, firmata *Augustinus de Florentia 1442*.

Rappresenta in quattro scomparti, quattro scene della vita di S. Geminiano: il Santo che libera

dall'ossesso la figlia dell'imperatore Gioviniano; il Santo ricolmato di doni dall'Imperatore; il vescovo Severo che assiste alle esequie di S. Geminiano; il Santo infine che salva Modena da Attila *flagellum Dei*.

In quest'opera Agostino di Duccio non si palesa ancora padrone dell'arte sua, ma i tipi in profilo che hanno i lineamenti che poco sporgono e con lungo arrotondato, le molte parti disegnate o incise più che scolpite, le pieghe ondegianti disposte in cerchio, a vela intorno alle figure, come dice Adolfo Venturi, imitate da' bassorilievi neoattici, svelano già i peculiari caratteri dello scultore.

In Modena rimane pure, ed appartenne all'arca anzidetta, un gruppo di S. Gemignano in atto di tenere per i capelli il fanciullo caduto dalla torre e da S. Gemignano, secondo la leggenda, miracolosamente salvato.

Nel 1446, quattro anni più tardi, Agostino di Duccio era in Firenze. È uno spiacevole ricordo. Una ordinanza del Magistrato lo cacciava in bando, insieme col fratello Cosimo, perché imputati di aver sottratto alcuni lavori in argento alla Chiesa fiorentina della SS. Annunziata de' Servi.

Ramingò sino a Venezia. Di lì si portò a Rimini ove trovò asilo e lavoro, nei giorni in cui Sigismondo Pandolfo Malatesta già aveva iniziato il tempio magnifico architettato da Leon Battista Alberti, tempio che il Malatesta volle dedicato a Dio e alla bella Isotta. Questo Signore di Rimini che incrudelì furiosamente nel sangue, e desolato e innamorato pianse, trovò in Agostino di Duccio il più soave interprete della gentilezza e della passione pagana: lo scalpello dell'artefice toscano più che scolpire, parve una penna polizianesca che scrivesse un Trionfo d'Amore. Tutto è leggero e leggiadro: veli che svolano e palpitano al vento, chiome femminee che fluttuano, ghirlande di rose che infiorano il nome di Isotta. Il Venturi ebbe, esaltandosi nella descrizione dell'opera di Agostino di Duccio, nel tempio malatestiano di Rimini, una espressione felice. Dopo aver ricordati i putti che danno fiato a corni, a pifferi, a trombe, che suonano sinistri e battono piatti, dopo aver accennate le caratteristiche vesti di Agostino, che si attaccano alle carni e le velano sottilmente formando pieghe che corrono calligraficamente a destra e a sinistra, dopo aver segnalato la tormentata, vivace, movimentazione dell'insieme, la leggiadria e la flessuosità delle figure conclude: tutto si piega come giunco. E in questa felice espressione è colpita la singolarità dell'artefice, che nella glorificazione artistica d'Isotta appare come un dominatore, sebbene al suo fianco altri notevoli artefici lavorassero, quali Matteo de' Pasti e il Ciuffagni.

Nella sua permanenza a Rimini eseguì pure Agostino, per il Convento di Santa Maria della Scolca

– doloroso rifugio di Genoveffa d'Este, prima moglie di Sigismondo Malatesta – l'incontro di Augusto con la Sibilla, oggi nel Museo Archeologico di Milano.

A Rimini sostò lungamente.

Nel 1456 si recò a Perugia a dar vita a un secondo miracolo d'arte: la celebre facciata dell'Oratorio di S. Bernardino, terminata nel 1461.

La Signoria di Firenze scrivendo al Legato di Perugia, il 23 settembre 1461, a proposito di certi mancati pagamenti ad Agostino di Duccio, per la facciata di S. Bernardino, chiama il lavoro, "opus eximium artis", consacrando in tal modo negli atti pubblici l'espressione di un altissimo encomio.

Il Callenga-Stuart scrive, rapito da quella cosa divina: "Tutto inneggia alla gloria del Santo, e tutto con le varie allegorie, con le scene di miracoli e le immagini di altri Santi, par che converga verso la vivida aureola di fiamma che illumina l'alta e scarna figura di lui.

Gli angeli sorvolano sui pallidi fondi con lievetà di piume, e le vesti loro, quasi trasparenti, si gonfiano e piegano come se realmente il vento le movesse; le testoline de' serafini con le boccucce socchiuse e gli occhietti languidi, fra i riccioli e le morbide alette amorosamente sorridono, e l'Arcangelo e il Redentore e la Vergine Annunziata e S. Costanzo e S. Ercolano e le rappresentazioni de' miracoli del Santo, tutto apparisce delicatamente modellato, leggero, svelto tra gl'intrecci graziosi, tra i festoni di frutti e di foglie, tra le cornici diligentemente intagliate, tra gli ornamenti agili che segnano le perfette linee architettoniche". Contemporaneamente ai lavori della facciata di S. Bernardino, Agostino di Duccio assumeva l'incarico, nel 1459, di eseguire, per gli eredi di Giovanni di Petruccio, una cappella in S. Domenico di Perugia, in pietra e terracotta.

Nel 1463, ai primi dell'anno, Agostino si era trasferito da Perugia a Bologna, e tanto la sua fama, non solo di scultore ma anche di architetto, volava alta con penne sicure, che gli Operai di San Petronio gli commisero un "modello" per la facciata di quella Chiesa; "modello" ideato e costruito, ma non mai posto in esecuzione.

Ai 16 d'aprile, sempre nel 1463, Agostino ricomparisce a Firenze.

In quel giorno gli Operai di S. Maria del Fiore gli allogarono uno gigante simile per forma e maniera a quello già esistente sopra la porta verso via de' Servi. Il prezzo fu fissato in 321 lire e Agostino promise darlo compiuto nell'agosto. Un'altra figura di marmo, da cavarsi a Carrara, alta nove braccia, gli allogarono i medesimi Operai, il 18 agosto 1464, per esser collocata sopra uno degli sproni di S. Maria del Fiore.

Il lavoro doveva essere eseguito in diciotto mesi e abbozzato a Carrara.

Ma Agostino affidò l'impresa a Bartolomeo di Piero da Settignano, detto Baccellino, il quale sciupò in tal modo la figura che gli Operai intervennero e ne sospesero l'esecuzione; fu questo il blocco di marmo deformato dal quale Michelangelo doveva cavare più tardi la celebre statua del David!

Al periodo della permanenza in Firenze dev'essere il tabernacolo esistente in Ognisanti, il bassorilievo della Madonna col Figlio detto della Compagnia di S. Luca, ora nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore, e infine uno stucco, era nella Villa reale di Castello, riprodotto la Madonna marmorea di Agostino esposto nel Museo del Louvre a Parigi.

Nel 1470, per la cappella di S. Donato, nella Chiesa de' Servi di Firenze, doveva lavorare una Resurrezione; ma non l'esegui.

Nel 1473 era di nuovo a Perugia dove scolpì, in legno, il grifone, stemma della città, entro una ghirlanda. Poi nel 1475 si accinse ad eseguire una cappella dedicata a S. Bernardino nella cattedrale perugina, della quale cappella non rimane oggi che una Pietà.

Nel 1477 si trasferì ad Amelia per lavorare al monumento sepolcrale di Matteo ed Elisabetta Gerardini [sic! Geraldini] eretto in S. Francesco. La mano dell'artista era oramai stanca. Le leggiadre visioni non animavano più il suo spirito: era giunto alla decadenza dell'arte e della vita.

Nel 1481 moriva infatti in Perugia, lasciando tre piccoli figli, natigli dalla moglie Francesca. Accennare, in una rapida corsa, alla vita e alle opere di Agostino di Duccio era necessario perché solo dalla cognizione precisa e dallo studio di tutta la vita e di tutta l'opera artistica del singolare scultore fiorentino, qui riassunta, in noi doveva formarsi e trovar base il solido e sicuro convincimento che esclusivamente allo scalpello di Agostino e non di altri debbasi la preziosa Madonna dell'Adorazione che Pontremoli possiede.

Se un tempo si poté parlare di Donatello, di Mino da Fiesole, di Matteo Civitali, oggi anche il più superficiale confronto della Madonna dell'Adorazione con le altre opere di Agostino, e in specie con quelle di Rimini e Perugia, sopra ricordate, non lascia più sussistere alcun dubbio in proposito. La soavità de' cherubini lungo la cornice smussata e centinata, la caratteristica spiritualità della Vergine, condotta a bassissimo rilievo con vesti e veli d'infinita leggerezza, portano l'impronta incancellabile e inimitabile dello scultore fiorentino. Ad Agostino di Duccio l'attribuiva più specialmente il Carocci nel 1895; ad Agostino, il Poggi, pubblicandone nella *Rivista d'Arte* del 1909 la fotografia, eseguita dall'Ufficio Regionale di Monumenti di Firenze; ad Agostino infine l'autorevole Marzocco nel numero del 9 luglio u.s. Né è da tener conto di certa minore perfezione e

suggestibilità facile a rilevarsi nella statuetta di Gesù, in confronto col bassorilievo della Vergine. Ciò che ad Agostino era possibile nel bassorilievo, afferma anche Adolfo Venturi, gli era impedito nel tutt'otondo ma un certo taglio degli occhi e della bocca e certa speciale rotondità del mento e l'identità della materia venata e le identiche palmette lavorate nella veste della Vergine e nel drappo su cui giace il Bambino, danno l'evidente prova che l'opera nel suo complesso, è opera di un unico scalpello, quello di Agostino di Duccio. Quesito secondo. Quale sia il suo valore artistico, archeologico e venale.

L'arte non è sempre ed esclusivamente la manifestazione di un godimento estetico; né un'opera d'arte è sempre costituita dalla fredda e perfetta riproduzione di modelli preesistenti o comunque tratti dal vero.

Quando oltre alla linea, all'atteggiamento, all'equilibrio, al colore, qualche cosa di suggestivo parla allo spirito per ignote vie e quasi sembra che l'anima, guardando, tremi per una acuita sensibilità, e proviamo in noi quello che mai provammo, e pensiamo quello che mai pensammo, allora soltanto l'artefice può esser sicuro di aver fermato nella propria opera un attimo della potenza creatrice.

Di questi spiriti magni dell'arte è denso il Quattrocento fiorentino.

Rompere gli schemi gotici, in pittura e in scultura, giù giù discesi e decaduti dopo la grande manifestazione giottesca, rinnovare l'arte cristiana attraverso il sentimento pagano è impresa e vittoria toscana del XV secolo.

La cultura umanistica preparò il fertile terreno dell'arte. Platone aveva preso il posto degli austeri scrittori della Chiesa. L'iconografia, costretta dai dettami della *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine o dai versetti de' Vangeli apocrifi, si animava di un sorriso inusato, si scioglievano le rigide piegature delle bende e dei paludamenti; le Vergini, i Santi, i Beati abbandonavano la immota compostezza di corpi, tutto era penetrato e animato da un caldo alito di vita, da una sottile paganismi naturalistica.

Non vi è artefice fiorentino del '400 che questa paganismi non senta e non la trasfonda nell'opera creata. E tutti secondo una particolare e personale sensibilità.

Gli artefici erano inebriati più che dal succo della cultura umanistica, dal profumo ardente ch'essa esalava. L'affaticata caccia data da Casa Medici per raccogliere oltre monte e oltre mare codici latini e greci, frammenti di bassorilievi, torsi di Veneri e di Apolli, di Dei della mitologia classica che ricorrevano ne' canti de' poeti e nelle orazioni degli eruditi, tutto insomma dava la rivelazione di un mondo ignoto di bellezza e di godimento, un

senso di reazione contro forme e formule ormai fredde e viete. Donatello scolpisce così il Battista – nel marmo di Casa Martelli – con l'espressione del giovanetto, macero e magro dal digiuno, che chiama nel deserto con labbra semichiuse e con voce semispenta, e Sandro Botticelli dipinge la Venere nuda che veleggia nelle acque e il Verrocchio caccia dal sarcofago di S. Lorenzo ogni segno di funebre spavento e invece che guarnire il tumulo di teschi e di croci lo inghirlanda di rose e di acanti.

È il paganesimo che inneggia alla vita sempre giovane, sempre bella, eternamente rinnovantesi come la primavera.

In questa paganità naturalistica le Madonne divengono sotto gli scalpelli di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano, di Benedetto da Maiano, di Agostino di Duccio, per non dire di altri, l'espressione della purezza e della bellezza femminile.

La Vergine non si ammantava più della benda sacra, ma si avvolge nel velo di Venere.

Il Bambino Gesù non è più costretto nelle fasce che lo serrano dai piedini alle spalle, ma nudo Amore si assiede sulle ginocchia della Madre, o sgambetta vivace o si addormenta, come nella Madonna dell'Adorazione di Pontremoli.

Per comprendere adunque l'intima importanza psicologica e artistica di questo prezioso marmo che Pontremoli possiede, conviene rivivere nel bel cuore del '400 fiorentino e risentire i fervori di quella età e di quella primavera pagana aspirare con pieni polmoni gli eccitanti aromi.

Lo spirito creativo che glorifica in Rimini la bella Amante del Malatesta e in Perugia l'ascetico S. Bernardino, è quello medesimo che atteggia i leggiadri volti de' cherubini nella cornice della Madonna dell'Adorazione, dal puro collo palpitante, dai capelli spartiti e acconciati, dalla veste damascata, dai veli lievissimi, fermi nelle pieghe sottilmente sinuose, come se sopra ad essi alitasse un perpetuo sospiro.

E questo singolare spirito creativo, questo particolare modo di sentire e di creare, questa soggettiva finezza di eseguire, che rivela il carattere dell'artista e dell'opera dell'artista, il quale la segna quasi con un particolare suggello, con una cifra infalsificabile, sino a penetrarla della sua propria anima e ad avviarla del suo proprio sangue, tutto, che è unico e suo, conferisce all'opera quell'inestimabile valore che mal si riduce in contanti.

Ma poiché, appunto, quanto più pregiate e somme sono le opere d'arte, tanta più viva è la cupidigia di possederle, ed oggi si vuol col denaro quello che un tempo i conquistatori ghermivano con la prepotenza delle armi, data la singolarità dell'artefice e la rarità della sua produzione, desiderata e ricercata invano dai Musei stranieri, il valore venale della Madonna dell'Adorazione di Agostino

di Duccio, sul mercato estero, può ritenersi non inferiore alle ottantamila lire.

Se del resto è lecito tener calcolo dell'offerta reale fatta in trentamila lire per l'acquisto della Madonna, date le spese di calco, di riproduzione, di viaggio, dato il guadagno che dagli antiquari offerenti si intendeva di fare, ottantamila lire, sui mercati di Parigi, di Londra, di New York, di Berlino, di Pietroburgo, sono il minimo del prezzo venale a cui si può pensare.

Quale oggi sia il valore pecuniario delle opere d'arte è noto: Pierpont Morgan offrì per due statuette di Donatello e un busto di Bambino a Donatello attribuito, oggetti di proprietà di Martelli di Firenze, la non disprezzabile cifra di circa tre milioni!

Quesito terzo. Se la sua esportazione costituisca un grave danno per la storia, per l'arte, per l'archeologia.

Dalla dettagliata enunciazione sopra riferita delle opere di Agostino di Duccio che rimangono in Italia può facilmente ricavarsi che se esistono tuttavia lavori di insieme decorativo come a Modena, a Rimini, a Perugia, sono invece deficienti opere singole dell'artista.

Delle molte "terrecotte" che Agostino doveva avere eseguito, tanto da farlo passare agli occhi del Vasari per un fratello e coadiutore della bottega di Luca della Robbia, non sussiste di notevole che il frammento della Vergine ritrovata dal Pointner nel chiostro della canonica di S. Lorenzo a Perugia. Dei molteplici "stucchi" ai quali deve essersi accinto conosciamo quello solo rintracciato da Carlo Gamba fra gli oggetti d'arte della Villa Reale di Castello – "stucco" derivato dal bassorilievo in marmo di identica composizione oggi al Louvre e illustrato dal Michel.

Dei "marmi" come opere singole il bassorilievo già appartenente alla Compagnia di S. Luca (alto 0,83 per 0,68 di larghezza), oggi nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore di Firenze.

Ma in questi diversi pezzi, si riscontrano periodi evolutivi diversi dell'arte di Agostino.

Al 1460 circa può assegnarsi la "terracotta"; fra il '60 e il 1470 deve collocarsi forse lo "stucco", all'estremo di questo decennio dobbiamo certamente ascrivere il "marmo" già della Compagnia di S. Luca. Una piccola cosa ideale, dove tutte le dolcezze, le finezze, le sentimentalità di Agostino fioriscono. Il disegno è più perfetto, le arie più disinvolute, le pieghe dei veli, sempre leggerissimi, meno calligrafiche e schematiche.

Tra le opere di carattere singolo di Agostino la Madonna dell'Adorazione precede, in ordine di tempo, quelle sopra citate.

Nessun documento, nessuna tradizione, a nostra conoscenza, dà luce per stabilire se il bassorilievo in questione fu espressamente lavorato per i France-

scani di Pontremoli, o se pervenne alla loro Chiesa per l'offerta di qualche devoto.

Forse nelle molteplici peregrinazioni Agostino di Duccio sostò, come era consuetudine degli artefici, al Convento di S. Francesco, posto sulla via della Cisa e vi ebbe ospitalità e lavorò per compenso la Madonna dell'Adorazione; o non più tosto gli fu commessa in altro paese da qualche signore del tempo.

Non è trascurabile il fatto dello stemma sostenuto da due angioletti, intagliato nella scranna dove siede la Vergine, stemma che apparisce come subbiato, come pure subbiati furono i rilievi che dovevano esistere nei tondi iscritti nei triangoli superiori della cornice marmorea.

Se tuttavia né documenti, né tradizioni ci soccorrono sino ad oggi, le qualità tecniche dell'opera non lasciano dubbio di poterla assegnare al periodo giovanile di Agostino, quando cioè dopo le scene de' miracoli di S. Gemignano, lavorato a Modena nel 1442, la sua personalità artistica andava evolvendosi e prendendo carattere, e la sua tecnica e il suo gusto andavano affinandosi e addolcendosi, e il marmo era penetrato dalla sua anima e avvivato dal suo sentimento.

Noi abbiamo adunque nella Madonna dell'Adorazione non solamente un'opera singola, composta di un bassorilievo e di un tutto tondo esempio unico ne' lavori di Agostino, ma di più abbiamo un punto fisso, tra i bassorilievi di Modena e le decorazioni di Rimini e di Perugia, per segnare un'epoca della sua evoluzione d'artista.

Mancare questo bassorilievo, significherebbe avere strappato una delle tante pagine radiose di bellezza che costituiscono la vita artistica di Agostino di Duccio, avere sottratto un sicuro necessario documento per lo studio evolutivo della sua arte, avere infine involato al patrimonio artistico italiano uno di quegli oggetti di sommo pregio che per le insite loro qualità di tecnica, d'ispirazione, di carattere, di bellezza, quando vengono a mancare costituiscono una lacuna che non si riempie, un danno che non si sana.

Tanto è rara l'opera di Agostino di Duccio, e tanto agognata da Musei stranieri e da collezionisti, che più di una volta, pur di possedere degli Agostini di Duccio, si ricorse a delle falsificazioni.

A questo proposito basterebbero citare gli attacchi e le difese, tra critici d'arte, relativi all'autenticità di un bassorilievo di Agostino, facente parte della celebre collezione Aynard, e i dubbi sollevati a proposito di un altro bassorilievo, pure di Agostino, pervenuto al Museo del Louvre, non molto tempo fa, per lascito di Adolfo De Rothschild.

Da tutto il sin qui esposto per porre in giusto valore l'artista e l'opera dell'artista si potrà agevolmente arguire e dedurre come l'esportazione della Madonna dell'Adorazione avrebbe costituito un grave danno per la storia e per l'arte, esportazione che nessun ufficio governativo avrebbe mai concesso, né potuta concedere legalmente, sia perché è tassativo il disposto dell'art.2 della legge 20 giugno 1909, n.364 per le antichità e belle arti, sia perché sarebbe stato impossibile sorprendere la buona fede di funzionari governativi, preposti ai diversi uffici per l'esportazione degli oggetti di arte dal Regno, essendo oramai la Madonna dell'Adorazione, per le sue qualità di bellezza e di pregio, entrata nel campo degli studi e degli studiosi delle cose d'arte dopo la riproduzione della sua fotografia, comparsa nella *Rivista d'Arte* del 1909.

Percorso tutto il campo delle investigazioni storiche e artistiche relative alla vita e alle opere di Agostino di Duccio, con quel maggior scrupolo, e lungo e paziente indugio, e sereno e illuminato sapere che per noi furono possibili, avendo singolarmente risposto ai tre quesiti propostici, illuminando via via con dati positivi di fatto le necessarie premesse affinché infine logiche e chiare ne scaturissero le conclusioni, riteniamo senz'altro assolto il compito nostro, ossequienti per l'incarico affidatoci.

Firmato Dottore Peleo Bacci.

ABBREVIAZIONI

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)

ASPP: Archivio Storico per le Province Parmensi

BIBLIOGRAFIA

A.B. 1992: A.B., *Sgarbi fa ammenda “Mi sono sbagliato ma che bella copia”*, in “la Repubblica”, 7 ottobre 1992 (in versione on line, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/07/sgarbi-fa-ammenda-mi-sono-sbagliato.html>)

Antiga 1965: L. Antiga, *Manfredo Giuliani. Cenni biografici*, in AA. VV., *Studi Storici. Miscellanea in onore di Manfredo Giuliani*, a cura dell’Accademia lunigianese di scienze “Giovanni Capellini” della Spezia e della Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma 1965, pp. 7-43

Arato 1992: G. Arato, *Un’opera autentica ma Sgarbi si sbaglia*, in “la Repubblica”, 6 ottobre 1992 (in versione on line, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/06/un-opera-autentica-ma-sgarbi-si.html>)

Balzani 2003: R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l’Italia giolittiana*, Bologna 2003

Barral 1994: X. Barral, *El Museu Nacional d’Art de Catalunya i l’arte romànic català. Història d’una gran collecció*, in *Catalunya Romànica*, I, Barcellona 1994, pp. 195-234

Belli Barsali 1960: I. Belli Barsali, *Agostino di Duccio*, in DBI, vol.1, 1960, pp. 480-483

Bellini 1960: L. Bellini, *Bozzetti antiquari*, a cura di Aldo Angelini, Firenze 1960

Benelli 1982: G. Benelli (a cura di), *Introduzione*, in M. Giuliani, *Saggi di storia lunigianese*, Pontremoli 1982, pp. XI-XXXV

Bertelli a.a.2011-2012: B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l’Unità d’Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d’arte*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Storia dell’arte, relatore Prof. D. Levi, a.a. 2011-2012

Bologna (1898) 1972: P. Bologna, *Artisti e cose d’arte e di storia pontremolesi*, Firenze 1898 (rist. anast. Bologna 1972)

Caglioti 1992: F. Caglioti, *Agostino di Duccio*, scheda n.150 in *Eredità del Magnifico*, catalogo della mostra, Firenze 1992, p. 169.

Covini 2019: M.N. Covini, *Tranchedini, Nicodemo (ad vocem)*, in DBI, vol. 96, 2019 (unicamente in versione on line, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicodemo-tranchedini_%28Dizionario-Biografico%29/)

Cronaca giudiziaria in “L’indipendente - Giornale della Provincia di Massa e Carrara”, 16-17 dicembre 1911, n. 51, p. 2.

Cronaca pontremolese, in “Il Corriere Apuano”, 9 luglio 1911, n.27, pp.1-2.

Cuccini 1990: G. Cuccini, *Agostino di Duccio. Itinerari di un esilio*, Perugia 1990

Di Cagno 1991: G. Di Cagno, *Arte e Storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana 1870-1915*, Firenze 1991

Fusar Poli 2006: E. Fusar Poli, “La causa della conservazione del bello”. *Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Milano 2006

Giannini 2013: C. Giannini, *Attilio Steffanoni (1881-1947). Biografia di un collezionista restauratore*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell’arte*, Atti del convegno internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013) a cura di M.B. Failla et alii, Roma 2013, pp. 595-605

Giannini 2014: C. Giannini, *Attilio Steffanoni restauratore e antiquario. Un diario inedito*, in https://www.academia.edu/31048093/Attilio_Steffanoni_restauratore_e_antiquario_Un_diario_inedito_Convegno_F_Malaguzzi_Valeri_2014_pdf

Giuliani 1911: M. Giuliani, *Tentativo di trafugamento di un prezioso bassorilievo del secolo XV*, “Lunigiana”, II [maggio-giugno 1911], 3, p. 4

Giuliani 1941: M. Giuliani, *Un bassorilievo di Agostino di Duccio a Pontremoli*, in “Giornale storico e letterario della Liguria”, XVII, 4 (1941), pp. 166-172

- Il Foro Italiano 1917: Il Foro Italiano, vol. 42, Parte II, 1917
- “Il Marzocco” 1911: *La Madonna di Agostino di Duccio che si tentò di trafugare a Pontremoli*, in “Il Marzocco”, 9 luglio 1911, anno XVI, n.28, p. 1
- La "Madonna dell'Adorazione" del Seminario di Pontremoli al Tribunale di Sarzana*, in “Il Giornale d'Italia”, 24 novembre 1915, p. 4
- La "Madonna dell'Adorazione" del seminario di Pontremoli in Tribunale* in “Il Resto del Carlino - La Patria - Giornale di Bologna”, 27 novembre 1915, p. 5
- Lapi 1993: P. Lapi, *Il bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella chiesa di S. Francesco di Pontremoli*, in ASPP, Vol. XLIV (anno 1992), Parma 1993, pp. 77-89
- Lapi 2020: P. Lapi, *La Madonna “del core” o “del marmo” dei Tranchedini: ovvero la Madonna di Agostino di Duccio in S. Francesco di Pontremoli*, in ASPP, Vol.LXXI (anno 2019), Parma 2020, pp. 91-111
- La sottrazione della Madonna del Di Duccio. Un sacerdote e due complici assolti. La nuova istruttoria*, in “Il giornale d'Italia”, 28 gennaio 1912, p. 4
- Paolucci 1993: A. Paolucci, *Introduzione*, in R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1993, pp. 7-10
- Papaldo 1977, S. Papaldo, *Carocci, Guido, (ad vocem)*, in DBI, vol. 20, 1977, pp. 511-512
- Pavan Taddei 1963: M. C. Pavan Taddei, *Bacci Peleo*, in DBI, vol. 5, 1963, p. 37
- Per il trafugamento di opere d'arte a Pontremoli* in “L'Avvenire d'Italia”, 21 gennaio 1912, p. 7
- Pisani 2012: L. Pisani, *Osservazioni sulla Madonna di Pontremoli di Agostino di Duccio*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, a cura di A. Calzona e M. Ceriana, Verona 2012, pp. 107-118
- Poggi 1909: G. Poggi, *Opere d'arte ignote o poco note. Una Madonna di Agostino di Duccio a Pontremoli*, in “Rivista d'Arte”, a.VI (gennaio-febbraio 1909), pp. 52-53
- Rapetti 1998: C. Rapetti, *Storie di marmo*, Milano 1998
- Ratti et alii 2016: *Pietro Tempestini (1843-1917): una vita da fotografo*, a cura di M. Ratti et alii, Genova 2016
- Ricci 1925: C. Ricci, *Il tempio malatestiano*, Milano 1925
- Sgarbi i fiumi e il Bancarella, in “Lunigiana la Sera”, n. o, luglio-agosto [1990], a cura di M. Bardi, pp. 14-21
- Sgarbi 1992: V. Sgarbi, *Madonna con Bambino da Agostino di Duccio, Tesori della Liguria*, scheda n.3 de “Il Secolo XIX”, Genova, s.d. (ma 8 ottobre 1992)
- Sverzellati 1998: P. Sverzellati, *Per la biografia di Nicodemo Tranchedini da Pontremoli, ambasciatore sforzesco*, “Aevum”, 1998, 72 (2), pp. 485-557
- Thau 2020: M.V. Thau, *Alessandro Mazzanti, restauratore di “somma diligenza e rara perizia”*, in “Images”, 3, 2020, pp. 170-227
- Torchio 2007: F. Torchio, *Peleo Bacci*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 47-53
- Troilo 2005: S. Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano 2005
- Uberti 2011: P. Uberti, *Il coro ligneo di Luchino Bianchino nella Chiesa di S. Francesco a Pontremoli*, Massa 2011
- Un monsignore rinviato a giudizio*, in “Il Messaggero”, 30 gennaio 1912, p. 7
- Un vescovo processato per la vendita di un'opera d'arte*, in “Il Secolo”, 28 gennaio 1912, p. 4

SITOGRAFIA

- Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani): Scheda Tranchedini, Nicodemo (a cura di M.N. Covini): https://www.treccani.it/enciclopedia/nicodemo-tranchedini_%28Dizionario-Biografico%29/ (pagina consultata il 29 dicembre 2022)
- Scheda del MFABoston sul “Cristo in maestà con i simboli dei quattro evangelisti”: <https://collections.mfa.org/objects/31898/christ-in-majesty-with-symbols-of-the-four-evangelists> (pagina consultata il 29 dicembre 2022)



Costantino Ceccanti

BALDASSARRE TURINI COMMITTENTE D'ARCHITETTURA

Baldassarre Turini tra Roma e Pescia

Nato il 27 febbraio 1485, Baldassarre Turini il Giovane (1481-1543) era figlio di Turino e di Lionarda Orlandi: la famiglia era di antica nobiltà e, già all'epoca, era legata ai Medici. Egli fu, fin dalla giovane età, collaboratore di Giovanni de' Medici (1475-1521): l'elezione di quest'ultimo al soglio pontificio gli permise di ottenere l'amministrazione del registro del Ducato di Urbino e poi, nel 1518, la nomina a datario pontificio. In quegli anni, Baldassarre Turini era certamente uno dei toscani più in vista presso la corte papale; nel medesimo periodo, riuscì a ottenere dal Papa il distacco dalla diocesi di Lucca delle zone dello Stato Fiorentino che a essa facevano capo da un punto di vista ecclesiastico e a organizzarle nella nuova *propositura nullius diocesis* che era retta da un preposto di nomina papale. Sebbene la scomparsa di Leone X (1513-1521) avesse dato il via a una lentissima e quasi impercettibile parabola discendente del prelado pesciatino, egli ebbe modo, dopo il pontificato di Adriano VI (1522-1523), di collaborare sia con Clemente VII (1523-1534) che con Paolo III (1534-1549). Le sue committenze di architettura inizialmente si indirizzarono su Roma: un primo tentativo di edificazione, legato a un palazzo cittadino in piazza Nicosia, commissionato ad Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) negli anni intorno al 1515, non fu mai portato a termine e, durante il pontificato di Clemente VII, le attenzioni di Turini si rivolsero alla realizzazione di una villa sul Gianicolo, concepita da Giulio Romano (1499-1546). Successivamente, ormai negli anni trenta, Turini scelse di edificare una cappella-mausoleo, intitolata al Santissimo Sacramento¹, per la sua famiglia presso la collegiata di Santa Maria Assunta a Pescia. L'edificio risultava completato nel 1542, un anno prima della sua scomparsa. In quel periodo, si pose mano anche alla ristrutturazione della sua residenza di Pescia, posta nella piazza Grande, purtroppo abbattuta nel primo Novecento. Negli stessi anni, il fratello Andrea (1473-1550 circa), medico pontificio², costruì, a poche decine di metri da quest'ultima, un palazzo patrizio che costituisce uno dei più interessanti esempi di edificio civile a Pescia. Come vedremo, la figura di Turini, per quanto complesse e differenti siano state le sue committenze di architettura, costituì un vero e proprio ponte tra la Roma pontificia e la Toscana che stava faticosamente avviandosi a diventare uno stato ducale.

Le committenze di Baldassarre Turini

Il percorso di Baldassarre Turini come committente di architettura è piuttosto lineare e include solo cinque edifici: il palazzo di piazza Nicosia, la villa sul Gianicolo, la cappella-mausoleo presso la collegiata di Santa Maria Assunta a Pescia, il palazzo nella piazza Grande della medesima città e il palazzo di piazza Sant'Eustachio a Roma. Non appare semplice individuare un filo comune che leghi le committenze architettoniche di Baldassarre Turini tra la Toscana e Roma. Innanzitutto, è necessario sottolineare come il prelado abbia scelto di affidarsi ad architetti di ambiente romano a Roma e ad architetti di ambiente fiorentino in Toscana³. Già questa profonda dicotomia stabilisce una netta frattura nel linguaggio architettonico impiegato nei due diversi ambiti: a Roma, la scelta ricadde prima su Antonio da Sangallo il Giovane, che si occupò del palazzo di città, e poi su Giulio Romano, che fu al contempo progettista e regista del complesso programma artistico che contraddistingue l'edificio: in maniera riduttiva e semplicistica possiamo dire che la villa Turini rappresenta un esempio emblematico dell'architettura romana negli anni a cavallo del Sacco⁴, dove, accanto all'impiego del classicismo di stretta derivazione raffaellesca, cominciano ad apparire, nella trabeazione e nelle volute che serrano le finestre del primo piano, i primi segnali di una svolta anticlassicistica. Per quanto riguarda la villa romana, l'edificio è di grande interesse ed è stato studiato in maniera puntuale in numerose occasioni. Si può, in questa sede, evidenziare come si tratti di una fabbrica molto lontana sia dai coevi esempi di villa toscani sia dalle realizzazioni patrocinate da Turini a Pescia. Certamente, l'impiego diffuso delle serliane presente nella villa può essere stato messo in opera sotto precisa richiesta di Turini nei confronti di Baccio d'Agnolo e del figlio Giuliano affinché fossero presenti delle serliane nella cappella-mausoleo, ma è solo un'ipotesi, dal momento che tale costrutto cominciava a diffondersi in maniera sostanziale nella Toscana del Primo Cinquecento. Per quanto riguarda il palazzo di Pescia, vedremo più avanti che si trattava di un edificio basato essenzialmente sul modello del fiorentino palazzo Sertini, di cui costituiva una versione semplificata. Anche il palazzo di Andrea Turini, attribuibile anch'esso alla bottega di Baccio d'Agnolo Baglioni, è molto differente dai coevi edifici romani e si inserisce nel filone degli edifici civili fiorentini e toscani del primo Cinquecento.

A Roma: il palazzo (mai costruito) di piazza Nicosia

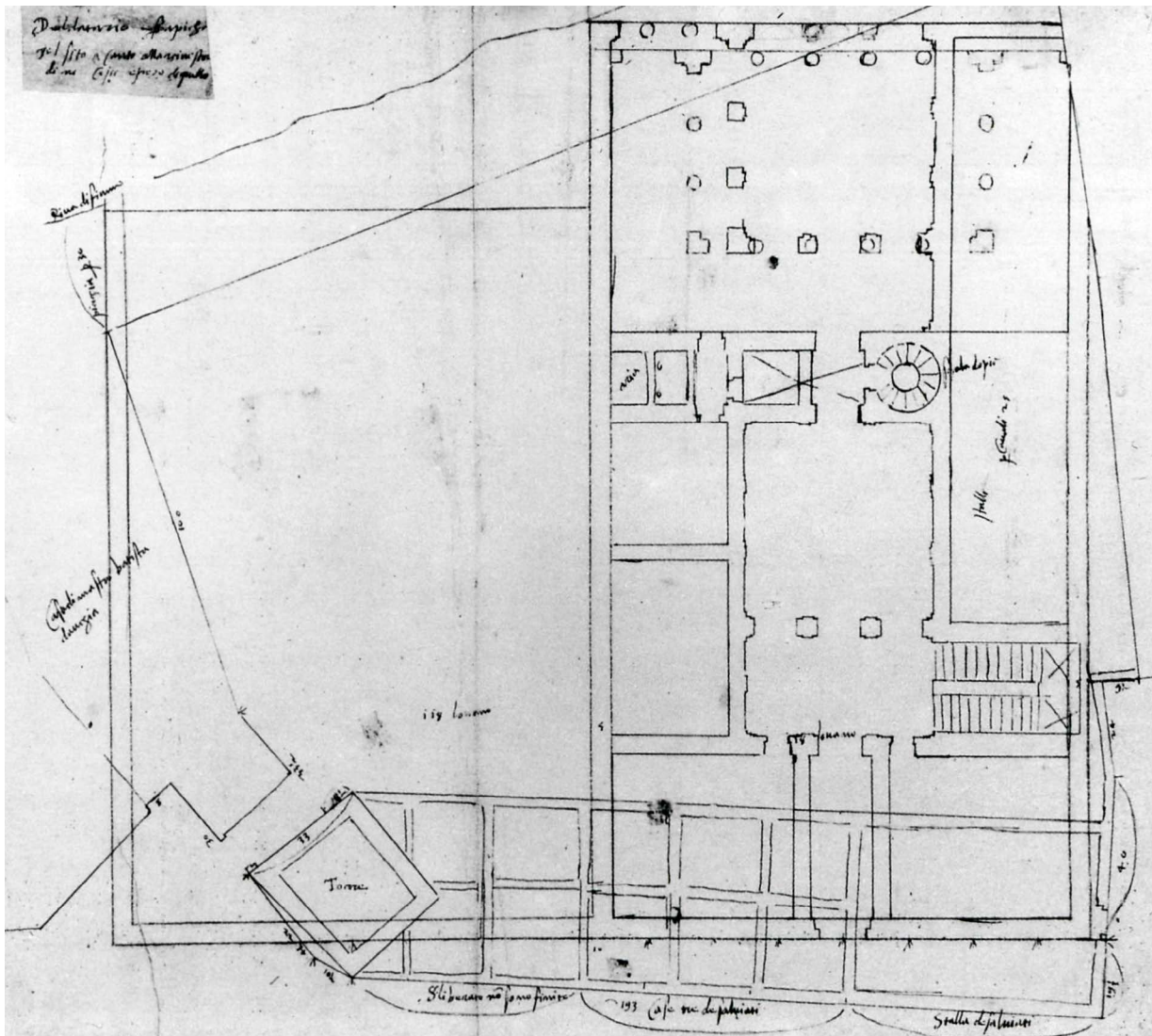
Baldassarre Turini mai si fece costruire un palazzo patrizio in città. Sappiamo che aveva proprietà immobiliari nel rione di Sant'Eustachio⁵ e che, proprio non lontano da Sant'Eustachio viveva, nella casa Strozzi alle Stimmate⁶, oggi trasformata nel palazzo



1

Il cortile della casa Strozzi delle Stimmate,
residenza di Baldassarre Turini a Roma.

Besso, in Largo Argentina (fig. 1). Tuttavia è stato ipotizzato da Gustavo Giovannoni (1873-1947)⁷ che il prelado avesse commissionato ad Antonio da Sangallo il Giovane la realizzazione di un edificio in piazza Nicosia. Ciò avvenne, probabilmente, in occasione della stesura dei programmi di ricostruzione della piazza stilati ai tempi di Leone X⁸, quindi diversi anni prima rispetto alla costruzione della villa, e si tratterebbe della prima commissione di architettura di Turini a Roma. Tra i vari progetti sangalleschi per gli edifici di piazza Nicosia, esiste una pianta (Uffizi, 997 A) per un palazzo che si estendesse fino al Tevere dove è annotata la parola “datario”⁹: questo fatto ha portato a supporre che la fabbrica fosse destinata al prelado pesciatino. L’ipotesi è altamente plausibile e suggerisce come, negli anni di Leone X, che furono della massima potenza



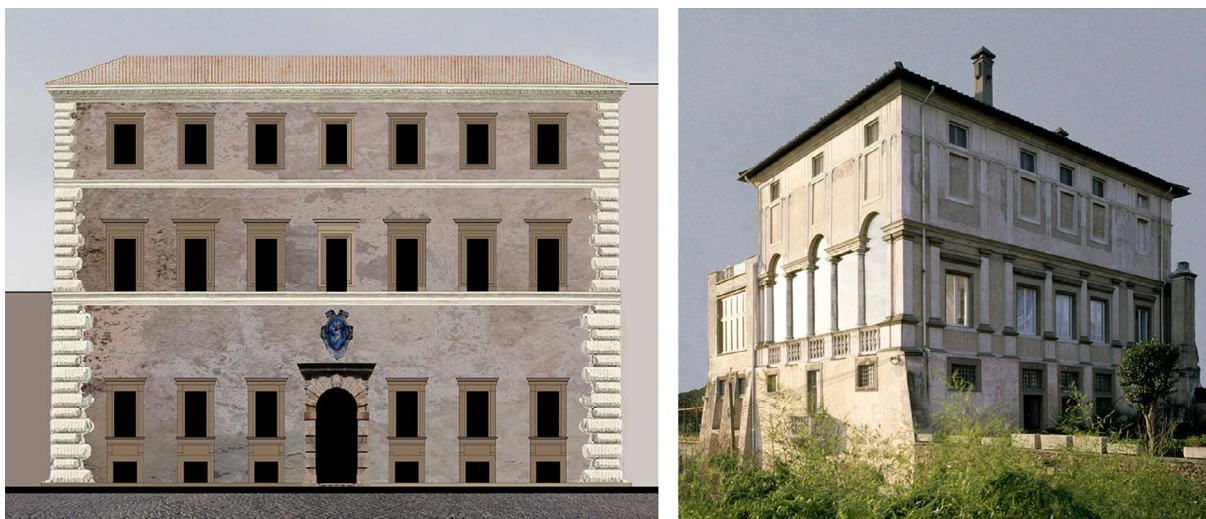
2

Antonio da Sangallo il Giovane, progetto pianta del palazzo di Baldassarre Turini in piazza Nicosia a Roma (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 997 A).

politica ed economica di Baldassarre Turini, quest'ultimo avesse immaginato la realizzazione di un grande palazzo al centro di Roma. La pianta ci suggerisce come l'edificio fosse organizzato su sette assi, scompartito simmetricamente e arricchito dalla presenza di due cortili, di cui il secondo aperto verso il Tevere (fig. 2).

Purtroppo, di questo progetto non esiste alcun tipo di alzato anche se è stato ipotizzato, data la datazione dell'edificio, che l'assetto del prospetto non dovesse differire troppo da quello del vicino palazzo Baldassini, simile per dimensione. Su queste basi, è possibile ricostruire una forma generica della facciata del palazzo Turini in piazza Nicosia: l'ipotesi qui presentata è stata ottenuta incrociando i dati presenti nella pianta del Sangallo con la facciata di palazzo Baldassini. Si tratta di un

images



3

A sin., ricostruzione ipotetica del prospetto del palazzo di Baldassarre Turini in piazza Nicosia a Roma.
A des., Giulio Romano, la villa Turini Lante sul Gianicolo a Roma.

edificio a tre piani fuori terra, con finestre architravate e cantonali bugnati. Certamente, possiamo sottolineare come non tanto il piccolo palazzo di Baldassarre Turini in piazza Grande a Pescia, costruzione estremamente semplice, priva persino di cantonali bugnati e caratterizzata soltanto dall'imponente scalinata e dagli stemmi e dalle epigrafi in facciata, quanto il palazzo del fratello Andrea in ruga degli Orlandi possa essere parzialmente debitore di questo progetto. L'edificio fu realizzato dopo il fallimento della committenza di quello di piazza Nicosia e, per quanto i riferimenti principali siano da cercare a Firenze, nei palazzi di Baccio d'Agnolo, piuttosto che a Roma, tuttavia, proprio come la cappella Turini, dove sono presenti delle serliane che possono essere un richiamo a quello della villa sul Gianicolo, così nel palazzo di Andrea Turini notiamo la presenza di finestre architravate che richiamano gli esempi sangallesi appena citati. Un interrogativo fondamentale, su cui, tuttavia, si possono soltanto fare delle ipotesi, è quello inerente la scelta di Baldassarre Turini di abbandonare il progetto per la realizzazione di un palazzo in città e di edificare una villa sul colle del Gianicolo. Probabilmente, la motivazione è da ricercarsi nell'inizio della parabola discendente di Turini, iniziata con la fine del pontificato di Leone X. Con ogni probabilità, egli continuò ad abitare nella casa Strozzi alle Stimmate e dispose di edificare una villa sul Gianicolo, costruzione di elevato prestigio, come poteva essere il palazzo di piazza Nicosia, ma meno impegnativa da un punto di vista economico, nel momento in cui decideva di rivolgere la maggior parte del suo impegno di mecenate verso la città natale di Pescia (fig. 3).

L'idea di Baldassarre Turini di costruire un palazzo a Roma si riaffacciò, inaspettatamente, alla fine degli anni trenta, molto tempo dopo la conclusione della villa sul Gianicolo e oltre un quindicennio dopo l'accantonamento del progetto di piazza Nicosia¹⁰. Non conosciamo il perché di questo ripensamento, tuttavia, rispetto all'intervento appena citato, l'avanzamento della costruzione di questa residenza rimase a uno stato più che iniziale: non sappiamo nemmeno se sia mai affidato l'incarico di progettazione a un architetto e se sia mai esistito un progetto. Comunque, è sopravvissuta una documentazione archivistica di una certa consistenza: la localizzazione del palazzo Turini si spostava dalle rive del Tevere alla zona di Sant'Eustachio¹¹, quella dove il prelado risiedette fino alla sua scomparsa, nel 1543. Egli acquistò numerose case nell'area alle spalle dell'antico palazzo della Sapienza che furono alienate, come le altre proprietà romane, dai suoi eredi¹² e più tardi furono abbattute per fare spazio al nuovo palazzo della Sapienza.

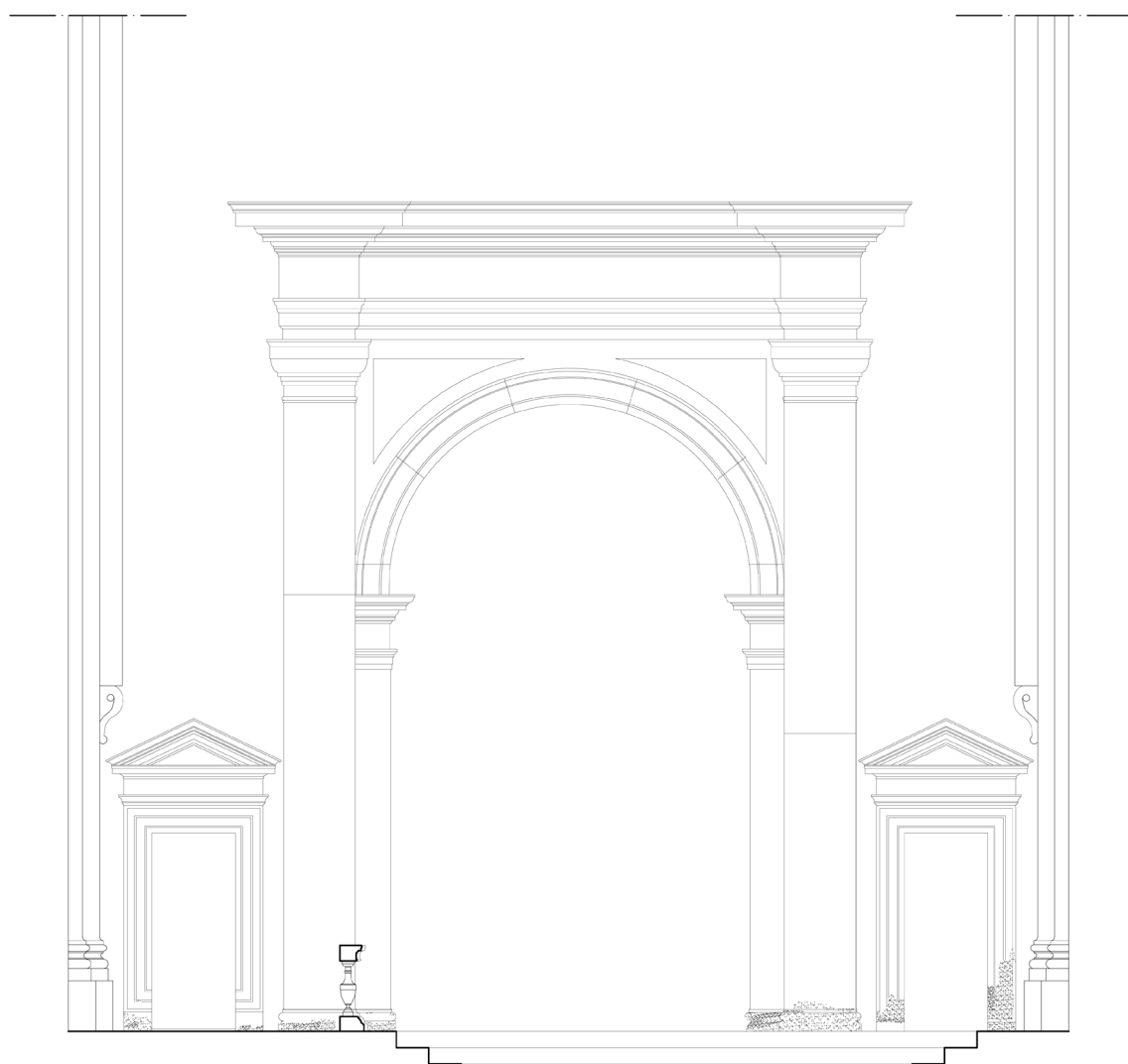
A Roma: la villa sul Gianicolo

La villa Turini sul Gianicolo costituisce, certamente, la più indagata e la più nota delle committenze architettoniche del prelado pesciatino. Per quanto gli studi su di essa siano oltremodo approfonditi, appare comunque necessario analizzarla brevemente al fine di sottolineare le similitudini che intercorrono tra questa architettura e le fabbriche toscane. Innanzitutto dobbiamo ricordare come questo sia l'unico edificio romano fatto edificare da Baldassarre Turini, costruito negli anni a cavallo del Sacco su preesistenze romane, probabilmente commissionato a seguito del coinvolgimento del prelado nel cantiere di villa Madama e che finì col costituire una sorta di replica in piccolo del grandioso edificio raffaellesco. La fabbrica ha, infatti, forme molto più semplici rispetto a villa Madama: la pianta è rettangolare e l'edificio si eleva per due piani fuori terra. L'elemento che contraddistingue la composizione è la tripla loggia serliana affacciata verso Roma che è anche l'unico punto di contatto con le architetture pesciatine, in particolar modo con la cappella. La villa ha una pianta estremamente regolare, con stanze a pianta rettangolare sormontate per la maggior parte da volte a padiglione ed è estremamente significativa la facciata verso la strada, nella quale Giulio Romano introdusse una trabeazione contratta, da cui eliminò i triglifi e conservò soltanto la regola e le gocce, e una cornice delle finestre del primo piano in cui delle volute ioniche vanno a serrare le aperture. Si tratta di un edificio squisitamente romano, assai lontano sia dai rigori dell'architettura classicheggiante della bottega di Baccio d'Agnolo (1462-1543) sia dal linguaggio di Michelangelo; l'unico punto di contatto veramente presente tra questa architettura e la cappella di Pescia è la presenza delle serliane: in entrambi i casi sono impostate su colonne doriche ed

è probabile che Baldassarre Turini, al momento di costruire la cappella, cominciata a edificare quando la villa era appena giunta a conclusione, abbia fatto espressa richiesta in tal senso all'architetto che, quindi, si trovò a inserire un richiamo diretto nel mausoleo pesciatino. Per il resto, il dialogo tra i tre edifici è del tutto assente e si deve sottolineare come la villa romana e il palazzo di città a Pescia fossero espressione di mondi architettonici differenti, non presentando quasi alcun tipo di assonanza.

A Pescia: la cappella-mausoleo di Baldassarre Turini

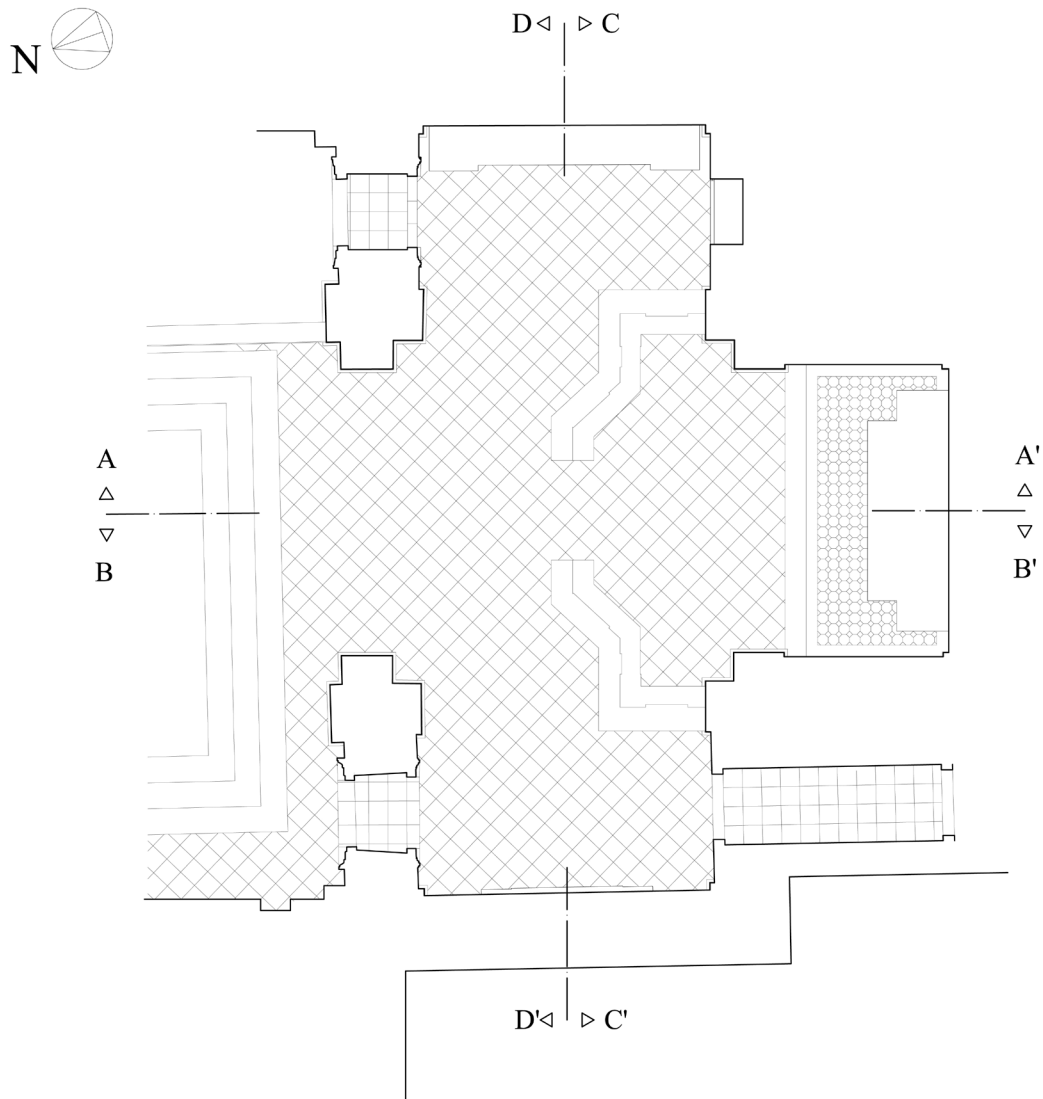
Giorgio Vasari (1511-1574), nella vita di Baccio d'Agnolo, trattò delle committenze d'architettura di Baldassarre Turini sul suolo toscano¹³: dopo che il dipinto raffaelloesco della *Madonna del Baldacchino* fu entrato nella sua disponibilità, il prelado cominciò a immaginare la realizzazione di una cappella-mausoleo che ospitasse la sua tomba, quella dell'illustre zio omonimo e, con ogni probabilità, quelle dei suoi successori. In un momento in cui la sua parabola personale e politica era comunque in lieve ma costante discesa¹⁴, nella seconda metà degli anni trenta, Baldassarre Turini incaricò Giuliano di Baccio d'Agnolo (1491-1555) e, con ogni probabilità, anche il padre Baccio¹⁵, di progettare una grande cappella-mausoleo da collocare a fianco della Collegiata di Santa Maria Assunta a Pescia. In quegli anni, partito ormai Michelangelo (1475-1564) per Roma, la bottega dei Baglioni era a Firenze quanto di meglio si potesse trovare nel campo della progettazione e della ricerca architettonica. Venne, quindi, realizzata una fabbrica di sapore classico, con pochi richiami diretti ai precedenti quattrocenteschi e con un uso molto rigoroso dell'ordine dorico, impiegato in maniera schematica nei grandi pilastri che sorreggono la cupola e nei pilastri filiformi degli angoli¹⁶ e in maniera quasi archeologica nelle colonne¹⁷ delle serliane che contraddistinguono i bracci laterali del mausoleo. Tipologicamente, la cappella Turini appartiene al corposo filone delle cappelle gentilizie del Rinascimento toscano: sebbene costruita nel pieno Cinquecento, le fondamentali fonti di ispirazione sono da ricercarsi essenzialmente in edifici costruiti sullo scorcio del secolo precedente a Firenze e in Toscana. Limitatamente al solo prospetto – consistente in un arco trionfale serrato da due lesene doriche e sormontato da un pesante architrave, affiancato da due portali architravati con frontone triangolare (fig. 4), – il precedente più vicino, se non cronologicamente, quantomeno dal punto di vista topografico, è quello della cappella Cardini in San Francesco a Pescia¹⁸, distante solo poche centinaia di metri e progettata da Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano (1412-1462), allievo di Brunelleschi (1377-1446). Se l'interno di questo edificio differisce sensibilmente da quello della cappella Turini¹⁹, il prospetto sulla navata della chiesa non è altro che una sorta di anticipazione di quello del mausoleo del datario, dal momento che una grande arcata è



4

Prospetto della cappella Turini
nella Cattedrale di Pescia.

serrata da semicolonne – in questo caso corinzie – che sorreggono una trabeazione²⁰. Lo schema ad arco, affiancato da due aperture gemelle di piccola dimensione lo ritroviamo a Firenze, nel poco conosciuto oratorio di San Sebastiano dei Bini²¹, di Baccio d’Agnolo e, con alcune varianti, nell’eremo di Lecceto²² a Malmantile, presso Lastra a Signa, edificio estremamente complesso, costruito poco dopo la metà del Quattrocento. Un altro precedente significativo è quello della cappella Pandolfini²³ presso la Badia Fiorentina: nella zona tergale, la scarsella, a cui si accede da una grandiosa arcata, è affiancata da due piccole aperture centinate che permettono di accedere a due piccolissimi ambienti accessori che sarebbe esagerato definire sagrestie.

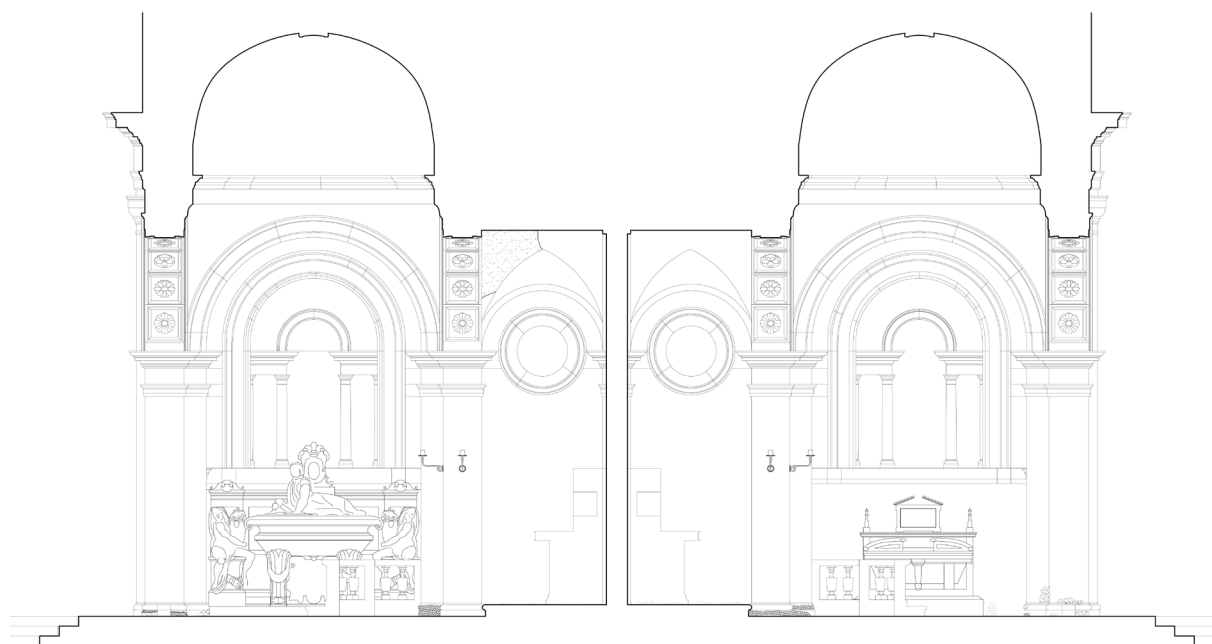


5

Pianta della cappella Turini
presso la Cattedrale di Santa Maria Assunta a Pescia.

**I rapporti metrico-dimensionali dell'edificio
e l'impiego della serliana nella cappella Turini**

La pianta della cappella Turini è sostanzialmente assimilabile a una croce greca che manca del braccio avanzato (fig. 5): piante di questo tipo sono piuttosto rare nella Toscana del Rinascimento e possiamo citare, come precedente, la cappella Pazzi²⁴ presso Santa Croce, che, comunque, differisce sensibilmente dall'esempio pesciatino per lo scarto dimensionale tra la scarsella e i bracci; ancora a Firenze, può essere ricordata la cappella del Cardinale di Portogallo, presso San Miniato al Monte,



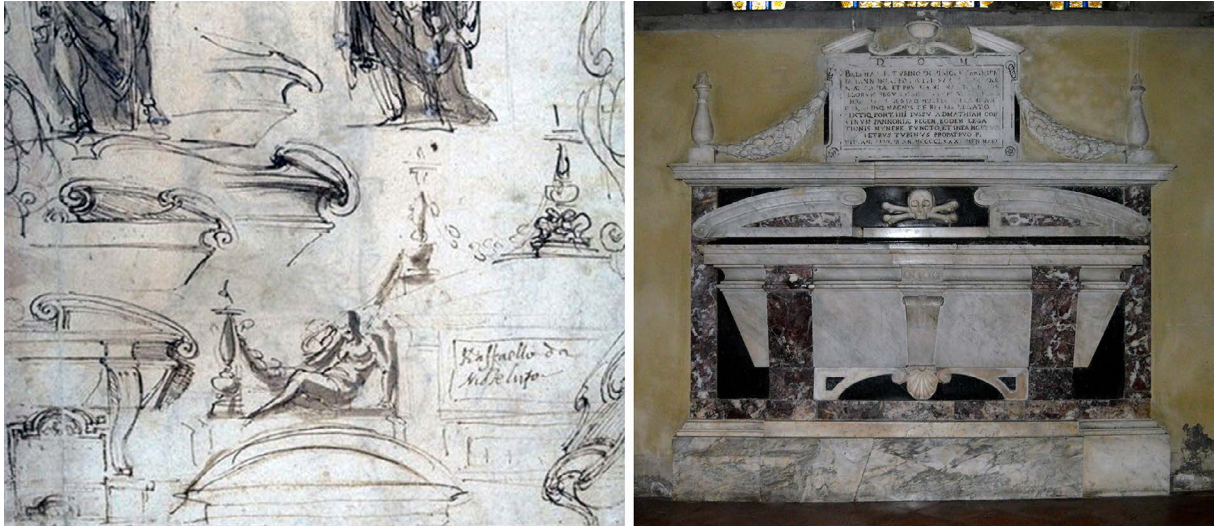
6

Sezioni trasversali della cappella Turini.

dove, tuttavia, i bracci sono di dimensioni ridottissime facendo in modo che anche lo spazio tra la chiesa e la crociera della cappella possa essere assimilato a un braccio, rendendo quindi la pianta una canonica croce greca. In anni recenti²⁵, si è voluto ricondurre le dimensioni della fabbrica pesciatina a una scala impostata sul braccio fiorentino; tuttavia, l'analisi dei rilievi ha dimostrato che la scala metrica impiegata per l'edificio pesciatino è quella riconducibile al braccio pesciatino, corrispondente a poco meno di 59 centimetri e mezzo²⁶. Un aspetto significativo della cappella è quello del suo rapporto con l'attiguo palazzo Vescovile: relativamente al braccio orientale, dove è presente una serliana cieca, sono state formulate diverse tesi. Una di esse²⁷ indica come sostanzialmente incongruente la presenza di questa seconda serliana e suggerisce che possa essere stata realizzata successivamente, forse nel momento in cui venne messo in opera il monumento funebre di Baldassarre Turini il Giovane. Una proposta assai più plausibile suggerisce come questa serliana sia nata aperta e sia stata chiusa soltanto in un momento successivo²⁸: l'ipotesi è certamente affascinante, tuttavia presupporrebbe l'assenza dell'ala del palazzo Vescovile che limita la cappella verso Oriente (fig. 6). Sappiamo, invece, che l'antica canonica, già di Santa Maria Assunta, era già presente al momento della costruzione della cappella e quindi pare francamente assai difficile che il braccio orientale sia nato per essere illuminato.

La datazione e la paternità della progettazione della cappella Turini

Dei vari problemi interpretativi relativi alla cappella Turini, il più significativo ma, al contempo, complicato, è quello relativo alla tempistica della costruzione. I non pochi studi sull'edificio comparsi nel corso degli ultimi decenni, ma anche prima, poco hanno fatto per dipanare un difficile enigma, tant'è che, fino a non molti anni fa, la datazione della cappella oscillava in maniera sorprendente tra il 1516 e il 1545²⁹. Tuttavia, una lettura approfondita della seconda edizione delle *Vite* del Vasari, unita allo studio dei testamenti di Baldassarre Turini – ce ne sono ben due, conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze – permette di datare maniera precisa la realizzazione della cappella. Certamente, trattandosi di un edificio di ridotte dimensioni, è assai plausibile che i lavori di costruzione siano durati non più di pochi mesi: l'esempio della cappella sepolcrale di Donato Medici a Pistoia, edificio di dimensioni pressoché analoghe realizzato nel secolo precedente, comportò sette mesi di lavori³⁰. Le informazioni forniteci dal Vasari ci indicano come, nel 1534, nel momento in cui Raffaello da Montelupo (1504-1566) si apprestava a realizzare la statua di Papa Leone X in Santa Maria sopra Minerva a Roma, Turini avesse intenzione di edificare una cappella destinata a ospitare le sepolture sua e della sua famiglia³¹. Ancora nel 1534, il notaio pesciatino Giovanni Forti redasse il primo testamento di Baldassarre Turini³², dove era chiaramente esplicitata la sua volontà di essere sepolto in una cappella non ancora costruita, collocata presso la collegiata di Santa Maria Maggiore di Pescia. Nel secondo testamento, risalente al 1542 e ancora redatto da Giovanni Forti³³, lo stesso anno che Vasari ci indica come quello in cui la cappella dovesse essere già stata terminata³⁴, si parla di come la cappella in quel momento già esistesse³⁵. Per quanto quindi non siamo in grado di indicare l'anno esatto di edificazione della cappella, possiamo, tuttavia, ipotizzare con grande attendibilità che il lasso di tempo in cui fu costruita è compreso tra il 1534 e il 1542. Un'altra affascinante questione relativa alla cappella Turini è incentrata sulla paternità del progetto architettonico: ancora nelle *Vite*, Vasari sostiene che il progettista fosse stato senza ombra di dubbio Giuliano di Baccio d'Agnolo³⁶. Tuttavia, se andiamo ad analizzare nel dettaglio le architetture di Giuliano, ci rendiamo conto come queste fossero una sorta di compromesso tra le tendenze più conservazionistiche del linguaggio del padre Baccio e le nuove suggestioni michelangiolesche³⁷. La cappella Turini, tuttavia, è, invece, un esempio di classicismo totalmente avulso dai modi di Michelangelo ed è allineata in pieno a quella che potremmo definire “seconda maniera” di Baccio d'Agnolo³⁸. Questi, negli anni in cui la cappella fu realizzata, era ancora vivo e possiamo ipotizzare che la realizzazione di questa sia frutto di un intervento a quattro mani di padre e figlio, che vide il vecchio Baccio mente progettuale dell'intervento e il figlio Giuliano braccio sul campo, impegnato a realizzare, come ci informa Vasari, disegni e modelli.



7

A sin., Raffaello da Montelupo, studio per una tomba papale, particolare, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Inventar-Nr. 2000-1902, KdZ 5608, Zugang: 1902.
A des., Raffaello da Montelupo, tomba di Baldassarre Turini il Vecchio.

Il monumento di Baldassarre Turini il Vecchio

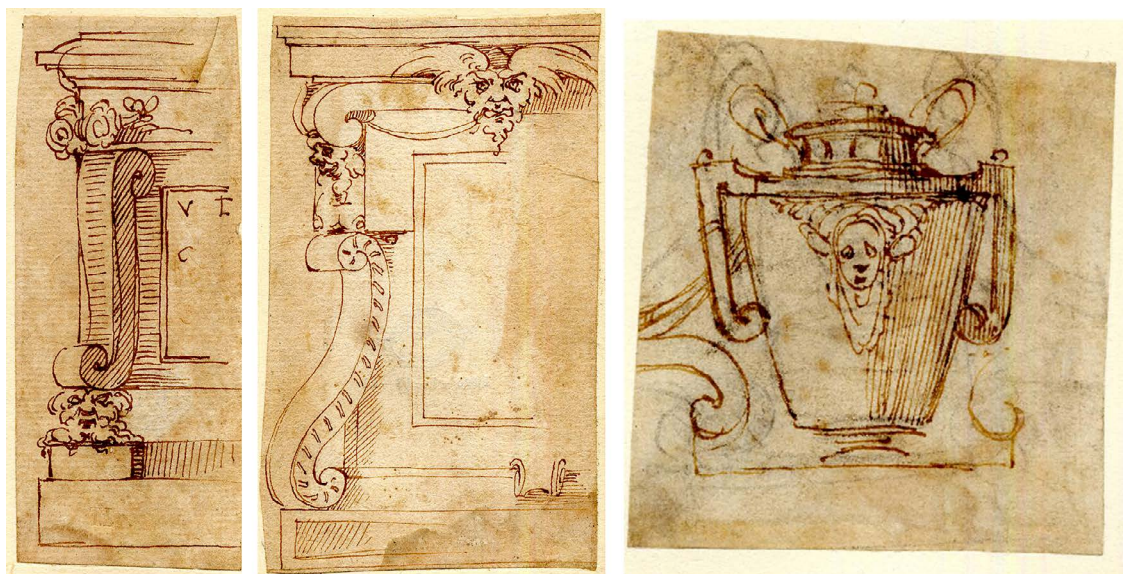
All'interno del braccio occidentale della cappella è presente il più antico dei monumenti funebri della famiglia Turini: si tratta della tomba che lo stesso Baldassarre Turini il Giovane aveva commissionato a Raffaello da Montelupo al fine di commemorare la memoria dello zio Baldassarre Turini il Vecchio (1425-1481) (fig. 7).

Gaetano Milanesi, nel suo commento alla seconda edizione delle *Vite* del Vasari, indica nel monumento funebre a Baldassarre Turini il Vecchio la migliore delle opere di Raffaello da Montelupo: “Si pretende che essa sia la migliore opera di questo scultore”³⁹. L'elogio può apparire esagerato, dal momento che, pur essendo un manufatto di sicuro interesse, il monumento è una realizzazione di estrema semplicità che si distacca nettamente dai più complessi sepolcri che lo stesso Raffaello aveva compiuto a Roma, nello specifico quello di Girolamo de' Giustini (1492-1548)⁴⁰ in Santa Maria della Pace e di Sigismondo Dondoli (?- post 1543)⁴¹ in Santa Maria della Consolazione. In entrambe queste realizzazioni, le immagini clipeate del defunto si fondono mirabilmente con l'apparato che, nel caso di Santa Maria della Pace, è completo di ordine architettonico, in questo caso il dorico. La particolarità del sepolcro pesciatino sta, essenzialmente, nella sua vicinanza con i modelli michelangioteschi delle tombe medicee della



8

Il braccio orientale della cappella Turini
con il monumento di Baldassarre Turini il Giovane, di Pierino da Vinci.



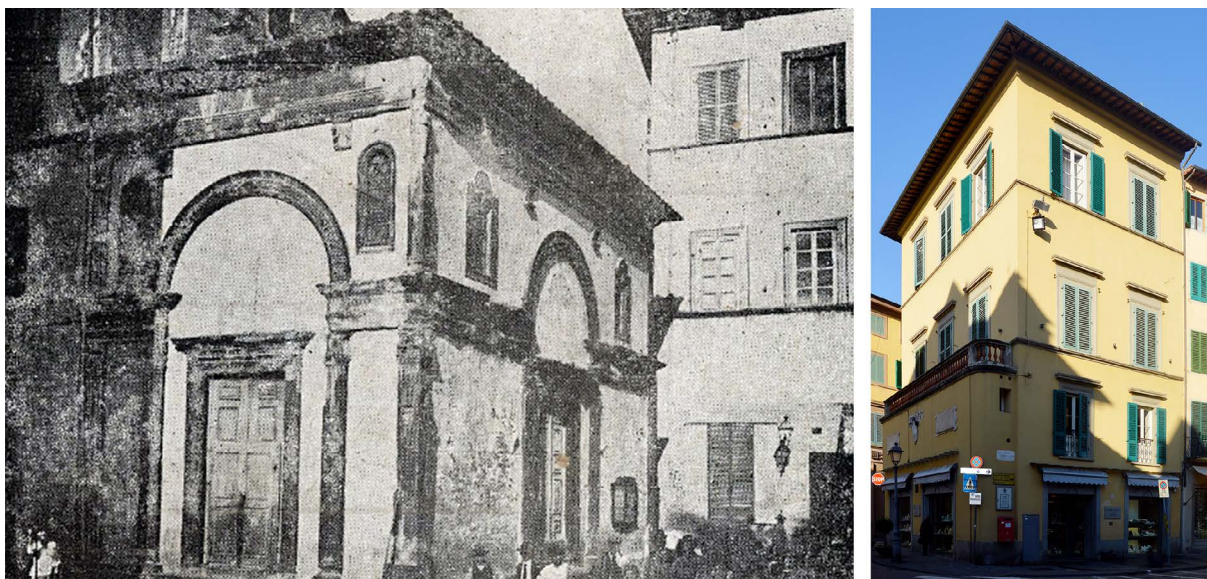
9

Pierino da Vinci, tre studi di architettura, British Museum London, Prints and Drawings, AN235508001; AN235507001 e AN235525001.

Sagrestia Nuova, nell'impiego assai sofisticato dei marmi policromi, nello specifico il bianco apuano, il viola di Levante e il nero del Belgio, e anche nella sua vicinanza con alcuni schizzi di Raffaello da Montelupo, in particolare con il disegno numero 2000-1902⁴² conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dei Musei Statali di Berlino. In quel caso, questo elaborato, catalogato come *Studio di tomba papale*, contiene degli studi per tre sepolcri a parete che, soprattutto per la vicinanza con i precedenti michelangioteschi e per l'identità di alcuni particolari, come i candelabri marmorei, richiamano in maniera sorprendente il monumento pesciatino.

Il monumento di Baldassarre Turini il Giovane

Il monumento nel braccio est della cappella-mausoleo Turini (fig. 8) venne scolpito da Pierino da Vinci (1529-1553) negli anni successivi alla morte di Baldassarre Turini, avvenuta nel 1543⁴³. Il manufatto, interamente in marmo apuano, realizzato in un linguaggio architettonico di chiara ascendenza michelangiotesca, contrasta nettamente con l'austerità classicheggiante dell'architettura dell'edificio in cui è posto. I possenti mensoloni e le volute che avvolgono la cornice all'estremità del apparato architettonico derivano chiaramente da precedenti michelangioteschi, nello specifico dai mensoloni del ricetto della biblioteca Laurenziana. Di grande interesse appare anche l'epigrafe posta al di sotto dell'urna, connotata da un disegno mistilineo e dalla presenza di un volto antropomorfo, nella porzione inferiore; i mascheroni localiz-



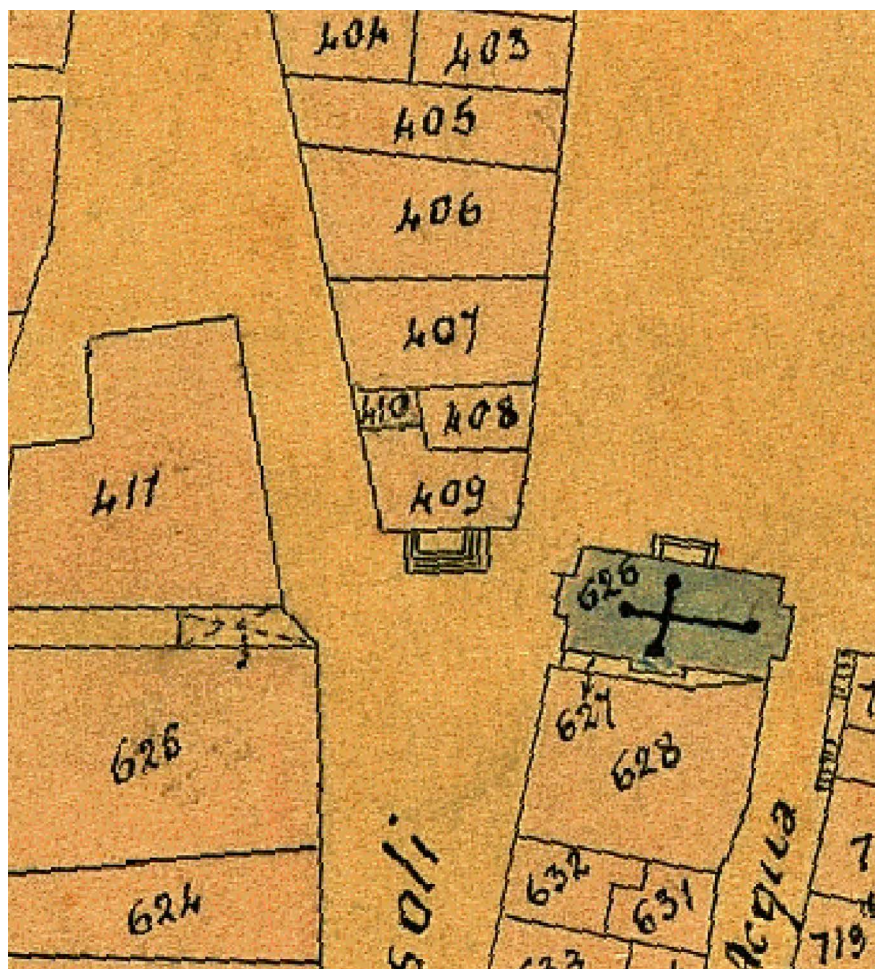
10

A sin., la Madonna di Piè di Piazza e il fianco del palazzo Turini a Pescia in un'immagine del primo Novecento. A des., l'edificio, rimaneggiato all'inizio del XX secolo, su cui sono stati rimontati lo stemma della famiglia Turini e le epigrafi celebrative delle visite di Carlo V e di Paolo III. Molto spesso, erroneamente, questo edificio viene indicato come palazzo Turini.

zati alle estremità della composizione richiamano in maniera sorprendente quelli presenti nel disegno AN235508001 di Pierino da Vinci conservato presso il British Museum che, insieme ai disegni AN235507001 e AN235525001, dove vediamo, rispettivamente, in alto delle volute aperte, in basso volute a schiena di delfino rigate e un'anfora, e potrebbero essere degli studi per la tomba pesciatina (fig. 9). Le sculture gemelle posizionate ai lati raffigurano esseri antropomorfi con in mano delle grandi anfore fiammeggianti, mentre al centro vediamo una scultura che raffigura Baldassarre Turini in una posa supina, comunque diversa dalla classica posa all'etrusca. Domina tutta la composizione un elegante stemma familiare, sovrastato dal cappello ecclesiastico, non cardinalizio, poiché Turini cardinale non divenne mai.

A Pescia: i palazzi di Baldassarre Turini e di Andrea Turini

Nell'ancora poco conosciuto panorama delle committenze architettoniche di Baldassarre Turini, il palazzo di Pescia appare come il caso più enigmatico, poiché pressoché niente si conserva di questo edificio. Nella seconda edizione delle *Vite*, Giorgio Vasari, parlando di Giuliano di Baccio d'Agnolo, racconta come questi, oltre ad aver progettato la cappella sepolcrale di Turini presso la collegiata di Santa Maria Assunta a Pescia, avesse anche ristrutturato il palazzo dello stesso Baldassarre⁴⁴. L'edificio, che era una piccola costruzione collocata nei pressi della Madonna di Piè di Piazza, in piazza Grande (fig. 10), venne demolito all'inizio del Novecento, nel momento in cui si decise

**11**

Pianta Catastale del palazzo di Baldassarre Turini a Pescia, particella 409, Archivio di Stato di Firenze, Catasto Generale Toscano, Città di Pescia, 1824.

di allargare il collegamento tra la stessa piazza e la vicinissima ruga degli Orlandi. Le epigrafi celebrative delle visite di papa Paolo III⁴⁵ e dell'imperatore Carlo V (1519-1558)⁴⁶ vennero smontate e rimontate sull'ultima casa sopravvissuta sul lato occidentale della piazza: questo edificio spesso, ancora oggi, erroneamente, viene indicato come palazzo Turini. Della fabbrica restano soltanto un'immagine della fine dell'Ottocento in cui è raffigurato il prospetto sulla piazza, caratterizzato da semplicissime aperture architravate e incorniciate, probabilmente con cornici in pietra serena e una mappa del Catasto Lorenese, risalente al 1824⁴⁷ (fig. 11), in cui si vede come l'edificio fosse caratterizzato dalla presenza, in asse con l'antico borgo Sanfurello, di una maestosa scalinata posta al centro, rendendolo, in questo modo, vicino ad altre realizzazioni della bottega dei Baglioni, sia più antiche, come il palazzo Bartolini Salimbeni di Firenze, che più moderne, come il palazzo Grifoni di San Miniato al Tedesco. È sfuggita agli studiosi, fino a oggi, l'esistenza, a pochi passi dallo scomparso palazzo di Baldassarre Turini, di



12

A sin., Baccio d'Agnolo, il palazzo Sertini a Firenze.
 A des., Baccio d'Agnolo e Giuliano di Baccio d'Agnolo (attribuito)
 il palazzo Turini-Buonagrazia o palazzo di Andrea Turini in ruga degli Orlandi a Pescia.

un secondo palazzo Turini (fig. 12), sul lato occidentale della ruga degli Orlandi. Come ci indica lo stemma congiunto delle famiglie Turini e Buonagrazia (fig. 13), posto in facciata, la fabbrica appartenne ad Andrea Turini (1473-1550)⁴⁸, fratello di Baldassarre, e passò poi al figlio Giulio, che fu erede anche del datario. L'edificio si è conservato intatto nelle sue linee originarie ed è un'interessante testimonianza della penetrazione del gusto architettonico fiorentino, relativamente alla costruzione di edifici civili, nelle città dello Stato. Il palazzo si contraddistingue per la presenza di un portale centinato e bugnato, per due finestre inginocchiate poste ai suoi lati e per le aperture dei piani primo e secondo, tutte architravate. Un grandioso stemma di pietra serena dipinta celebra l'unione delle casate Turini e Buonagrazia, dal momento che Andrea Turini aveva sposato Elisabetta Buonagrazia nel 1502⁴⁹. L'edificio è, sostanzialmente, una riproposizione, in chiave semplificata, del palazzo Lanfredini, costruito sull'attuale Lungarno Guicciardini a Firenze da Baccio d'Agnolo nel 1512⁵⁰.



13

In alto, lo stemma Turini proveniente dal palazzo di piazza Grande.
In basso, lo stemma delle famiglie Turini e Buonagrazia, posto sul palazzo
di Andrea Turini nella ruga degli Orlandi a Pescia.

L'ipotesi ricostruttiva della facciata del palazzo di piazza Grande

È stato possibile, incrociando i dati conservati nel vecchio catasto che hanno permesso di ricostruire tipologicamente la facciata dell'edificio distrutto, le fotografie della porzione laterale (le uniche che conosciamo) e l'assetto del palazzo di Andrea Turini, definire in maniera abbastanza attendibile l'ordinamento della facciata principale del palazzo di Baldassarre Turini, prospettante l'antico borgo Sanfurello (fig. 14). Si trattava di una fabbrica di tre piani fuori terra, con tre assi di aperture, scompartita simmetricamente; al centro, un grande portale, probabilmente bugnato e centinato, era raggiungibile da una grandiosa scalinata, perfettamente leggibile nelle mappe catastali antiche. Ancora, al piano terra erano probabilmente presenti due finestre



14

Ricostruzione ipotetica della facciata
dello scomparso palazzo Turini
sulla piazza Grande di Pescia.

inginocchiate del tipo più arcaico, assai diffuse nella Pescia degli anni trenta. È molto probabile che le lapidi commemorative delle visite di Carlo V e di Paolo III fossero collocate al di sopra delle suddette finestre, mentre lo stemma della famiglia Turini fosse posto sopra il portale. Delle semplici cornici marcadavanzale in pietra serena⁵¹ connotavano il primo e il secondo piano, caratterizzati da semplici finestre rettangolari, con le cornici piane, senza alcun tipo di decorazione e anche la porzione superiore era assai semplice, presentando una cornice poco articolata. Certamente, se veramente questo fosse stato l'assetto dell'edificio, ci saremmo trovati davanti a una realizzazione tutto sommato dimessa, simile ma certamente meno imponente e anche meno grande del palazzo di Andrea Turini, costituendo niente altro che una variazione rispetto al modello del fiorentino palazzo Sertini.

Conclusioni

Baldassarre Turini fu, come abbiamo visto, al contempo committente di architettura a Roma e in Toscana. Anche se Roma fu la città in cui il prelado scelse di vivere, la volontà di restare legato alla città natale lo portò a commissionare interessanti architetture anche a Pescia. Appare significativo come dei due palazzi cittadini voluti da Baldassarre Turini non ne sopravviva alcuno: quelli romani non furono mai costruiti, probabilmente per motivazioni economiche il primo e per la morte del prelado il secondo, mentre quello pesciatino, costruzione di dimensioni assai ridotte, ma comunque di una certa importanza, venne purtroppo abbattuto per lavori di allargamento della sede stradale nel primo Novecento. Sopravvivono invece la villa romana costruita da Giulio Romano sul Gianicolo e la cappella-mausoleo dovuta a Baccio d'Agnolo e al figlio Giuliano. Le due architetture, realizzate a distanza di oltre un decennio, sono perfettamente inserite, rispettivamente, nei contesti architettonici romano e toscano dell'epoca. Poche, come abbiamo visto, sono le tangenze, mentre assai più significative sono le differenze. Baldassarre Turini fu, quindi, un committente di architettura che, non sappiamo se per sua esplicita volontà o per le scelte dei progettisti, fu al contempo essenzialmente romano a Roma ed essenzialmente toscano in Toscana, vero e proprio ponte tra due mondi vicini geograficamente ma ancora diversi nella scelta del linguaggio architettonico da impiegare, essendo ancora ben lontana la *koinè* architettonica che conetterà Roma e Firenze con la Toscana nel secondo Cinquecento.

NOTE

1 L'intitolazione della cappella Turini al Santissimo Sacramento deriva, con ogni probabilità, dal titolo di un vecchio altare, collocato nel luogo in cui poi venne edificato il mausoleo, di cui Baldassarre Turini ottenne il patronato intorno al 1519, insieme a quelli sugli altari di San Pietro e di Santa Caterina. Cfr. Stenius 1981, p. 148, nota 19.

2 Su Andrea Turini si veda Tomassetti 2020.

3 Come vedremo, in Toscana si affidò alla bottega di Baccio d'Agnolo, mentre a Roma optò inizialmente per Antonio da Sangallo il Giovane e poi per Giulio Romano.

4 I lavori per la villa, protrattisi a lungo a causa del Sacco di Roma, ebbero probabilmente avvio nella seconda metà degli anni venti ed erano conclusi nel 1531. Cfr. in proposito Frommel 1991, pp. 127-153.

5 Stenius 1981, *op. cit.*, pp. 77 e 78.

6 Bardi 1894, p. 77, nota 1: "Dal testamento di F. Strozzi [...] si rileva che messer Baldassarre da Pescia abitava a Roma una casa dello Strozzi in piazza S. Eustachio". Il testamento venne, con ogni probabilità, redatto poco prima del suicidio di Filippo Strozzi, nel 1538.

7 Giovannoni 1959, pp. 289 e 382. In realtà, l'ipotesi che Antonio da Sangallo il Giovane avesse progettato un palazzo per Baldassarre Turini venne formulata già da Gustave Clausse nel 1902, senza tuttavia indicare la localizzazione in piazza Nicosia: "[...] faites par San Gallo, telles qu'une maison pour la famille Centelli, l'habitation de l'archevêque de Nicosie, un palais pour le Dataire Baldassare Turini da Pescia [...]". Cfr. Clausse 1902, p. 157.

- 8 Giovannoni 1959, *op. cit.*, vol. I, p. 289; Frommel 2002, pp. 265-293.
- 9 *Ivi*, p. 278.
- 10 Nello specifico, gli acquisti delle case presso la Sapienze avvennero nel 1539. Cfr. Stenius 1980, p. 145.
- 11 Archivio di Stato di Roma, Not. Cap. Stephanus de Amannis, vol. 101, p. 362 s. p. 410 s., vol. 102, p. 411 s., p. 423, vol. 103, p. 11 ss., vol. 104 p. 27 ss. Queste indicazioni sono state fornite in Stenius 1980, *op. cit.*, p. 145.
- 12 *Ibid.*
- 13 Vasari (1568) 1880, pp. 354 e 355.
- 14 Ceccanti 2020.
- 15 *Id.* 2013, p. 258.
- 16 La scansione delle modanature dei pilastri è, partendo dall'alto: listello, gola diritta, listello, ovolo, listello, fascia, ovolo, tondino, listello, fascia, listello, gola rovescia, fregio liscio, listello, gola rovescia, listello, fascia, fascia, fusto, cavetto supino, toro, fascia.
- 17 La scansione delle modanature del sistema colonne-trabeazione risulta: listello, gola diritta, listello, gola rovescia, listello, fascia, ovolo, tondino, listello, fregio liscio, listello, gola rovescia, fascia, ovolo, tondino, collarino, tondino, fusto, cavetto supino, listello, toro, fascia.
- 18 Gurrieri 1985, pp. 97-124.
- 19 La pianta della cappella Cardini consta di uno spazio rettangolare longitudinale coperto a botte e collegato a spazi contermini a nord e a sud mediante un filtro di colonne libere di ordine corinzio.
- 20 A questo si aggiunge anche il piccolo portale architravato sulla sinistra che, nel caso della cappella Turini, verrà replicato sulla destra e arricchito dalla presenza di un frontone triangolare. Anche l'occhio posto nella parete di fondo della cappella Cardini viene replicato nella cappella Turini, mediante la realizzazione di una coppia di finestre tonde nelle pareti laterali della scarsella. Un ulteriore punto di contatto è da ricercare nello stemma dei due casati: posto al centro della botte a San Francesco, al centro della calotta in Cattedrale, pur nella differenziazione dell'arma, lo schema compositivo è il medesimo, con un serto classicheggiante che circonda l'emblema e l'impiego del colore azzurro per il fondo.
- 21 Pedone 2002, pp. 21-35.
- 22 Sull'eremo di Lecceto cfr. Romagnoli 1991.
- 23 Cfr. Ceccanti 2021, pp. 5-24.
- 24 Laschi 1962; Battisti 1976, pp. 222-229 e Bruschi 2006, pp. 123-127.
- 25 Romby 2019, p. 20.
- 26 Nello specifico, la cappella ha una larghezza complessiva di 6 braccia pesciatine, un'altezza nel colmo della cupola di 6 braccia pesciatine, un'altezza dell'architrave della facciata di 5 braccia pesciatine e un'altezza degli arconi di 4 braccia pesciatine.
- 27 Pellegrini 2006, p. 190.
- 28 Romby 2019, *op. cit.*, p. 20.
- 29 Ceccanti 2013, *op. cit.*, pp. 257 e 258.
- 30 *Id.* 2015, pp. 44-47.
- 31 Cfr. Vasari, *op. cit.*, pp. 354 e 355. Il primo contributo in cui la realizzazione della cappella Turini è indicata come compresa tra gli anni 1534 e 1542 è Ceccanti 2013 *op. cit.*, p. 258.
- 32 Cfr. Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, 7757, notaio Giovanni Forti di Pescia, [?] ottobre 1534, c.162v: "*in Collegiata decta Sancta Maria maioris di Piscia et in cappella, qua ipse Testator intendit costruir, si adhuc in finis, sin aut in monumento et loco in quo soliti sunt sepilliri auctoris ipsius testatoris*".
- 33 Cfr. Romby 2019, *op. cit.*, p. 20, dove si riporta una parziale trascrizione del secondo testamento, redatto dal notaio Giovanni Forti il 12 ottobre 1542 (Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, 7759, notaio Giovanni Forti di Pescia, 12 ottobre 1542, c. 178v): "*cappella quam ipse testator construxit*".
- 34 Cfr. Vasari, *op. cit.*, vol. IV, pp. 545 e 546.
- 35 Vasari, *op. cit.*, vol. IV, pp. 545 e 546 "reverendissimo cardinale Salviati e messer Baldassarre Turrini da Pescia diedero a fare a Raffaello, già toltosi da quella servitù del Castello e del cardinale Crispo, la statua di papa Leone che è oggi sopra la sua sepoltura nella Minerva di Roma; e quella finita, fece Raffaello al detto messer Baldassarri per la chiesa di Pescia, dove aveva murato una cappella di marmo, una sepoltura".
- 36 Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1880, vol. V, pp. 354-355: "una cappella intera ed una sepoltura, condusse il tutto con suoi disegni e modelli Giuliano".

- 37 Morolli 1988, p. 88.
- 38 *Ivi*, p. 95.
- 39 Vasari, *op. cit.*, p. 546.
- 40 Il monumento viene talvolta attribuito a Vincenzo de' Rossi (1525-1587).
- 41 Il testamento di Sigismondo Dondoli venne pubblicato nel 1937 sulla Rivista di studi e di vita romana. La trascrizione, piuttosto accurata, eseguita da Ottorino Montenovesi, è tuttavia mancante di una chiara indicazione archivistica e quindi non è stato possibile individuare in maniera corretta la sua collocazione presso l'Archivio di Stato di Roma: sappiamo soltanto che venne redatto dal notaio Bocca il 9 settembre 1543: probabilmente si tratta di Giovanni Giacomo Bocca, documentato come notaio a Roma in quegli anni. Qui si riporta la parte più interessante relativa al monumento sepolcrale: "(9 settembre 1543). Testamento di Sigismondo Dondoli da Pistoia, avvocato concistoriale. Dispone di essere seppellito nella chiesa della Madonna della Consolazione, dove, trascorso un mese dalla sua morte, si dovrà porre sul sepolcro un monumento con la sua immagine, simile a quella di Girolamo Buticella, alla Minerva, o migliore, con epitaffio, dove si faccia menzione che egli è stato avvocato concistoriale, e col suo stemma. [...] Stabilisce che venga costruita una cappella o altare presso il suddetto suo sepolcro, dedicata alla Vergine Immacolata (*sub invocatione gloriose ac intemerate conceptionis Virginis*), la festa della quale si celebra l'8 dicembre (*cuius festum excelsum celebratur octava decembris*), ponendovi un bel quadro, e da un lato una scultura della Madonna col Bambino (*sculptura gloriose Virginis cum eius filio, qui de summis celorum descendit pro redemptione humani generis*) e una immagine di S. Sigismondo martire e re di Borgogna, la festa del quale si celebra il 2 maggio: da un altro lato una effigie della beata Caterina vergine e martire, la festa della quale si celebra il 25 novembre, coperta da una tela azzurra o rossa. Sopra l'altare dovranno stare 2 candelabri, e vicino ad esso si dovrà collocare l'immagine della Madonna che sta nella sua camera, col suo apparato e i suoi ceri [...]". Cfr. Montenovesi 1937, pp. 61 e 62.
- 42 Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Inventar-Nr. 2000-1902, KdZ 5608, Zugang: 1902.
- 43 L'epigrafe dedicatoria così recita: "BALDASARI THVRINO LEONE X PONT MAX/ A SVP-PLICVM LIBELLIS DATARIO/ CLEMENTIS VII IN OBEVN REB GRAVISS NVNTIO/ PAVLI III CAM AP SEPTEMVIRO/ ANIMI INTEGRITATE MORVM ELEGANTIA/ AC LIBERALITATE SPLENDIDISSIMO/ IVLIVS THVRINVS FRATRIS FIL PATRVO PIENTISS/ MONVM P/ VIX ANN LVIII MEN VII DIES XX/ OBIIT ANN MDXLIII V IDVS OCT". Sulle tempistiche di realizzazione del monumento si veda: Nesi 2011, pp. 54-71, in particolare p. 67.
- 44 Cfr. Vasari, *op. cit.*, p. 355: "il quale [Giuliano] rassetò al medesimo la sua casa di Pescia con molte belle et utili commodità."
- 45 L'epigrafe che ricorda la visita di Paolo III, molto consunta, così recita: "PAULUS III PONT. MAX. HUC SE [A CAROLI IMP. COLLOQUIO] RECIPIENS APUD THURINOS [DIVERSATUS EST] XII KAL. OCTOB. MDXLI [BALTHASAR THURINUS AD DECUS] ORNAMENTUMQ. FAMILIAE REI [MEMORIAM HOC MONUMENTO] CONSECRAVIT".
- 46 L'iscrizione sulla permanenza di Carlo V nel palazzo di Baldassarre Turini a Pescia recita: "IMP. CAES. CAROLUS V AUG. AFRICA RECEPTA ITER HAC IN GALLIAM HABENS HIS AEDIBUS HOSPITIO ACCEPTUS EST CUIUS AMPLISS. MEMORIAE AD SEMPITERNAM GLORIAM FAMILIAE BALTHASAR THURINUS MONUMENTUM HOC EXTARE VOLUIT M D XXXVI PRID. NON. MAII".
- 47 Archivio di Stato di Firenze, Catasto Generale Toscano, Città di Pescia, 1824, particella 409.
- 48 Biblioteca comunale di Pescia, mss. I.A.3, Alberi genealogici delle famiglie pesciatine, I.B.22.
- 49 Biblioteca comunale di Pescia, mss. I.A.3, Alberi genealogici delle famiglie pesciatine, I.B.22.
- 50 Certamente, allo stato attuale delle conoscenze, non possiamo immaginare se l'assetto architettonico del palazzo di Baldassarre Turini fosse simile a quello del palazzo del fratello Andrea, ma, certamente, è lecito ipotizzare che Baccio d'Agnolo e la sua bottega abbiano prestato la loro opera anche nel palazzo della ruga Orlandi che, per i suoi caratteri stilistici è, con ogni probabilità, coevo alla cappella, realizzata, come abbiamo visto, in un periodo di tempo compreso tra il 1534 e il 1542.
- 51 Le cornici marcadavanzale sono una costante dell'architettura civile pesciatina del pieno Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA

- Bardi 1894: A. Bardi, *Filippo Strozzi (da nuovi documenti)*, in "Archivio Storico Italiano", Quinta Serie, Tomo XIV, 1894
- Battisti 1976: E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976
- Bruschi 2006: A. Bruschi, *Filippo Brunelleschi*, Milano 2006
- Carunchio – Örmä 2005: T. Carunchio, S. Örmä (a cura di), *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, Roma 2005
- Ceccanti 2013: C. Ceccanti, "Un ornamento di pietra intorno, anzi una cappella intera ed una sepoltura". Il Mausoleo dei Turini nel Duomo di Pescia ed i suoi monumenti, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 22, 2013
- Ceccanti 2015: C. Ceccanti, *Un'ipotesi per Domenico del Tasso e Giuliano da Maiano: la chiesina della Vergine di Piazza a Pistoia, sepolcro di Donato Medici*, in "Palladio", 56, 2015
- Ceccanti 2020: C. Ceccanti, *Turini, Baldassarre (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, Roma 2020
- Ceccanti 2021: C. Ceccanti, *La Cappella Pandolfini presso la Badia. Un'architettura del tardo Quattrocento a Firenze*, in "Palladio", Nuova serie, anno 34, 67 (gennaio-giugno 2021)
- Clausse 1902: G. Clausse, *Les San Gallo*, tome second, Paris 1902
- Conforti 1985: C. Conforti, *Baldassarre Turini da Pescia. Profilo di un committente di Giulio Romano architetto e pittore*, in "Quaderni di Palazzo Te", 2, Mantova 1985
- Conforti 1987: C. Conforti, *Architettura e culto della memoria, la committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X*, in M. Fagiolo, M. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi*, Roma 1987
- Frommel 1991: C. L. Frommel, *Villa Lante e Giulio Romano Artista Universale*, in *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, atti del convegno (Mantova), Mantova 1991, pp. 127-153
- Frommel 2002: C. L. Frommel, *Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e una torre di Raffaello*, in "Strenna dei Romanisti", 63, 2002, pp. 265-293
- Giovannoni 1959: G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, vol. I, Roma 1959
- Gurreri 1985: F. Gurreri, *La Cappella Cardini di Pescia, pienezza di diritto nel catalogo brunelleschiano*, in "Bollettino d'arte", 70, 1985, 31/32, pp. 97-124
- Laschi 1976: G. Laschi, *Indagini sulla Cappella dei Pazzi*, Roma 1962
- Montenovesi 1937: O. Montenovesi, *L'ospedale della Consolazione in Roma. Notizie storiche tratte da pergamene (secoli XIV-XVII)*, in "Roma. Rivista di studi e di vita romana", anno XV, 1937
- Morolli 1988: G. Morolli, *Il Classicismo "avanti il Principato". L'architettura fiorentina dal Magnifico Lorenzo al duca Alessandro de' Medici (1469-1537)*, in G. Morolli, *Firenze e il Classicismo, un rapporto difficile. Saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento, 1977-1987*, Firenze 1988
- Nesi 2011: A. Nesi, *Le amichevoli sfide di Pierino da Vinci e Stoldo Lorenzi, per conto di Luca Martini*, in "Erba d'Arno", 126/127, 2011, pp. 54-71
- Pedone 2002: M. Pedone, *Storia dell'oratorio, architettura e raccolta museale*, in *Oratorio di San Sebastiano detto dei Bini, progetto per un museo parrocchiale nell'Olttrarno*, (Firenze), a cura di M. Pedone, Firenze 2002, pp. 21-35
- Pellegrini 2006: E. Pellegrini, *Storia di immagini e immagini di una storia*, in A. Spicciani (a cura di), *Pescia città tra confini in terra di Toscana*, Milano 2006
- Romagnoli 1991: G. Romagnoli, *L'Eremo di Lecceto*, Lastra a Signa 1991
- Romby 2019: G. C. Romby, *Santa Maria Assunta di Pescia. Architettura, trasformazioni, modifiche*, in C. Romby (a cura di), *La cattedrale di Santa Maria Assunta, un cantiere di architettura e arte*, Pisa 2019
- Steinby 1996: E.M. Steinby (a cura di), *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'Antichità al Rinascimento*, Roma 1996
- Stenius 1980: G. E. Stenius, *Baldassarre Turini e la sua famiglia a Pescia*, in "Actum Luce", 9 (1980)
- Stenius 1981: G. Stenius, *Baldassarre Turini e le sue case romane sulla base dei documenti*, in "Opuscula Instituti Romani Finlandiae", 1, 1981
- Tomassetti 2020: S. Tomassetti, *Turini, Andrea (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, Roma 2020
- Vasari (1568) 1880: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di G. Milanesi, vol. V, Firenze 1880



Raimondo Sassi

“COSÌ STREPITOSI, COSÌ GUIZZANTI,
SVOLAZZANTI, E QUEL CH'È PIÙ,
COSÌ FACILI E FRANCHI,
CHE SEMBRANO DEL SUO MAESTRO”

**Quattro nuovi disegni di Pietro Faccini
dai fondi di Annibale e Agostino Carracci agli Uffizi**

I disegni

Le scoperte che presentiamo in questo articolo sono venute alla luce durante la riclassificazione dei fondi del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (d'ora in avanti GDSU) condotta dal progetto Euploos sotto la direzione scientifica di Marzia Faietti¹. I ricercatori Euploos si dedicano, innanzitutto, alla catalogazione sistematica dei disegni collocati sotto i diversi autori, esaminandoli tutti, compresi quelli più problematici, e pubblicando rapidamente sul sito del progetto, fruibile online sul portale delle Gallerie degli Uffizi, le relative schede. Per ogni foglio, si provvede al rilevamento della tecnica esecutiva e, ove presente, della filigrana, alla registrazione della bibliografia specifica e alla ricostruzione della provenienza, che per la collezione degli Uffizi in certi casi si può far risalire fino al Seicento. La storia collezionistica, fondamentale per la comprensione del significato culturale delle opere, è imprescindibile soprattutto nell'ottica della revisione delle attribuzioni inventariali, che nel processo di studio e catalogazione dei disegni costituisce uno degli obiettivi fondamentali, assieme ad altri correlati allo sviluppo di un metodo di lettura della grafica non univoco, ma funzionale al carattere polisemantico delle opere. La riclassificazione, infatti, deve necessariamente tenere conto della stratificazione storica dei precedenti riferimenti attributivi, spesso mutati più volte nel corso dei secoli, per valutarli in funzione del contesto specifico in cui sono stati formulati.

Un esempio significativo dei vantaggi derivanti dall'applicazione di questo metodo ci viene dai nuclei di Annibale e Agostino Carracci, dei quali il sottoscritto si è ultimamente occupato insieme a quelli di altri autori italiani e stranieri. Per quattro dei disegni, recanti tradizionali riferimenti ai due fratelli bolognesi, si può giungere a formulare un'attribuzione a Pietro Faccini.



1

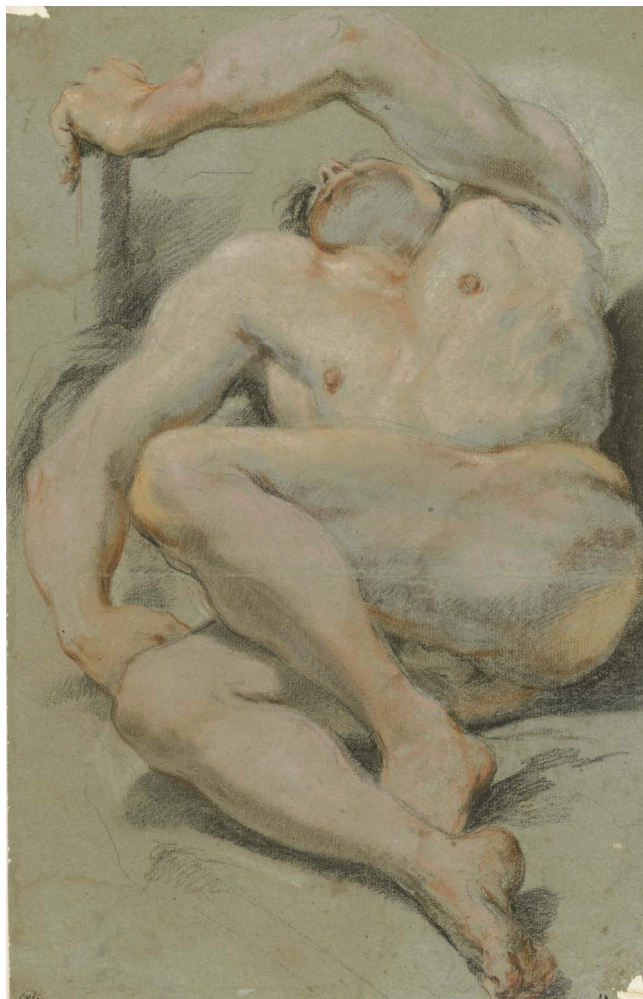
Pietro Faccini, *Ragazzo nudo sdraiato sulla schiena*, Firenze, GDSU, inv. n. 17092 F.

In base al racconto di Carlo Cesare Malvasia², Faccini fu allievo dell'Accademia dei Carracci, per poi staccarsene e fondarne una propria, in rivalità con quella degli Incamminati. Poco si sa di certo su di lui. Non se ne conosce la data di nascita, ma solo quella della morte, che cade nel 1602³. Un'unica sua opera è datata, ovvero il dipinto con il *Martirio di san Lorenzo* in San Giovanni in Monte a Bologna del 1590⁴, mentre un altro riferimento piuttosto sicuro è fornito dalla stampa con *San Raimondo di Pennaforte*, risalente al 1601, che fu eseguita sul modello di un disegno di Faccini da Giovanni Luigi Valesio⁵.

Secondo la biografia consegnataci da Malvasia, egli sarebbe stato prima amato e poi odiato da Annibale, avendo suscitato in lui un sentimento di invidia per i successi ottenuti. Si pensi, ad esempio, all'episodio narrato dal canonico bolognese, in cui il Carracci si reca nella chiesa di San Giovanni in Monte per osservare di nascosto il *Martirio di san Lorenzo*, ammirandone la vivida resa degli incarnati, in cui gli sembrava che, al posto del colore, Faccini avesse macinato "carne umana"⁶.

La massima adesione possibile al dato naturale è uno dei fondamenti dell'Accademia carraccesca. Il disegno, forse meglio delle opere pittoriche, nelle quali l'artista è maggiormente condizionato dalle convenzioni figurative della propria epoca, costituisce uno strumento utile per esercitarsi a rappresentare la realtà così come appare agli occhi. Certamente Faccini sviluppa un modo di disegnare finalizzato a esprimere il concetto del vero, come mostrano benissimo gli studi dal modello vivente, di cui ci occuperemo⁷. Tali fogli, pur inserendosi nel solco tracciato dai Carracci, che assegnano grande importanza a questo tipo di esercizi grafici nell'ambito dell'Accademia da loro fondata a Bologna all'inizio degli anni ottanta del Cinquecento, evidenziano una spiccata capacità di trasferire il dato naturale sul supporto cartaceo, infondendogli una singolare forza espressiva, non senza ottenere anche una certa originalità sul piano propriamente stilistico. Del resto, la natura di strumento di lavoro tendenzialmente fine a sé stesso, non pensato per una fruizione pubblica e neppure necessariamente finalizzato alla preparazione di un'opera pittorica, rende questo tipo di studi particolarmente utile per fare luce sui percorsi mentali dell'artista nell'elaborazione del suo linguaggio formale. Ciò non toglie, tuttavia, che Faccini rimanga una figura problematica, a distanza di oltre sessant'anni dall'articolo di Donald Posner⁸, che per primo ha tentato di spiegare le reali ragioni della rottura del suo rapporto con i Carracci, e a più di cento da quello di Matteo Marangoni, a cui si deve la riscoperta dell'artista in epoca moderna⁹.

Il primo foglio su cui intendiamo soffermarci, un *Ragazzo nudo sdraiato sulla schiena*¹⁰ (fig. 1), proviene dal fondo di Annibale Carracci e, come altri due di quelli che presenteremo, appartiene alla tipologia degli studi dal modello vivente. Vi si riconoscono le caratteristiche proprie dello stile di Faccini. La pietra nera è morbidamente sfumata sui risalti anatomici a suggerire la mollezza delle carni del giovane. La de-



2

Pietro Faccini, *Nudo disteso sulla schiena*, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 20342.

licatezza del chiaroscuro crea una vibrazione luminosa che percorre la superficie del corpo, rendendolo vivo e reale, come se si potesse avvertire il suo respiro.

Il foglio sembra essere in relazione con un altro simile per tipologia, conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 2), già da tempo assegnato a Faccini da Nicosetta Roio¹¹. Quest'ultimo costituisce un probabile sviluppo di quello degli Uffizi ed è eseguito con una tecnica più elaborata, che può richiamare alla memoria Federico Barocci, cui, infatti, è tuttora assegnato nella collezione tedesca. Vi si riscontrano significative modifiche nella postura delle gambe e, in parte, del braccio destro, mentre più stringenti analogie si ravvisano nel busto e nel braccio sinistro. Inoltre, nello studio fiorentino a pietra nera sembra si possano scorgere due soluzioni diverse per la posa della testa, disegnate l'una dentro l'altra, come a testimoniare un ripensamento. La prima mostra il capo meno accentuatamente reclinato all'indietro rispetto alla seconda, che, appunto, corrisponde maggiormente a quella adottata nel foglio berlinese, nel quale, a ben vedere, grazie anche all'uso dei colori



3

Ludovico Carracci, *Ragazzo nudo addormentato*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. P. 171.

la posa appare più forzata, travalicando le finalità di tipo naturalistico in senso più marcatamente espressivo.

L'accademia, nome con cui era comunemente chiamato questo genere di disegni, può essere intesa quale espressione delle istanze di adesione al vero sostenute dai Carracci. Va detto, però, che il naturale in questi studi accademici è mediato attraverso il filtro di precisi riferimenti culturali e di determinati schemi formali, mutuati dall'arte antica o da quella moderna, come, per esempio, nella posa fatta assumere al modello e nella scelta del punto di vista. Il confine tra la natura, intesa come ciò che appare agli occhi, e la dimensione propriamente convenzionale, a cui si è fatto riferimento, a volte può essere molto sottile e difficile da discernere¹².

Nel caso del *Ragazzo sdraiato sulla schiena* di Faccini, lo stile e il taglio compositivo portano a individuare due possibili riferimenti in campo artistico. Il primo è costituito dal *Ragazzo addormentato* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 3), uno studio dal vero di Ludovico Carracci solitamente datato al 1584 circa, all'epoca del *Ciclo di Giasone e Medea*



4

Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, ambito,
Nudo disteso sulla schiena, Firenze, GDSU, inv. n. 7487 S.

di Palazzo Fava, in cui l'artista coglie il posarsi della luce sul corpo del modello, concentrandosi in modo particolare sull'espressione di serafico abbandono che compare sul suo volto¹³. Un ulteriore possibile riferimento per Faccini può essere individuato nel tipo di studi dal modello vivente prodotti a Venezia dal Tintoretto e dagli artisti operanti nel suo ambito. In particolare, si può citare, a titolo di esempio, la *Figura maschile nuda distesa* del GDSU¹⁴ (fig. 4), attualmente dibattuta tra Palma il Giovane e Domenico Tintoretto, a sua volta databile all'inizio degli anni ottanta, per quanto l'ampia circolazione di simili modelli renda difficile stabilire un preciso riferimento cronologico.

Nel disegno degli Uffizi, da noi attribuito a Faccini, si può evidenziare come l'insistito linearismo del contorno derivi dallo stile di Ludovico e sia, infatti, ravvisabile anche nel foglio di Oxford, precedentemente menzionato, come in altri studi certamente assegnati al Carracci del nono decennio del Cinquecento, come il *Busto di ragazzo* degli Uffizi, preparatorio per il *Sacrificio di Isacco* (fig. 5)¹⁵. Tale componente formale, tuttavia, nel caso in esame è rivisitata alla luce di una diversa sensibilità di

images



5

Ludovico Carracci, *Studio preparatorio per il Sacrificio di Isacco*,
Firenze, GDSU, inv. n. 1543 F.

ascendenza tintorettesca, percepibile nel tipo di segno fluido usato da Faccini, che suggerisce un'idea di dinamismo interno alla figura per certi versi ancora manierista. Ciò risulta ancor più evidente se torniamo al *Ragazzo addormentato* di Ludovico a Oxford, del quale possiamo sottolineare la redazione piana, quasi casuale, da cui non traspaiono modelli desunti dall'arte antica o moderna, in modo da dare l'impressione, quindi, di una maggiore adesione alla realtà¹⁶. Per quanto riguarda i termini temporali entro cui possiamo posizionare il disegno in esame, la compresenza ravvisata di elementi carracceschi, e precisamente ludovichiani, insieme a quelli di matrice veneziana-tintorettesca indica che ci troviamo all'inizio di quella evoluzione nella direzione di una maggiore adesione ai modi di quest'ultimo artista, che interesserà lo stile di Faccini nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Va detto che, nell'ambito del processo di assimilazione della cultura veneta intrapreso già in precedenza da tutti e tre i Carracci con tempi e modalità differenti tra loro, all'inizio degli anni novanta Ludovico si orienta più apertamente verso il Tin-



6

Pietro Faccini, *Studio parziale di nudo disteso sul fianco*, Firenze, GDSU, inv. n. 12407 F.

toretto, recependone talvolta anche l'enfasi retorica quale efficace mezzo espressivo. Tale preferenza per l'artista veneziano e altre affinità con Faccini, tra cui, per esempio, ricordiamo la tendenza calligrafica nei contorni che emerge anche dai fogli degli Uffizi, hanno fatto supporre a Posner che l'allievo in questa fase seguisse il percorso indicato dal più anziano dei cugini bolognesi, per poi andare oltre il maestro con la creazione di uno stile pittorico esagerato e iperbolico¹⁷. Lo studioso intravedeva, quindi, nella rottura di Faccini con i Carracci le tracce di una profonda crisi all'interno dell'Accademia degli Incamminati, causata dalle scelte di Ludovico, in parte divergenti rispetto all'ideale di ordine formale perseguito dagli altri due cugini, e tenuta ben nascosta da Malvasia, per non offuscare l'immagine da lui sostenuta di perfetta comunione di intenti tra loro¹⁸.

Il secondo disegno che intendiamo attribuire a Faccini, anche in questo caso emerso dal fondo di Annibale Carracci agli Uffizi, è l'inv. n. 12407 F (fig. 6)¹⁹, a sua volta uno studio dal modello. L'autografia facciniana è attestata dal confronto con un altro foglio della stessa collezione fiorentina, anch'esso eseguito a pietra rossa, nel quale compare la medesima figura (fig. 7)²⁰. Quest'ultimo, assegnato, come il precedente, ad Annibale negli inventari settecenteschi degli Uffizi realizzati da Giuseppe Pelli Bencivenni, è stato ricondotto a Faccini prima da Mario Di Giampaolo e poi da Marzia Faietti. Tale attribuzione si fonda sul tipo di segno pastoso e sul chiaroscuro morbido di matrice correggesca, che richiama gli studi nella stessa tecnica di Annibale.

Nonostante si tratti della stessa figura, i due disegni presentano alcune differenze. La principale consiste nel fatto che il primo manca della testa, delle spalle e delle braccia, mentre nel secondo il corpo è raffigurato nella sua interezza. Se si osserva attentamente, poi, si può notare che l'inv. n. 12407 F presenta un grave errore di impostazione nella zona del bacino. Probabilmente, per questo motivo è stato ab-



7

Pietro Faccini, *Nudo disteso sul fianco*, Firenze, GDSU, inv. n. 12415 F.

bandonato dall'artista quando era ancora a uno stadio intermedio di elaborazione e lasciato incompleto. Vi si coglie, infatti, un minor grado di finitezza rispetto all'altro e l'ombreggiatura a pietra rossa appare meno densa e corposa. La figura è praticamente solo sbazzata e risultano più evidenti le carenze di Faccini sul piano della costruzione anatomica del corpo umano, che riscontreremo anche in altri suoi studi dal modello.

L'ultimo foglio che attribuiamo a Pietro Faccini mi è stato segnalato da Marzia Faietti e comprende, in realtà, due disegni: mi riferisco ai numeri di inv. 12374 F recto e verso (figg. 8-9)²¹. I due studi, che recano un'attribuzione tradizionale ad Agostino Carracci, a differenza dei precedenti, erano già noti alla letteratura artistica. Stephen Ostrow nell'ormai lontano 1966 aveva pensato ad Agostino, seppure in forma dubitativa, esclusivamente per la piccola testina grottesca sul verso²². In seguito, entrambi i lati del foglio sono stati presi in considerazione dalla critica sostanzialmente solo come testimonianza dei metodi di lavoro in uso presso l'Accademia dei Carracci e quindi come declinazione fornita dalla scuola delle scelte formali operate dai maestri²³. In particolare, Gail Feigenbaum rilevava come nell'accademia sul recto l'ignoto artista carraccesco avesse fatto assumere al suo modello la posa del *Giona* di Michelangelo nella Cappella Sistina. La studiosa in questo modo evidenziava l'intento dei Carracci di reinventare il classicismo michelangiolesco alla luce del confronto diretto con il naturale.

Del resto, il disegno sul verso (fig. 9), come da più parti è stato ribadito, è una copia dal *Mercurio* del *Ciclo di Giasone e Medea* di Palazzo Fava, ed è quindi stato giustamente interpretato come l'esercizio di un allievo, il cui modello in questo caso non è tratto dal naturale, ma è costituito da un'opera d'arte. Tuttavia, finora non è mai stato notato come il linearismo di matrice ludovichiana presenti stringenti analogie con lo stile di Faccini, a cui fa pensare anche il tipo di errore nella gamba sinistra. Lo snodo tra il ginocchio e la coscia è stato cancellato, infatti, con rapidi segni di



8

Pietro Faccini, *Nudo seduto*,
Firenze, GDSU, inv. n. 12374 F r.

imagines



9

Pietro Faccini, *Mercurio*, copia dagli affreschi del ciclo di Giasone e Medea di Palazzo Fava a Bologna, Firenze, GDSU, 12374 F v.



10

Pietro Faccini, *Due figure che corrono viste di spalle* (disegno sul retro della tela di Pietro Faccini con *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi protettori di Bologna, Petronio, Procolo, Domenico, Francesco e Floriano*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58.

11

Pietro Faccini, *Figura maschile seduta con la gamba destra sollevata* (disegno sul retro della tela di Pietro Faccini con *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi protettori di Bologna, Petronio, Procolo, Domenico, Francesco e Floriano*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58.

pietra nera, la stessa servita anche per eseguire la figura. Una mano diversa, poi, ha probabilmente delineato la testina grottesca a penna. Tale irruzione di tono comico e grottesco, estranea anche nella tecnica al resto della composizione, per quanto in-giudicabile sul piano stilistico, per la sua posizione parrebbe, in realtà, lo scherzo di qualche altro esponente dell'Accademia carraccesca. Sembra improbabile, infatti, che Faccini abbia deciso di deturpare il proprio disegno, ponendo una testa di vecchia, o forse di vecchio, dotata di lunghe corna, proprio al centro della figura.

imagines

Il tipo di tracciato lineare, precedentemente rilevato, che definisce Mercurio quasi a puro contorno, trova riscontro nei disegni che sono stati rinvenuti durante i restauri del 1988 sul retro della tela dello *Sposalizio mistico di santa Caterina e santi* di Faccini presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, uno dei dipinti più noti dell'artista, ricordato già da Malvasia (figg. 10-11)²⁴. Se osserviamo attentamente le figure sul retro della Pala Pellicani, sulla cui paternità non possono esservi dubbi, oltre all'analogia nel tipo di *ductus* calligrafico, notiamo che una di queste, situata alla destra (fig. 11), costituisce una libera rielaborazione di modelli michelangioleschi, simili al *Giona* più puntualmente ripreso nel disegno sul recto del foglio degli Uffizi (fig. 8). La citazione di prototipi michelangioleschi, come è consueto trovare in Faccini, è in entrambi i casi più esplicita rispetto a quanto solitamente avviene nei Carracci.

Se passiamo ad analizzare lo studio sul recto, confrontandolo con le prove grafiche di Faccini viste finora, possiamo notare varie analogie. Se lo accostiamo, ad esempio, all'inv. n. 12415 F (fig. 7) ritroviamo un modo simile di costruire la figura a pietra rossa mediante un chiaroscuro morbido con passaggi gradualmente tra luce e ombra, che richiamano prove grafiche di Annibale nella stessa tecnica (fig. 12), pur con evidenti differenze²⁵. Nel Carracci, infatti, oltre a una maggiore naturalezza nella posa, si nota come la linea di contorno costruisca plasticamente il volume, creando, al contempo, una più fluida articolazione della figura nello spazio. Nel caso in esame, poi, la resa appare nel complesso meno pastosa, anche rispetto al foglio precedentemente menzionato dello stesso Faccini, ma ciò potrebbe essere dovuto a un grado leggermente inferiore di finitezza, come si è visto per l'inv. n. 12407 F (fig. 6). Del resto, ritroviamo anche lo stesso tipo di contorno marcato, soprattutto sul lato destro dello studio e nei punti maggiormente in ombra, mentre nelle parti investite dalla luce esso si assottiglia fino quasi a scomparire. Esattamente lo stesso tipo di tratto che si ritrova anche in Ludovico, ad esempio nel *Ragazzo addormentato* di Oxford (fig. 3). Nel contesto di una sostanziale affinità sul piano del segno con l'inv. n. 12415 F, può essere interessante notare anche le somiglianze nel trattamento dei capelli. Inoltre, la posa della mano destra, lasciata a penzoloni nel nudo disteso sul fianco, presenta analogie con quello seduto, anche se qui è vista di profilo, invece che dal lato del dorso, e posata sul ginocchio.

Non mancano, poi, alcune intemperanze nella definizione dei volumi corporei, in tutto analoghe a quelle ricorrenti negli altri studi dal modello di Faccini visti finora e anche nella copia dal *Mercurio* di Palazzo Fava. La più evidente è in corrispondenza della spalla destra all'attaccatura della testa, ma anche, per esempio, nel muscolo che sporge in modo innaturale sotto al braccio sullo stesso lato e, a ben vedere, nella posa un po' troppo forzata della gamba sinistra. Si noti, infine, come l'altra gamba, il cui raccordo con il resto del corpo è mal eseguito, a causa del suo profilo eccessivamente sinuoso, perda consistenza volumetrica e appaia come



12

Annibale Carracci, *Uomo a mezza figura nudo seduto, visto di spalle*,
Firenze, GDSU, inv. n. 1540 F.

svuotata. Simili deformazioni sono estranee allo stile di tutti e tre i Carracci, che, invece, sono sempre precisi nel delineare ogni parte dell'anatomia, descrivendola in modo che risulti perfettamente naturale alla vista.

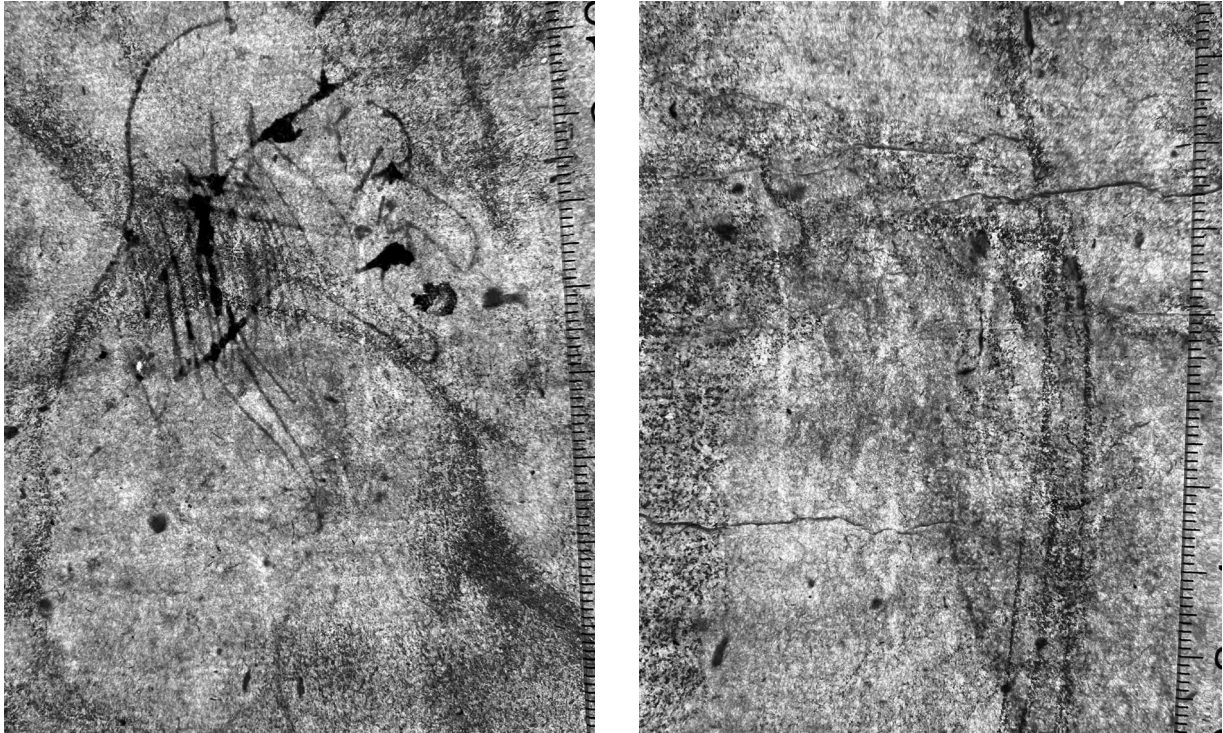
Si deve ora ricordare che Henry Keazor ha datato il disegno tra il 1586 e il 1587, all'epoca della realizzazione del *Ciclo di Enea* in Palazzo Fava, per il quale lo studioso predilige un riferimento cronologico di tipo tradizionale, sulla scorta di quanto riferito da Malvasia, poco dopo il completamento del *Ciclo di Giasone e Medea* nello stesso edificio²⁶.

Se consideriamo il foglio degli Uffizi nel contesto più circoscritto del percorso biografico di Faccini, vi si riscontra uno sforzo di assimilazione ancora in atto dello stile dei Carracci, che si può ragionevolmente far risalire a una fase precoce nel



13

Annibale Carracci, *Portatori di fiaccole*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17090 F r.



14-15

Due filigrane raffiguranti uno scudo contenente tre monticelli e, forse, un giglio, provenienti rispettivamente dai fogli di Firenze, GDSU, invv. nn. 12374 F e 17090 F.

processo di maturazione dell'artista, certamente prima della rottura definitiva con l'Accademia degli Incamminati. Il tentativo di combinare tra loro alcune componenti dello stile grafico di Ludovico con una tecnica morbida nel chiaroscuro più affine ai modi di Annibale si accompagna, nello studio sul verso, a un intento di impadronirsi di un preciso modello figurativo carraccesco²⁷.

Si noti, infine, che durante la nostra catalogazione sistematica del fondo di Annibale si è rinvenuta sul foglio in esame una filigrana in tutto simile a quella di un altro disegno (inv. n. 17090 F)²⁸, solitamente posto in relazione con il *Ciclo di Giasone e Medea* e, quindi, datato al 1584 o poco prima (fig. 13). Per quanto tale coincidenza non sia di per sé probante, il ritrovamento di due filigrane praticamente identiche (figg. 14-15) costituisce un dato oggettivo che, se non altro, può contribuire a sostenere l'ipotesi di una pertinenza dei due studi di Faccini a una fase non molto successiva al primo ciclo carraccesco in Palazzo Fava.

Lo studio prosegue nelle prossime pagine con alcune considerazioni di natura storica e documentaria, basate sullo spoglio sistematico degli inventari storici degli Uffizi, i cui dati sono stati fatti interagire con quelli derivanti da altre fonti scritte o figurative. In questo modo è stato possibile ricostruire un quadro complessivo di riferimento, per comprendere la provenienza dei fogli e, per quanto possibile, la loro fortuna in epoca antica.

I Faccini che “si vendono” come del suo maestro

Malvasia, nella biografia dedicata a Faccini, parlando dei numerosi studi di nudo eseguiti dall'artista (“tanto disegnò dal nudo”), che egli sapeva essere in tutte le più famose collezioni dell'epoca (“si vedano”), ricorda in particolare “quella del Serenissimo Sig. Principe cardinale Leopoldo, presso il quale sonsene ridotte le centinaia, alle volte così strepitosi, così guizzanti, svolazzanti, e quel ch'è più, così facili e franchi, che sembrano del suo Maestro [...]”²⁹. È noto che fino al 1675, finché visse Leopoldo de' Medici, Malvasia svolse il ruolo di consulente per i suoi acquisti sul mercato bolognese per il tramite di Ferdinando Cospì e Annibale Ranuzzi. Inoltre, sappiamo che nel 1666 egli si era recato a Firenze, dove aveva incontrato di persona il Principe mediceo e in questa occasione aveva avuto modo di vedere direttamente la sua collezione³⁰. Dato che la testimonianza del canonico bolognese, a cui abbiamo fatto riferimento, è basata su una reale conoscenza della raccolta del cardinale Leopoldo, si può ragionevolmente ritenere, con tutta la prudenza del caso, che il gruppo di undici accademie di nudo tradizionalmente assegnate a Faccini presso gli Uffizi ne facesse parte (figg. 16-17). Occorre precisare che i dati desunti dalle fonti inventariali consentono di ricostruire con buona sicurezza la presenza dei disegni in esame nella collezione medicea solo a partire dal 1687, ma non portano necessariamente a escludere l'eventualità di una loro appartenenza al Principe già in epoca precedente. Il brano della *Felsina pittrice*, letto in parallelo agli inventari, dunque, rende decisamente più plausibile questa ipotesi³¹.

Vale la pena di soffermarsi su una breve, ma significativa aggiunta, posta da Malvasia in conclusione della frase vista in precedenza. Infatti, immediatamente dopo avere esaltato il dinamismo e la vivacità delle accademie di Faccini possedute da Leopoldo de' Medici, di tale immediatezza “che sembrano del suo Maestro”, soggiunge: “come per di sua mano tutto il dì si vendono”³². Dato che per il canonico bolognese il maestro di Faccini è sempre e solo Annibale, è chiaro che egli intende dire che sul mercato artistico dell'epoca spesso le accademie di nudo dell'allievo (“que' suoi modelli”) erano vendute come autografe del più giovane dei Carracci. Non può essere un caso, inoltre, che questa dichiarazione giunga nel contesto di un passo dedicato alla raccolta del Principe mediceo, nella quale gli studi dal modello di Faccini sono “numerossimi”, addirittura a centinaia. Il numero è ovviamente un'esagerazione, un'iperbole tipica dello stile letterario seicentesco, ma fa pensare che le accademie dell'eccentrico artista fossero ben più di undici, come in realtà avrebbero dovuto essere secondo i nostri calcoli, quelle correttamente collocate sotto il suo nome; se, poi, si considera quanto dichiarato in chiusura riguardo ai frequenti scambi attributivi con Annibale, l'espressione “centinaia” può far sorgere il dubbio che nella raccolta diversi di “que' suoi modelli” fossero per errore finiti sotto il nome del Carracci.

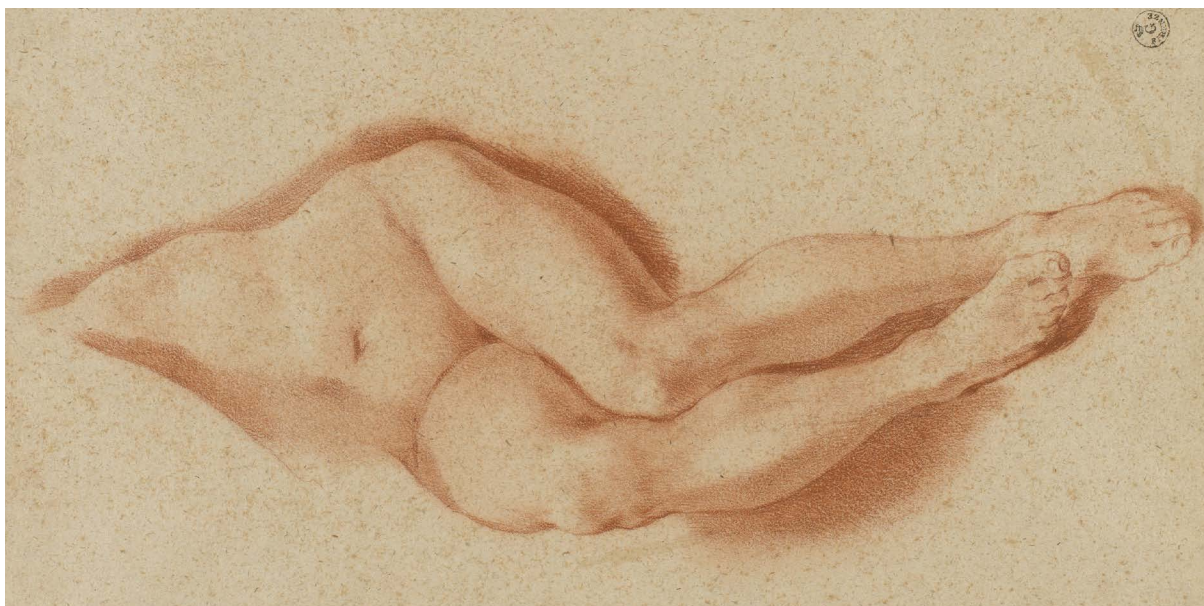


16

Pietro Faccini, *Nudo visto di spalle*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17441 F.



17
Pietro Faccini, *Nudo seduto*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17442 F.



18

Benedetto Luti, attribuzione tradizionale, *Studio parziale di nudo disteso sul fianco* (copia dal disegno, Firenze, GDSU inv. n. 12407 F), Firenze, GDSU, inv. n. 15553 F.

Si noti, inoltre, che il brano in questione, tratto dalla *Felsina pittrice*, prende le mosse da una premessa contenuta nel testo poche righe più sopra, che recita: “Quindi è che tanto son deboli i principi del suo disegno, ancorché poi sempre un non so che di gran spirito vi si scorga per entro”. Anche questa frase si adatta perfettamente agli studi dal modello di Faccini di cui ci stiamo occupando, nei quali abbiamo rilevato le carenze sul piano della costruzione anatomica dei corpi e, quindi, del “disegno” nel senso in cui è inteso da Malvasia. Altri elementi del racconto contenuto nella biografia di Faccini sembrano prendere spunto dai disegni degli Uffizi in esame, come, ad esempio, il tema delle caricature, occasione di scherzi nell’Accademia dei Carracci. Infatti, la testina grottesca disegnata da altra mano proprio al centro dello studio di Faccini con il *Mercurio* di Palazzo Fava, può essere considerata a pieno titolo una vivida testimonianza dell’atmosfera scherzosa che si respirava in quel luogo³³. Dunque, a fronte di puntuali riscontri nelle fonti figurative e in presenza di una tradizione attributiva antica, è legittimo chiedersi se Malvasia abbia veramente visto i disegni da noi restituiti a Faccini. Per dare a tale ipotesi una base più solida, è necessario sapere se i tradizionali riferimenti ad Annibale e Agostino di questi fogli all’interno della collezione possano effettivamente risalire a un’epoca precedente alla pubblicazione della *Felsina pittrice* nel 1678.

Prendiamo, dunque, in esame i due fogli che recavano un'attribuzione tradizionale al più giovane dei Carracci tra quelli da noi assegnati a Faccini: mi riferisco ai numeri di inv. 17092 F (fig. 1)³⁴ e 12407 F (fig. 6)³⁵. Occorre dire che in questi casi, purtroppo, la tradizione inventariale non viene in nostro aiuto, poiché il numero complessivo dei disegni di Annibale annoverati nell'inventario di fine Settecento realizzato da Giuseppe Pelli Bencivenni, che era allora direttore della Galleria degli Uffizi, è diverso da quello indicato nella precedente *Nota de' libri de' disegni* stilata da Filippo Baldinucci nel 1687, che peraltro non fornisce descrizione dei singoli esemplari³⁶. Risulta difficile, quindi, seguire le tracce dei nostri due studi di nudo fino all'epoca del cardinale Leopoldo, prima del 1675.

Tuttavia, un indizio fondamentale per comprendere se Malvasia potesse effettivamente avere visto i disegni si trova in un altro fondo della collezione degli Uffizi³⁷. Infatti, all'interno di un gruppo di studi di nudo di tipo accademico tradizionalmente attribuiti a Benedetto Luti si possono individuare alcune copie da disegni che agli Uffizi recano un'antica attribuzione ai Carracci³⁸. In particolare, tra queste ultime il disegno inv. n. 15553 F (fig. 18) è una replica di uno dei fogli da noi assegnati a Faccini. Mi riferisco all'inv. n. 12407 F (fig. 6).

Si deve ora considerare che il nucleo, a cui appartengono le suddette copie, è composto da fogli piuttosto omogenei per tipologia, trattandosi di studi dal modello vivente o di repliche da opere d'arte, e per l'appartenenza dei diversi autori a un comune ambiente culturale, databile tra la seconda metà del XVII secolo e l'inizio di quello successivo. I disegni potrebbero costituire la testimonianza di un'attività di esercitazione e formazione artistica svoltasi tra Firenze e Roma, forse nell'ambito dell'Accademia Fiorentina, istituita da Cosimo III nel 1673 nella città papale e presieduta prima da Ciro Ferri ed Ercole Ferrata e, in seguito, da Benedetto Luti, a cui, infatti, si possono ascrivere due prove grafiche. L'insieme di studi sembra avere un'origine comune ed essere rimasto sempre unito, sino a quando giunse nella collezione degli Uffizi, in seguito all'acquisto nel 1779 della raccolta di Ignazio Enrico Hugford, pittore, collezionista e mercante d'arte, di genitori inglesi ma vissuto a Firenze nel corso del Settecento³⁹. Del resto, nella collezione Hugford era confluita una parte di quella di Francesco Maria Niccolò Gabburri, erudito e collezionista, figura di primo piano dell'ambiente culturale fiorentino degli inizi del Settecento⁴⁰.

A questi elementi si deve aggiungere che tra le copie precedentemente menzionate ve ne è una (fig. 19)⁴¹ derivante da un disegno, l'inv. n. 15114 F (fig. 20)⁴², che nel Settecento era collocato sotto il nome di Agostino Carracci. Nel caso del più anziano dei due fratelli bolognesi il numero complessivo dei fogli annoverati da Pelli Bencivenni corrisponde esattamente a quello che risulta nella *Nota de' libri de' disegni* di Baldinucci, risalente a circa un secolo prima⁴³. Quindi possiamo essere quasi certi che questa "mezza figura nuda in scorcio a matita rossa", come è descritta nella fonte settecentesca,



19

Benedetto Luti, attribuzione tradizionale, *Nudo a mezza figura visto di scorcio* (copia dal disegno, Firenze, GDSU inv. n. 15114 F), Firenze, GDSU, inv. n. 15552 F.

molto probabilmente si trovasse nello stesso volume “Universale XIV” sotto il nome di Agostino già nel 1687 ed è qui che, ragionevolmente, potrebbe essere stata copiata, grazie all’apertura dei fondi più prestigiosi della collezione medicea ad artisti accreditati.

Data la probabile origine comune del gruppo, a cui appartengono tutte le copie, si può supporre che anche il disegno da noi assegnato a Faccini, e nel Settecento creduto di Annibale (inv. n. 12407, fig. 6), nel 1687 fosse presente nella collezione tra i fogli creduti del più giovane dei Carracci da Baldinucci. Ciò è ancor più probabile nel caso dei numeri di inv. 12374 F recto e verso (figg. 8-9), a loro volta trattati nel precedente paragrafo⁴⁴. Questi ultimi, infatti, sono con certezza identificabili tra i disegni di Agostino presenti nella collezione degli Uffizi nel Settecento. La descrizione fornita del lato principale del foglio dall’inventario di Pelli Bencivenni, del resto, è inequivocabile: “Altro [nudo] sedente simile [a matita rossa]. Vi è scritto Agostino”⁴⁵.

Nel caso di Agostino si registra una minima differenza tra l’inventario baldinucciano del 1687 e la famosa *Listra de’ disegni* a opera dello stesso storico fiorentino, pubblicata a stampa nel 1673, ma nella copia conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Fi-



20

Agostino Carracci, cerchia, *Nudo a mezza figura visto di scorcio*,
Firenze, GDSU, inv. n. 15114 F.

renze recante annotazioni manoscritte con le aggiunte fatte fino al primo agosto 1675⁴⁶. Infatti, se nel 1687 sotto il nome del Carracci compaiono in tutto novantasette unità, nel 1675, comprese le aggiunte, se ne hanno novantaquattro. L'aumento minimo di soli tre pezzi lascia supporre una sostanziale stabilità del fondo, per cui è probabile che nel 1687 il grosso fosse composto dagli stessi fogli posseduti dal cardinale Leopoldo prima del 1675. Per quanto riguarda lo studio creduto di Annibale (fig. 6), si rileva che il numero complessivo di prove grafiche del più giovane dei fratelli bolognesi nella *Nota de' libri de' disegni* risalente al 1687 è superiore di cinque unità rispetto a quello della precedente *Listra de' disegni* del 1675. Si tratta di una cifra maggiore rispetto a quella riscontrata nel caso di Agostino, però non tale da far pensare a un radicale stravolgimento del fondo. Il fatto che questo disegno sia stato copiato tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, poi, avvalorava l'ipotesi che appartenesse al nucleo più antico e illustre della raccolta.

Si ricordi che lo scopo dell'esame sin qui svolto sugli inventari storici degli Uffizi è solo quello di verificare la legittimità dell'interpretazione del brano di Malvasia da cui siamo partiti, che, in realtà, costituisce già in sé stesso un forte indizio dell'appar-

tenenza al Principe di almeno una parte degli slittamenti attributivi da noi riscontrati. A tal proposito è opportuno sottolineare che, anche nel caso del quarto degli studi oggetto di questo articolo, i dati numerici desunti dalle fonti inventariali, comunque, non escludono che lo stesso facesse parte della collezione del Cardinale –mi riferisco all’inv. n. 17092 F (fig. 1), assegnato al più giovane dei Carracci da Pelli Bencivenni alla fine del Settecento, per cui non sussistono ulteriori elementi documentari che permettano di risalire alla storia collezionistica del disegno con una buona sicurezza fino alla seconda metà del XVII secolo.

Quindi, Malvasia potrebbe effettivamente avere notato almeno tre dei disegni di cui ci stiamo occupando, se non, forse, tutti e quattro. Lo storico bolognese, però, riferisce che gli studi di nudo di Faccini erano solitamente confusi con quelli di Annibale, mentre nel nostro caso ve ne sono due, sul recto e sul verso di uno stesso foglio, tradizionalmente assegnati ad Agostino. Dobbiamo, dunque, considerare che la vita di Faccini nella *Felsina pittrice*⁴⁷ ha come protagonista, oltre naturalmente allo stesso Pietro, soprattutto Annibale. Quest’ultimo ha, infatti, un ruolo determinante nell’episodio della frattura verificatasi nell’Accademia dei Carracci, intorno a cui ruota l’intero capitolo. Questo evento, come si è detto, si può leggere, sulla scorta di Posner⁴⁸, come il segnale di una crisi più profonda interna al gruppo degli Incamminati, che in qualche misura coinvolgeva anche i Carracci stessi. Malvasia, però, fornisce una ricostruzione della vicenda finalizzata a non far trasparire alcuna incrinatura nei rapporti tra i cugini. Per questo insiste presentando Annibale come unico maestro di Faccini, lasciando totalmente in disparte Ludovico, che in realtà dimostra nello stile notevoli affinità con l’allievo dell’Accademia degli Incamminati. Ogni riferimento ai collegamenti tra il fuoriuscito e il più anziano dei cugini, evidentemente, avrebbe potuto sollevare dubbi sull’esistenza di un pacifico accordo tra i Carracci.

Il canonico bolognese, quindi, potrebbe avere dimenticato che in un caso, almeno, le accademie di Faccini si trovavano anche sotto il nome di Agostino: ciò sarebbe perfettamente comprensibile nell’ottica generale del suo racconto. Agostino, infatti, ha un ruolo del tutto secondario nella vicenda da lui narrata, viene menzionato una volta verso la fine, quando critica la scorrettezza delle composizioni di Faccini, e, comunque, dopo che si è consumata la rottura. A contrapporsi all’allievo sono sempre i Carracci, intesi come un tutto compatto, oppure Annibale, il cui sentimento nei riguardi dell’allievo muta di segno improvvisamente.

Alla luce di tali osservazioni si può concludere che la testimonianza di Malvasia, se letta in controluce, potrebbe avvalorare le nostre attribuzioni a Faccini e, allo stesso tempo, ci inviterebbe a ricercare altre accademie dell’artista, definite numerosissime, in antico per sbaglio giunte nei fondi dei Carracci. A ben vedere, poi, le parole di Malvasia svelano aspetti inediti della storia più antica della collezione, su cui indagheremo nel prossimo paragrafo.

Il Principe e i “professori dell’arte”

La raccolta creata dal Principe mediceo fu concepita come una vera storia dell’arte per immagini, corrispettivo visivo e apparato illustrativo delle *Notizie dei professori del disegno* di Baldinucci. L’intento di andare al di là dei confini regionali in quest’opera, che prendeva le mosse dall’esempio illustre di Vasari, giungendo a comprendere tutte le scuole italiane, ma anche gli artisti nordici, i cosiddetti *oltramontani*, aveva comportato l’ausilio di vari consulenti dai diversi centri. In questo modo si potevano raccogliere informazioni sulle figure artistiche legate alle varie aree geografiche e si ottenevano indicazioni utili per l’acquisto dei relativi disegni, intesi come testimonianze fondamentali del racconto storico che si andava costruendo⁴⁹. Dalla corrispondenza del cardinale Leopoldo emerge come in molteplici occasioni Malvasia sia stato interpellato per fornire il proprio parere riguardo ai possibili acquisti sul mercato artistico bolognese. Anzi, nel gruppo di esperti a cui solitamente facevano ricorso gli agenti e informatori del Cardinale sulla piazza di Bologna, egli rivestiva il ruolo di grande conoscitore di disegni e dell’arte locale, in particolare della pittura⁵⁰.

Malvasia, quindi, è coinvolto nell’impresa che ha dato origine alla collezione voluta da Leopoldo de’ Medici, che ci appare come il risultato di uno sforzo collettivo. Il passo precedentemente esaminato della *Felsina pittrice* ci ha permesso di chiarire che le attribuzioni ad Annibale e ad Agostino di alcuni disegni, da noi riconosciuti essere di Faccini, con tutta probabilità risalgono a un’epoca precedente alla morte del Cardinale, e, pertanto, Malvasia poteva effettivamente esserne a conoscenza. Intendiamo, ora, servirci delle parole della *Felsina pittrice* per cercare di entrare più in profondità nelle dinamiche che caratterizzano gli acquisti sul mercato bolognese del Principe mediceo e dei rapporti che, in questo specifico contesto, intercorrevano tra lo storico bolognese, Baldinucci e il nobile collezionista.

Purtroppo, non è stato possibile individuare notizie specifiche sui fogli oggetto di questo articolo nelle lettere del cardinale Leopoldo con i suoi corrispondenti da Bologna, stando a quanto finora pubblicato. Del resto, la ricerca è resa difficoltosa dal particolare tipo di soggetto, che facilmente si confonde nelle descrizioni presenti sui documenti seicenteschi. Tuttavia, se non è possibile allo stato attuale delle conoscenze sapere come esattamente siano andati i fatti, un’indagine complessiva delle fonti epistolari fornisce indizi sufficienti per giungere a formulare un’ipotesi.

Sappiamo innanzitutto che tra il 1673 e il 1675 il fondo di Agostino Carracci subisce un cospicuo incremento, da trentotto a novantasei disegni, mentre quello di Annibale da cinquantacinque passa a ottantaquattro⁵¹. Sono anni in cui Malvasia è spesso interpellato come esperto e, del resto, come abbiamo visto, era in contatto con il Cardinale già dal decennio precedente. Si può, innanzitutto, supporre che, in questo periodo, egli abbia avuto modo di vedere gli studi di nudo di Faccini recanti false attribuzioni ai due

fratelli Carracci nell'ambito di un acquisto di disegni bolognesi a lui sottoposti per un expertise. In alternativa, tali disegni avrebbero potuto far parte della raccolta all'epoca del suo viaggio a Firenze, quando ebbe l'occasione di vederla, nel 1666.

Il canonico bolognese potrebbe aver segnalato al cardinale Leopoldo e a Baldinucci la necessità di correggere le errate attribuzioni ai Carracci in favore di Faccini. In tal caso dovremmo pensare che da parte dei fiorentini in qualche modo il consiglio fosse stato rifiutato. Nella corrispondenza medicea si possono rintracciare indizi che in parte giustificano tale ipotesi⁵².

In particolare si può ricordare un episodio avvenuto nell'ambito dell'acquisto di una cospicua raccolta formata da duecento novantuno pezzi, che comportò una complessa trattativa svoltasi tra il novembre 1673 e il gennaio 1674 e abilmente condotta da Annibale Ranuzzi, informatore da Bologna di Leopoldo de' Medici, il quale si premurò di sottoporre preventivamente i disegni all'esame degli esperti locali di sua fiducia, tra i quali in questi anni vi erano, oltre a Malvasia, il pittore Domenico Maria Canuti e Benedetto e Cesare Gennari, a loro volta pittori e nipoti del Guercino⁵³. Si conserva anche un documento, in cui Baldinucci ha annotato il proprio "parere", esprimendo una contrarietà all'acquisto di alcuni disegni tramite le formule "non piace", o "piace poco", anche in contrasto con la valutazione espressa dai consulenti bolognesi e operando una drastica selezione.

Tra questi fogli ve ne era uno di Guido Reni, recentemente identificato, sicuramente preparatorio per un riquadro della decorazione della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma⁵⁴ (fig. 21). Le *Cinque sante coronate* compaiono nella lista di Ranuzzi al numero 27, dove si legge: "Di Guido e bello", mentre nel "parere" di Baldinucci al numero corrispondente è annotato: "non piace".

Al di là del fatto che tale rifiuto potrebbe essere stato in parte motivato dal non perfetto stato di conservazione, si può intravedere in questo caso una diversa sensibilità tra i bolognesi e i fiorentini. È probabile, infatti, che i primi disponessero di una maggiore consapevolezza riguardo all'effettivo valore di questo tipo di schizzi compositivi a penna e inchiostro diluito, già in antico piuttosto rari nell'opera grafica di Reni, perché spesso consumatisi o andati perduti durante il processo creativo, oppure perché distrutti dal pittore stesso in quanto non ritenuti degni di essere conservati.

Tuttavia, il fatto che tutta la partita di disegni alla fine sia stata acquistata in blocco lascia intendere che vi sia stato un ripensamento da parte di Baldinucci e del Cardinale, forse perché l'affare apparve utile nel suo insieme per colmare le lacune della collezione medicea, considerata carente di prove grafiche della scuola bolognese⁵⁵, ma anche perché si decise di soprassedere, riconoscendo la competenza degli esperti bolognesi⁵⁶.

Come abbiamo visto, infatti, il cardinale Leopoldo e Baldinucci erano ben consapevoli della necessità di servirsi di esperti locali, data l'impossibilità di conoscere sempre lo stile di artisti provenienti da luoghi lontani e meno noti. Risalendo a oltre dieci anni

imagines



21

Guido Reni, *Cinque sante coronate*,
Firenze, GDSU, inv. n. 12461 F.

prima, si trovano precoci segnali di questa situazione in una lettera del 21 ottobre 1662 di Leopoldo de' Medici a Ferdinando Cospi, suocero di Ranuzzi e agente a Bologna del Principe mediceo. Il nobile collezionista chiede al suo corrispondente bolognese di sottoporre al giudizio del pittore Giovanni Andrea Sirani una cassetta contenente centotanta disegni, perché, come egli stesso confessa, non si fida della propria capacità di giudizio e in proposito desidera un parere competente per imparare tramite l'esperienza⁵⁷. In questa fase, quindi, Leopoldo si sente ancora piuttosto insicuro. Al suo fianco non è ancora subentrato Baldinucci, che inizierà a collaborare con il Principe alla collezione solo dal 1665⁵⁸, e anche Malvasia comparirà sulla scena più tardi, cioè dal 1663⁵⁹.

Se torniamo ora agli studi di nudo di Faccini, sembra poco probabile che Baldinucci e il Principe non abbiano voluto recepire un'indicazione a favore di Faccini proposta da Malvasia, dato che, come si è visto, in loro prevale, solitamente, un atteggiamento di fiducia verso gli esperti locali.

Alla luce della lettera di Leopoldo de' Medici a Ferdinando Cospi, citata in precedenza, invece, pare più praticabile l'ipotesi che l'ingresso dei fogli si sia verificato in una fase antecedente della storia della raccolta, prima cioè che il canonico bolognese fosse coinvolto nel progetto collezionistico dal Principe. Del resto, nella fase più antica il nobile collezionista ammetteva le proprie difficoltà, in particolare quando si trattava di prove grafiche di artisti con i quali aveva meno dimestichezza. In tal caso la responsabilità di non avere rilevato gli errori attributivi ricadrebbe principalmente su Leopoldo, che forse in questa occasione fu mal consigliato. Come si è già accennato, già a quel tempo vi erano diversi consulenti, tra i quali sembra godesse di particolare stima, come si desume dalla lettera a Cospi del 1662, Giovanni Andrea Sirani, famoso pittore bolognese, nonché padre di Elisabetta, che come pittrice stava in quegli anni riscuotendo un notevole successo presso la corte medicea. Se così fosse, quando Baldinucci iniziò a lavorare agli inventari, probabilmente, dovette limitarsi a constatare ciò che era stato deciso dal Medici, del quale restava pur sempre un suddito.

Alla luce di quanto detto, può essere interessante richiamare un passo delle *Notizie dei professori del disegno*, dove Baldinucci scrive che si può scusare chi è caduto nell'errore di confondere le opere pittoriche di Faccini con quelle di Annibale, come “non è mancato di accadere anche fra' professori dell'arte”⁶⁰. In questo passaggio si riprendono elementi del racconto che abbiamo già trovato nel testo della *Felsina pittrice*, ma a differenza del brano visto in precedenza scompare ogni riferimento ai disegni e non si fa menzione della collezione del cardinale Leopoldo.

Questa frase sibillina può far nascere il sospetto che Baldinucci sappia più di quanto non voglia dire e che, per fedeltà al nobile prelado e per spirito di servizio nei confronti della sua collezione, preferisca spostare il discorso su non meglio specificati dipinti, che anche alla luce di studi recenti non sono comunque identificabili⁶¹. Il riferimento alle opere pittoriche, dunque, potrebbe nascondere il vero intento

dello storico fiorentino, che consisterebbe nel voler proteggere la memoria del principe Leopoldo, a cui aveva dedicato la vita, distogliendo l'attenzione dalla questione degli studi di nudo di Faccini confusi con quelli di Annibale, che nella *Felsina pittrice* era, invece, stata puntualmente inquadrata. Inoltre, servendosi della nota rivalità sul piano culturale tra lui e Malvasia, può far credere di polemizzare con quest'ultimo, con argomenti che, però, a un esame approfondito risultano sostanzialmente generici e, quindi, sono puramente strumentali.

Faccini, figura difficilmente afferrabile già alla fine del Seicento, allievo dell'Accademia carraccesca, che aveva avuto l'ardire di entrare in competizione con i suoi maestri, staccandosene, proprio a causa del suo percorso biografico non ebbe una fortuna duratura dopo la morte, peraltro avvenuta quando era ancora relativamente giovane. Il riordino della collezione di disegni delle Gallerie degli Uffizi, attualmente in corso grazie al progetto Euploos, costituisce un contributo utile a ricostruire questa vicenda, portando al contempo all'acquisizione di nuove testimonianze documentarie nell'ottica di un pieno recupero dell'opera dell'artista⁶². D'altra parte, le scoperte contenute in questo articolo pongono in evidenza l'attendibilità della testimonianza di Malvasia e mostrano come le informazioni da lui riferite, se opportunamente poste in relazione con quelle desunte da varie altre fonti, possano contribuire in modo significativo a ricostruire l'immagine del disegno bolognese dell'epoca dei Carracci che traspariva dalla raccolta medicea tra Seicento e Settecento.

NOTE

* Vorrei ringraziare Marzia Faietti per l'innumerabile quantità di consigli e stimoli di ricerca. Un doveroso ringraziamento rivolgo anche a tutto il personale del GDSU che ha sempre sostenuto le mie indagini e che, soprattutto, contribuisce costantemente all'avanzamento del lavoro del progetto Euploos. Ricordo con gratitudine Nicolas Schwed che mi ha concesso di leggere le schede sui disegni di Faccini agli Uffizi contenute nella monografia Di Giampaolo *et alii* (in corso di pubblicazione).

1 Per le informazioni sul progetto Euploos si rimanda alla pagina del sito: euploos.uffizi.it/index.php

2 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 398-400.

3 Su questo punto si rimanda alla monografia Negro - Roio 1997 nella quale la data di nascita

dell'artista viene posticipata dal 1562, come in precedenza si riteneva, al 1575-1576. Si vedano in particolare all'interno di questo volume i contributi Negro 1997, pp. 41-44, sulla fortuna critica di Faccini, e Roio 1997b, pp. 45-48, per l'interpretazione dei nuovi documenti su cui si fonda lo spostamento dell'anno di nascita.

4 Roio 1997a, pp. 93-94, n. 14.

5 Per la stampa vedi Birke 1987, p. 27, n. 4002.001. Per il disegno di Faccini in relazione con l'incisione (Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 8238) vedi Roio 1997a, p. 132, n. 99A.

6 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 399-400.

7 Boschloo 1974, I, p. 80.

8 Posner 1960.

- 9 Marangoni 1910.
- 10 Firenze, GDSU, inv. n. 17092 F. Inedito. Per una scheda completa si rimanda al sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019a; le questioni riguardanti la provenienza del foglio, come per gli altri di cui tratteremo in seguito, saranno riprese nel secondo paragrafo di questo articolo.
- 11 Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 20342; Roio 1997b, p. 51, fig. 98, p. 54.
- 12 Feigenbaum 2018, p. 39.
- 13 Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. P. 171; Robertson – Whistler 1996, n. 1, p. 38.
- 14 Firenze, GDSU, inv. n. 7487 S. Marciari 2018a, pp. 190, 203, nota 19; per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2015-2022.
- 15 Firenze GDSU, inv. n. 1543 F; Bohn 2004, p. 106, n. 9; per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019b.
- 16 Cfr. Feigenbaum 2018, p. 41. Sulla probabile conoscenza da parte dei Carracci degli studi dal vero di Tintoretto e della sua scuola vedi Marciari 2018b, p. 119.
- 17 Posner 1971, I, pp. 71-73.
- 18 Per quanto riguarda la fuoriuscita di Faccini dall'Accademia degli Incamminati si ricordano le due ipotesi di datazione formulate in passato, a seconda dei casi entrambe sostanzialmente tuttora accettate negli studi più recenti. Posner 1960, p. 56, nota 16, suppone che questo evento si sia verificato in un momento di poco antecedente al 1595, in virtù della sintonia tra lo stile dell'artista e quello di Ludovico nella prima metà dell'ultimo decennio del XVI secolo. Lo stesso autore ritorna su questo punto in Posner 1971, I, pp. 72-73. Roio 1994, p. 156, invece, preferisce una collocazione cronologica in una fase leggermente precedente al 1590, in base al racconto di Malvasia sul *Martirio di san Lorenzo*, pala risalente, appunto, a quell'anno e visitata di nascosto da Annibale, il quale, dunque, a quest'epoca non sarebbe già più stato in buoni rapporti con Faccini. Gli stessi argomenti sono sviluppati dalla studiosa nel contesto di un ragionamento più ampio all'interno della monografia sull'artista, Roio 1997b, pp. 59-61.
- 19 Firenze, GDSU, inv. n. 12407 F. Inedito. Per una scheda completa si rimanda al sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019c; le questioni riguardanti la provenienza del foglio, inoltre, saranno riprese nel secondo paragrafo di questo articolo.
- 20 Firenze, GDSU, inv. n. 12415 F. Di Giampaolo 1989, pp. 302-303 sotto il n. 149; Faietti 1993, p. 54 nota 4; Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte II, c. 206, n. 9; cfr. Petrioli Tofani, III, p. 1293, n. 9; per ulteriori informazioni vedi la scheda su euploos.uffizi.it: Aliventi 2016 – Sassi 2019.
- 21 Firenze, GDSU, inv. n. n. 12374 F r. e v. Oltre alla bibliografia indicata nelle note seguenti su questi due disegni si trovano le rispettive schede sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019d; Sassi 2019e; per la provenienza si rimanda al paragrafo successivo di questo articolo.
- 22 Ostrow 1974, pp. 180-181 sotto il cat. I/5-E n. 1.
- 23 Feigenbaum 1993, p. 178 nota 32, tav. 11; Loisel 2000, pp. 56-57; Keazor 2007, p. 251, nota 18, p. 253, fig. 102, p. 254, fig. 105. Nel caso del recto Keazor 2007, loc.cit., nella didascalia sotto alla riproduzione fotografica mantiene il tradizionale riferimento ad Agostino, come prima di lui aveva fatto anche Feigenbaum 1993, loc.cit.. Quest'ultima nel testo spiegava chiaramente di ritenere il disegno uno "studio di Scuola", mentre Keazor, principalmente interessato a indagare le parentele con modelli michelangioleschi, non giunge a formulare una vera e propria attribuzione.
- 24 Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58; Di Giampaolo, in Bentini *et alii*, 2004, II, pp. 348-351, n. 229.
- 25 Per esempio, si veda come confronto l'*Uomo a mezza figura nudo seduto, visto di spalle* di Annibale presso il GDSU, inv. n. 1540 F (fig. 12), per cui si rimanda a S. Vitali in Turner – Vitali 2009, pp. 146-149, n. 99 e alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2020.
- 26 Come è noto, la distanza temporale che separa il ciclo di *Giasone e Medea* da quello di *Enea*, realizzati dai Carracci in due stanze attigue di Palazzo Fava, è tuttora argomento di discussione. Alcuni studiosi, infatti, contrapponendosi all'opinione per lungo tempo condivisa dai più, che assegnava le storie dell'eroe troiano al periodo tra il 1586 e il 1587, hanno ipotizzato che il divario oltrepassi i dieci anni, mentre altri, più recentemente, lo misurano in circa nove, collocando il secondo ciclo carraccesco nel 1593. Keazor 2007, p. 258, nota 34, con bibliografia precedente, a cui si aggiunge Cavicchioli 2008, pp. 86-87.
- 27 Si ricorda che Diane De Grazia sulla formazione di Faccini ha notato come essa debba avere avuto un suo fondamento proprio nell'esempio degli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava verso la metà del nono decennio del Cinquecento: De Grazia 1984, p. 374.

28 GDSU, inv. n. 17090 F, Loisel-Legrand 1995, p. 7, p. 17, nota 23, per ulteriori informazioni vedi le schede sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019f e Sassi 2019g.

29 Malvasia (1678) 1841, I, p. 398.

30 Perini 1988, pp. 274-277.

31 I numeri di inventario degli studi dal modello tradizionalmente assegnati a Faccini presso il GDSU sono i seguenti: 6201 F, 6203 F, 17441 F, 17442 F, 17443 F, 17444 F, 17445 F, 17446 F, 17447 F, 17448 F, 17449 F, per i quali si rimanda, innanzitutto, alle relative schede sul sito euploos.uffizi.it. Si è verificata l'esatta corrispondenza tra il numero complessivo di disegni elencati sotto il nome di Faccini da Giuseppe Pelli Bencivenni nel Settecento e da Filippo Baldinucci nel 1687, che in entrambi i casi ammonta a venticinque. Il fatto che il numero resti invariato nei due inventari rende quasi certo che nel 1687 tutte le accademie di nudo precedentemente indicate fossero presenti nella collezione medicea. Tuttavia, si è rilevata una discrepanza rispetto al computo complessivo dei fogli attestato nella precedente *Listra de' disegni*. In quest'ultimo documento i fogli di Faccini risultano trentaquattro, comprese le aggiunte effettuate al primo agosto 1675. Tali dati combinati con la testimonianza di Malvasia, quindi, lasciano supporre che l'acquisizione di tutte le prove grafiche, di cui si è detto, sia avvenuta prima della morte del cardinale Leopoldo nel 1675, anche se non ve ne può essere la certezza. Del resto, è improbabile che dopo il 1675 Malvasia sia rimasto in contatto con Baldinucci, che proseguiva nell'opera di sistemazione e inventariazione della raccolta, a causa della rivalità esistente tra i due studiosi, a tal proposito vedi Perini 1988, p. 289. Si deve segnalare, inoltre, che nel 1975 Evelina Borea, in una pagina dedicata espressamente agli studi dal modello di Faccini degli Uffizi, affrontava con spirito pionieristico per l'epoca la ricostruzione delle relative provenienze, riferendo che nove di questi studi erano stati "acquistati" dal cardinale Leopoldo, senza, peraltro, fornire i riferimenti documentari su cui ella basava tali affermazioni. Nella pagina successiva dello stesso volume emerge un ulteriore errore di calcolo per quanto riguarda il numero complessivo di disegni ascritti allo stesso artista nella *Listra de' disegni*, che, peraltro, forse la studiosa confonde con la successiva *Nota de' libri de' disegni*, Borea 1975, p. 57-58. Per le attestazioni della provenienza delle accademie di nudo tradizionalmente assegnate a Faccini negli inventari storici della collezione del GDSU vedi: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, II, "Pier Faccino, volume Universale XVIII, disegni 25", in partico-

lare le accademie di nudo sono ai nn. 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 347-349. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 1008v, "Faccino al XVIII libro Universale a c. 54 disegni 25"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 242. Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, "Faccino num. 26+8"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 231 (che erroneamente indica "25+3").

32 Malvasia (1678) 1841, I, p. 398.

33 Riguardo alla possibilità che Malvasia si sia servito di disegni carracceschi a lui noti, per costruire interi episodi narrati nella *Felsina pittrice*, vedi Bohn 1992.

34 La prima attestazione in base agli inventari della presenza del disegno nella collezione si trova in Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I "Caracci Annibale, Bolognese volume dei Piccoli XXIII, n. 56"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, p. 235, n. 56.

35 Come nel caso precedente la prima citazione del foglio si trova in Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I "Caracci Annibale Bolognese volume dei Piccoli XXIII, n. 33"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, p. 235, n. 33.

36 Nell'inventario settecentesco di Pelli Bencivenni si registrano in totale sotto Annibale ottantasette disegni così ripartiti: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Annibale, Bolognese, volume dei Piccoli XXIII 75 disegni", "volume Universale XIV, disegni 12"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 232-240. Nel precedente inventario di Baldinucci, invece, se ne contano ottantanove: Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996v "XXIII Annibal Caracci disegni 77", c. 1000v "Annibal Caracci al XIV libro universale a c. 18, disegni 12", c. 1001r "Anibale Caracci, al libro mezzano al n. XXIII disegni 77". Si tratta di una differenza minima di sole due unità, che lascia ritenere che questi due fogli siano stati alienati o perduti, oppure spostati sotto un altro autore, senza sostanziali alterazioni del *corpus*. Tuttavia, in mancanza di ulteriori elementi documentari a favore, l'ipotesi di una presenza dei due disegni in esame nella collezione del cardinale Leopoldo rischierebbe di fondarsi su un terreno troppo scivoloso, anche perché sussistono differenze tra la *Nota de' libri de' disegni* e la precedente *Listra de' disegni*, nella quale il numero complessivo di pezzi annoverati sotto il nome del più giovane dei Carracci, comprese le aggiunte manoscritte, è di ottantaquattro; Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, "Anibal Caracci num. 55+29"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 229. Comunque, anche quest'ulteriore dato numerico di per sé non esclude che la gran parte delle prove grafi-

che elencate e descritte da Pelli Bencivenni sotto il nome di Annibale fossero presenti all'epoca del Principe mediceo. Come si mostrerà più avanti nel testo sussistono ulteriori indizi che permettono di ipotizzare su più solide basi che almeno uno, dei due studi da noi attribuiti a Faccini e tradizionalmente assegnati ad Annibale, fosse presente nella collezione prima del 1675.

37 GDSU, inv. n.n. 15525 F-15555 F, attribuiti a Benedetto Luti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, probabilmente in base alle iscrizioni settecentesche su alcuni dei fogli, durante l'opera di inventariazione di Pasquale Nerino Ferri, l'allora conservatore delle collezioni di grafica degli Uffizi, come risulta dall'inventario mobile a schede da lui realizzato, a cui si deve aggiungere l'inv. n. 17192 F, assegnato, invece, ad Anton Domenico Gabbiani, ma in antico facente parte dello stesso volume. Per la provenienza di tutti questi disegni vedi Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte seconda, c. 257, nn. 19-52; cfr. Petrioli Tofani 2014, IV, pp. 1395-1397, nn. 19-52.

38 Maffeis 2012, pp. 130-139, il quale ritiene erroneamente che i fogli inv. n.n. 15545 F e 15546 F, facenti parte del gruppo in esame, nel Settecento appartenessero agli undici fogli tradizionalmente assegnati a Luti, che sono inventariati in Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte seconda cc. 182-183, nn. 45-55, cfr. Petrioli Tofani 2014, III, pp. 1238-1239. In realtà la corretta provenienza, indicata nella nota precedente, si ricava dal numero d'ordine scritto sui montaggi che corrisponde esattamente a quello degli inventari settecenteschi. Marini 2016, p. 90, riferisce genericamente che le copie sono tratte da disegni di Annibale e di Ludovico. Occorre, quindi, precisare che l'inv. n. 15552 F è una replica dell'inv. n. 15114 F, tradizionalmente assegnato ad Agostino e ora riclassificato come cerchia di quest'ultimo; l'inv. n. 15554 F deriva dall'inv. n. 12400 F, in passato ritenuto di Annibale e ora trasferito sotto il nome di Giovanni Boulanger, seppure con riserva, sulla scorta dell'attribuzione contenuta in Bohn 2008, pp. 103-104 n. 82; l'inv. n. 15555 F riproduce l'inv. n. 12203 F, per tradizione riferito ad Annibale, ma attualmente catalogato come opera dell'Accademia dei Carracci; l'inv. n. 15548 F riprende l'inv. n. 12417 F, che a sua volta si suppone già in antico sotto il nome di Annibale e in tempi relativamente recenti confermato al più giovane dei Carracci da Bohn 2008, p. 7, n. 4, sulla scorta di Goldstein 1988, pp. 95-98. Infine, come è spiegato nel testo, l'inv. n. 15553 F deriva dall'inv. n. 12407 F, tradizionalmente assegnato ad Annibale e nel presente articolo restituito

a Faccini (per tutti questi disegni si rimanda, inoltre, alle relative schede nel sito euploos.uffizi.it). La maggior parte delle accademie di nudo del fondo di Benedetto Luti al GDSU, al di là della generale omogeneità di matrice culturale, è riconducibile a mani diverse, in particolare gli inv. n.n. 15545 F e 15546 F sono stati attribuiti a Luti *in primis* da Rodolfo Maffeis. Molto interessante, poi, per la ricostruzione della provenienza dell'intero gruppo è che entrambi questi ultimi fogli presentano un'iscrizione settecentesca a penna recante il nome di "Luti", le cui caratteristiche calligrafiche rimandano a Ignazio Enrico Hugford, Maffeis 2012, pp. 137, 142 note 65-66, fig. 39, tav. 32.

39 Per una scheda complessiva su tutto il gruppo vedi sul sito euploos.uffizi.it il disegno inv. n. 15525 F: Sassi 2016. Su Hugford, in particolare, vedi Borroni Salvadori 1983; Grisolia 2014, p. 90 e pp. 100-101, nota 1, con ulteriore bibliografia. Sull'Accademia di Cosimo III a Roma vedi Visonà 2001.

40 Su Hugford e l'acquisizione di parte della raccolta di Gabburri vedi Borroni Salvadori 1983, p. 1034; Grisolia 2006-2007, p. 119, con bibliografia. Per la probabile provenienza del disegno inv. n. 17192 F, facente parte del gruppo, dalla collezione Gabburri vedi Barbolani di Montauto - Turner 2007, p. 50, n. 58 e p. 87, nota 96. Per il foglio degli Uffizi vedi la scheda Morelli - Sassi 2016.

41 GDSU, inv. n. 15552 F.

42 Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Lodovico [ma Agostino], volume Universale XIV n. 6"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I p. 232, n. 6. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 1000v "Agostino Caracci, al XII libro universale a c. 12, disegni 12"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 239.

43 Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Lodovico [ma Agostino], volume de' Piccoli XXV [ma XXIV], disegni 85", "volume Universale XIV, disegni 12"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 219-228. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996v "XXIV Agostino Caracci disegni 85", c. 1000v "Agostino Caracci, al XII libro universale a c. 12, disegni 12", c. 1001v "Agostino Caracci, al libro mezzano n. XXIV disegni 85"; cfr. Fileti Mazza 2009, pp. 238-239.

44 Per la provenienza dei numeri di inv. 12374 F recto e verso del GDSU vedi: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Carracci Lodovico [ma Agostino] volume dei Piccoli XXV [ma in realtà XXIV], n. 83"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I p.

226 n. 83. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996 v. “24 Agostino Carracci disegni 85”, c. 1001 v. “Agostino Carracci, libro mezzano al n. 24 disegni 85”; cfr. Fileti Mazza 2009, pp. 238-239.

45 Si noti che il cognome “Caracci”, che segue il nome di battesimo nell’iscrizione antica sul recto, è quasi del tutto cancellato ed è stato reso meglio leggibile dal restauro recentemente effettuato da Maurizio Michelozzi, che colgo l’occasione di ringraziare per la continua assistenza nell’esame delle tecniche e delle filigrane, non solo nei miei confronti, ma anche verso tutti i componenti del gruppo Euploos.

46 Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, “Agostino Caracci num. 38+56”; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 229.

47 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 398-400.

48 Posner 1960; Posner 1971, I, pp. 72-73.

49 Sulla storia della collezione di disegni del cardinale Leopoldo si rimanda a Aliventi *et alii* 2017, con bibliografia precedente, a cui ora si deve aggiungere Fumagalli *et alii* 2020.

50 Barocchi 1975, pp. 149, 178, 179, 231, 234, 266, 270, 277, 325, 327, 328, 331, 335, 337, 346, 353, 354-355, 358, 369, 375, 378; cfr. Perini 1988, p. 274, nota 11.

51 Per le fonti inventariali da cui sono desunti questi dati vedi le note del paragrafo precedente, a cui si può aggiungere Barocchi 1979, p. 61, per ulteriori considerazioni proprio su questi dati numerici.

52 Un episodio nel quale il cardinale Leopoldo rifiuta la proposta di attribuzione a Marco Zoppo di un disegno formulata dagli esperti bolognesi, tra cui appunto Malvasia, è riferita da Perini 1988, pp. 276-277.

53 Su tutta questa vicenda vedi R. Sassi, in Conticelli *et alii* 2017, p. 518, n. 162; vedi anche R. Aliventi all’interno dello stesso volume, p. 502, n. 154, per i termini cronologici della trattativa, peraltro in passato confusa con un’altra, che in parte le si sovrappone, da Barocchi – Gaeta Bertelà 2011, I, p. 118, nota 255. Tra gli esperti interpellati sulla piazza di Bologna dal cardinale Leopoldo si ricordano anche i pittori Giovanni Andrea Sirani e fra Bonaventura Bisi, morti rispettivamente nel 1670 e nel 1659, ai quali si può aggiungere il collezionista padre Guerra.

54 Firenze, GDSU, inv. n. 12461 F. R. Sassi, in Conticelli *et alii* 2017, p. 518, n. 162. La stessa scheda è pubblicata sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2017.

55 Un indizio in questo senso si trova in ASF, CdA, XIII, dicembre 1673, c. 513v; cfr. Barocchi 1975, p. 218.

56 Su questo aspetto vedi Barocchi – Gaeta Bertelà 2011, I, pp. 117-120.

57 ASF, CdA, XVI, 21 ottobre 1662, c. 360; cfr. Barocchi 1975, pp. 96-97.

58 Aliventi *et alii* 2017, p. 121.

59 Perini 1988, p. 276.

60 Baldinucci (1681-1728) 1845-1847, III, pp. 351-352.

61 A tal proposito vedi Benati 1989, II, p. 733; cfr. Ferretti 1984, p. 58.

62 Durante la catalogazione del fondo di Agostino Carracci sul verso del disegno inv. n. 12380 F abbiamo individuato uno studio accademico di nudo finora inedito. Il disegno risulta ingiudicabile a causa delle condizioni in cui ci è pervenuto. Tuttavia, per quello che si può vedere, lo stile segnala la sua provenienza dall’Accademia dei Carracci, con una maggiore attinenza con i modi di Ludovico nella direzione di Faccini. Si rileva, inoltre, che la schiena del modello richiama il dipinto di Annibale agli Uffizi raffigurante *Venere e satiro con due amorini*, mentre la posa nel suo insieme trova un più stringente confronto, come mi suggerisce Marzia Faietti, nel bassorilievo antico comunemente identificato con il nome di *Letto di Policletto*, molto noto nel Cinquecento. Da questo punto di vista si ricadrebbe nel campo della libera rielaborazione di modelli classici a fini naturalistici, a cui si è già in precedenza accennato, con tutte le conseguenze del caso, come ad esempio le differenze ravvisabili nella posa del braccio sinistro. Analoga, tuttavia, è l’idea che quest’ultimo regga un lembo di tessuto, tenendolo nella mano. Per il dipinto delle Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1452, si rimanda a A. Brogi, in Benati – Riccòmini 2006, pp. 198-199, n. IV.7; per il prototipo antico vedi Bober – Rubinstein 2010, pp. 139-140, n. 94. Per lo studio dal modello del GDSU, inv. n. 12380 F v., inedito, vedi Sassi 2022b, per il disegno del GDSU, inv. n. 12380 F r. vedi Sassi 2022a.

ABBREVIAZIONI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BU: Biblioteca degli Uffizi

CdA: Carteggio d'Artisti

GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

GM: Guardaroba Medicea

FONTI MANOSCRITTE

Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97: F. Baldinucci, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni, e il primo numero denota quello de' Disegni, e l'altro denota quello, nel quale, ò fiorirono, ò morirono i medesimi Pittori, e tutto fino al presente giorno 8 Settembre 1673. Andandosi sempre agumentando la raccolta de' medesimi, e essendo fatta questa per semplice memoria, ne esser messi per anco i tempi a tutti; non si è osservato ordine alcuno nel metterli in nota, se non quello dell'Alfabeto*, Firenze 1673, 1675, BNCF, Postillato 97

Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027: F. Baldinucci, *Nota de' Libri de' disegni tanto grandi, che mezzani, con la distinzione di quanti ne sono attaccati per libro, avvertendo, che oltre a quelli che rimasero dopo la morte del Ser.mo Principe Card.le Leopoldo di Gloriosa Memoria, vi si comprendono quelli hauti di camera del Ser.mo Padrone per mano del Sig.r Falconieri in num.o di 193, e detta nota comincia secondo il num.o che son notati, e come stanno nell'armadio*, 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027

Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3: G. Pelli Bencivenni, *Indice di CXXII volumi di Disegni della R. Galleria. Parte II. Sono un seguito dei Volumi descritti nella P.ma Parte, di Disegni per lo più acquistati da S. A. R. e questi disegni devono essere richiamati nell'indice Alfabetico che compone d.a prima Parte. La quale va dal N. I al n. CVI dei vol. della raccolta/ meno i n. 83, 84 e 105 duplicato. I volumi si possono ritrovare col numero corrispondente all'Inventario del 1784 nell'Indice generale dei medesimi*, 1784, BU, ms. 463/3.3

Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102: G. Pelli Bencivenni, *Catalogo dei disegni*, [1775-1793], GDSU, ms. 102

BIBLIOGRAFIA

Aliventi *et alii* 2017: R. Aliventi, L. Da Rin Bettina, M. Faietti, M. Grasso, R. Sassi, *Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, in *Leopoldo de' Medici Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, pp. 117-131

Baldinucci (1681-1728) 1845-1847: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firen-

ze 1845-1847 (consultato nella copia anastatica a cura di P. Barocchi, con 2 voll. di appendice, Firenze 1974-1975)

Barbolani di Montauto - Turner 2007: N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gaburri agli Uffizi i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone", LVIII, 2007, ser. 3, 75/76, pp. 27-92

Barocchi 1975: P. Barocchi, *Appendice*, in Baldinucci (1681-1728) 1845-1847, ed. 1974-1975, VI, 1975

Barocchi 1979: P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. II. Materiali e problemi*, 2, Torino 1979, pp. 6-81 (estratto)

- Barocchi – Gaeta Bertelà 2011: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. IV. Il cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, 2 tomi, Firenze 2011
- Benati 1989: D. Benati, *Pietro Faccini*, in M. Gregori, E. Schleier, *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, vol. II, p. 733
- Benati – Riccòmini 2006: *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, 25 gennaio - 6 maggio 2007), a cura di D. Benati e E. Riccòmini, Milano 2006
- Bentini *et alii* 2004: J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, 4 voll., Venezia 2004
- Birke 1987: V. Birke, *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Illustrated Bartsch. 40 (Commentary, Part I)*, New York 1987
- Bober – Rubinstein 2010: Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Turnhout 2010
- Bohn 1992: B. Bohn, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, in “Master Drawings”, XXX, 1992, 4, pp. 396-414
- Bohn 2004: B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London 2004
- Bohn 2008: *Le “stanze” di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra (Firenze, 15 marzo - 1 giugno 2008), a cura di B. Bohn, Firenze 2008
- Borea 1975: *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, febbraio - aprile 1975), a cura di E. Borea, presentazione di L. Berti, nota sui restauri P. Dal Poggetto, Firenze 1975
- Borroni Salvadori 1983: F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa classe di Lettere e Filosofia”, III, XIII, 1983, 4, pp. 1025-1056
- Boschloo 1974: A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., The Hague-New York 1974
- Cavicchioli 2008: S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza committenti e decorazioni d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008
- Conticelli *et alii* 2017: *Leopoldo de' Medici Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017
- De Grazia 1984: D. De Grazia, *Pietro Faccini, in Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, catalogo della mostra (Washington, 11 marzo - 13 maggio 1984; Parma, 3 giugno - 15 luglio 1984), a cura di D. De Grazia, con un saggio di E. Riccòmini, Washington 1984, pp. 374-376
- De Grazia Bohlin 1979: D. De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, Washington 1979
- Di Giampaolo 1989: M. Di Giampaolo, *Disegni emiliani del Rinascimento*, Cinisello Balsamo 1989
- Di Giampaolo *et alii* (in corso di pubblicazione): M. Di Giampaolo, D. Cingottini, N. Schwed, *Faccini, catalogo ragionato*, in corso di pubblicazione
- Faietti 1993: M. Faietti, *Two new Guercino Drawings in Bologna*, in “Master drawings”, XXXI, 1993, 1, pp. 47-54
- Faietti 2012: M. Faietti, *Giovani penserosi. Intrecci tra Natura e Antico*, in M. W. Kwakkelstein, L. Melli (a cura di), *From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo*, Proceedings of the international conference held at the Dutch University Institute for Art History (Firenze, 6-7 maggio 2011), Firenze 2012, pp. 102-119
- Feigenbaum 1993: G. Feigenbaum, *La pratica nell'Accademia dei Carracci*, in “Atti e memorie. Accademia Clementina”, N. S. XXXII, 1993, pp. 169-199
- Feigenbaum 2018: G. Feigenbaum, *Models and Natures in the Carracci Accademy*, in S. Ebert-Schifferer, A. Lemoine, M. Théron, M. Szanto (a cura di), *Arte del naturale*, (Quaderni della Biblioteca Hertziana, 2), Roma 2018, pp. 35-52
- Ferretti 1984: M. Ferretti, *Annibale agli inizi del 1984, in Itinerari*, III, Firenze-Bologna 1984, pp. 49-58
- Fileti Mazza 2009: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, presentazione di M. Faietti, II, Firenze, Leo S. Olschki, 2009
- Fumagalli *et alii* 2020: E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, Firenze 2020

- Goldstein 1988: C. Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988
- Grisolia 2006-2007: F. Grisolia, *Disegni oltremontani nella collezione di Ignazio Enrico Huford*, in "Proporzioni", VII-VIII, 2006-2007, pp. 113-164
- Grisolia 2014: F. Grisolia, *Ignazio Enrico Hugford, eclettico disegnatore del Settecento fiorentino*, in "Artitalies", XX, 2014, pp. 90-103
- Keazor 2007: H. Keazor, "Il vero modo" *die Malerei-reform der Carracci*, Berlin 2007
- Malvasia (1678) 1841: C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, 2 voll., Bologna 1841
- Marangoni 1910: M. Marangoni, *Pietro Faccini pittore bolognese*, in "L'Arte", XIII, 1910, pp. 461-466
- Marciari 2018a: J. Marciari, *Sketches: The Drawings of Palma il Giovane*, in *Drawing in Tintoretto's Venice*, catalogo della mostra (New York, 12 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019; Washington, 3 marzo - 26 maggio 2019) a cura di J. Marciari, New York 2018, pp. 185-204
- Marciari 2018b: J. Marciari, *Later Drawings by Jacopo Tintoretto and the Growth of His Workshop*, in Marciari 2018a, pp. 185-204
- Marini 2017: G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore*, in *Antonio Balestra nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, 19 novembre 2016 - 19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona 2016, pp. 87-114
- Loisel 2000: *Gli affreschi dei Carracci studi e disegni preparatori*, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio - 2 luglio 2000), a cura di C. Loisel, Bologna 2000
- Loisel-Legrand 1995: C. Loisel-Legrand, *Dessins de Jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino*, in "Paragone", XLVI, 1995, 549, pp. 3-20
- Negro 1997: E. Negro, *Pietro Faccini, La fortuna critica*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 45-72, pp. 41-44
- Ostrow 1974: S. E. Ostrow, *Agostino Carracci*, New York 1974 (Ph. D. New York University, 1966)
- Perini 1988: G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, in "The Art Bulletin", LXX, 1988, 2, pp. 273-299
- Petrioli Tofani 2014: A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Benivenni. Trascrizione e commento*, 4 voll., Firenze 2014
- Posner 1960: D. Posner, *Pietro Faccini and the Carracci: Notes on some Drawings in the Louvre*, in "Paragone", XI, 1960, 131, pp. 51-56
- Posner 1971: D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., New York 1971
- Robertson - Whistler 1996: *Drawings by the Carracci from British collections*, catalogo della mostra (Oxford 10 dicembre 1996 - 31 marzo 1997), a cura di C. Robertson e C. Whistler, Oxford 1996
- Roio 1994: N. Roio, *Pietro Faccini*, in E. Negro, M. Pirondini (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 153-173
- Roio 1997a: N. Roio, *Catalogo delle Opere*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 81-120
- Roio 1997b: N. Roio, *Faccini. La vita e le opere*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 45-72
- Turner - Vitali 2009: *Furor und Grazie Guercino und sein Umkreis Barockzeichnungen aus den Uffizien*, catalogo della mostra (Firenze, 17 dicembre 2008 - 22 febbraio 2009; Bern, 11 settembre - 22 novembre 2009), a cura di N. Turner e S. Vitali, Firenze 2009
- Visonà 2001: M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Firenze 2001, pp. 165-180

SITOGRAFIA

Siti consultati nel settembre 2022

Aliventi 2016 – Sassi 2019: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12415+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Morelli – Sassi 2016: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17192+F+di+«Gabbiani+Anton+Domenico»

Sassi 2016: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=15545+F+di+%C2%ABLuti+Benedetto%C2%BB

Sassi 2017: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12461+F+di+%C2%ABReni+Guido%C2%BB

Sassi 2019a: euploos.uffizi.it/inventarioeuploos.php?invn=17092+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019b: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=1543+F+di+%C2%ABCarracci+Ludovico%C2%BB

Sassi 2019c: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12407+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019d: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12374+F+r.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB

Sassi 2019e: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12374+F+v.+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019f: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17090+F+r.+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

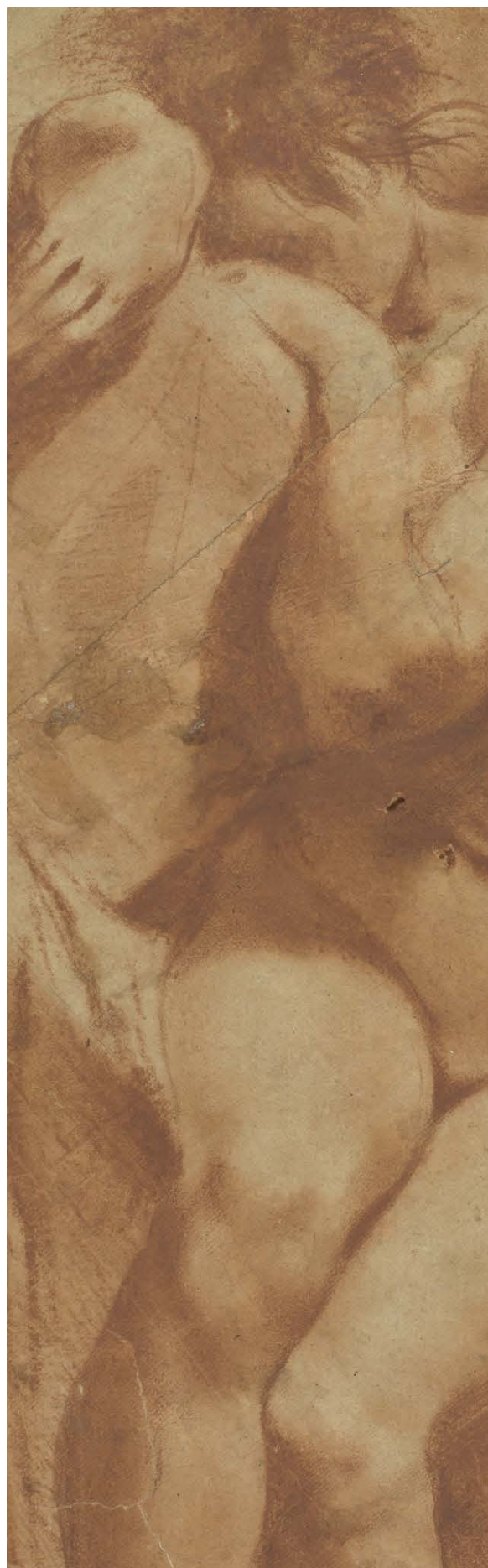
Sassi 2019g: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17090+F+v.+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

Sassi 2020: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=1540+F+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

Sassi 2015-2022: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=7487+S+di+%C2%ABRobusti+Jacopo+detto+il+Tintoretto%C2%BB

Sassi 2022a: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12380+F+r.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB

Sassi 2022b: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12380+F+v.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB





Igino Conforzi

IL TROMBETTO DI PALAZZO PITTI: UN RITRATTO DI GIROLAMO FANTINI “MONARCA DELLA TROMBA”

L'11 aprile del 1631 Girolamo Fantini (fig. 1) ricevette dall'ufficio dell'amministrazione medicea una tromba d'argento con i relativi accessori e, qualche mese dopo, il 30 settembre, gli venne consegnata una banderuola nera¹ (fig. 2). Questa informazione è tratta dal primo documento conosciuto che testimonia la presenza del musicista a Firenze. Tuttavia, si può affermare in maniera quasi certa che il suo arrivo nella città toscana possa essere fatto risalire ai mesi precedenti. Nella dedica posta in apertura del suo “metodo” (stampato nel 1638) – in cui si legge: “per lo spatio di otto anni ch'io la servo”² – si deduce che l'occupazione a Firenze presso Ferdinando II fosse già iniziata nel 1630, presumibilmente a partire dal mese di novembre, cui risale il termine definitivo di decorrenza dal ruolo di dipendente del cardinale Borghese a Roma.

Girolamo nacque a Spoleto nel 1600 (figg. 3-4), ma ignota è la durata della sua permanenza nella città che gli diede i natali, come pure non si hanno, in quegli anni, riferimenti alla sua famiglia. Le fonti però testimoniano che, già dal secolo precedente, ci fosse nella città umbra la consuetudine di organizzare feste e cerimonie accompagnate da un nutrito numero di trombetti, una tradizione cittadina che certamente influenzò la formazione musicale del giovane Fantini³.

A Roma venne assunto il 20 febbraio 1626 come unico trombetta al servizio del cardinale Borghese e vi rimase fino al 1630. Successivamente fu Firenze a ospitarlo, per il resto della sua vita⁴.

► **Audio n. 1** — www.iginoconforzi.net/audio-listening/

Girolamo Fantini, *Entrata [e] Imperiale per sonare in concerto* (da: Fantini 1638, pp. 17-18), Igino Conforzi: trombe storiche [1993©Quadrivium SCA030].

Dopo l'arrivo e l'arruolamento nel corpo dei trombetti fiorentini non se ne conoscono particolari notizie – se escludiamo le fonti relative ai pagamenti – almeno fino al concerto tenuto insieme a Girolamo Frescobaldi a Roma, nuovamente per il cardinale Borghese. La straordinarietà di questo evento è data dal fatto che si assiste per la prima volta a un concerto in cui la tromba, accompagnata dal solo organo, as-



1

Ritratto di trombettiere, 1641 circa, affresco,
Terza sala di Rappresentanza, Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi.

66 / *1741. N. 1. M. S. C. XXXI*

*Girolamo ferrini da pulch. nuovo trombeta. di S. A. S. de' d. e. z. la quale d'abile p. tenere in una
segna. ep. 11 d'aprile d'abile come alij. B. P. 2. 1. 1.*

*Una tromba d'arg. da sonare con sua ~~statura~~ corda e un nodo in mezzo la suona, e
dorata con testurini, e catoni con picciolate con cinque carretti padronamenti la suona
abulico, dorata e la suona, e donata d'apice al d. no al trombe con bochetto d'ottone
la quale peso circa il bochetto B. A. 7. 6*

*Ma la d'oro da tromba doppia di Sonato rosso quasi di fargia d'oro, seta rossa
con due arme di S. A. S. di scelta e la suona con due corde: ep. d'abile e d'oro*

La d'oro di ztre basti come alij. B. o 256

*Ma la d'oro da tromba di Son. nero adoppio tutta ricamata a foggia di lana d'oro
e aff. foggia con oriziani, e ombreggiati d'eti, foggia con arme in mezzo de medi e,
adria con corona sopra quasi di fargia d'oro e seta nera con cord. di seta nera
ep. d'abile e d'oro e seta nera, retata d'oro a grande d'eti.*

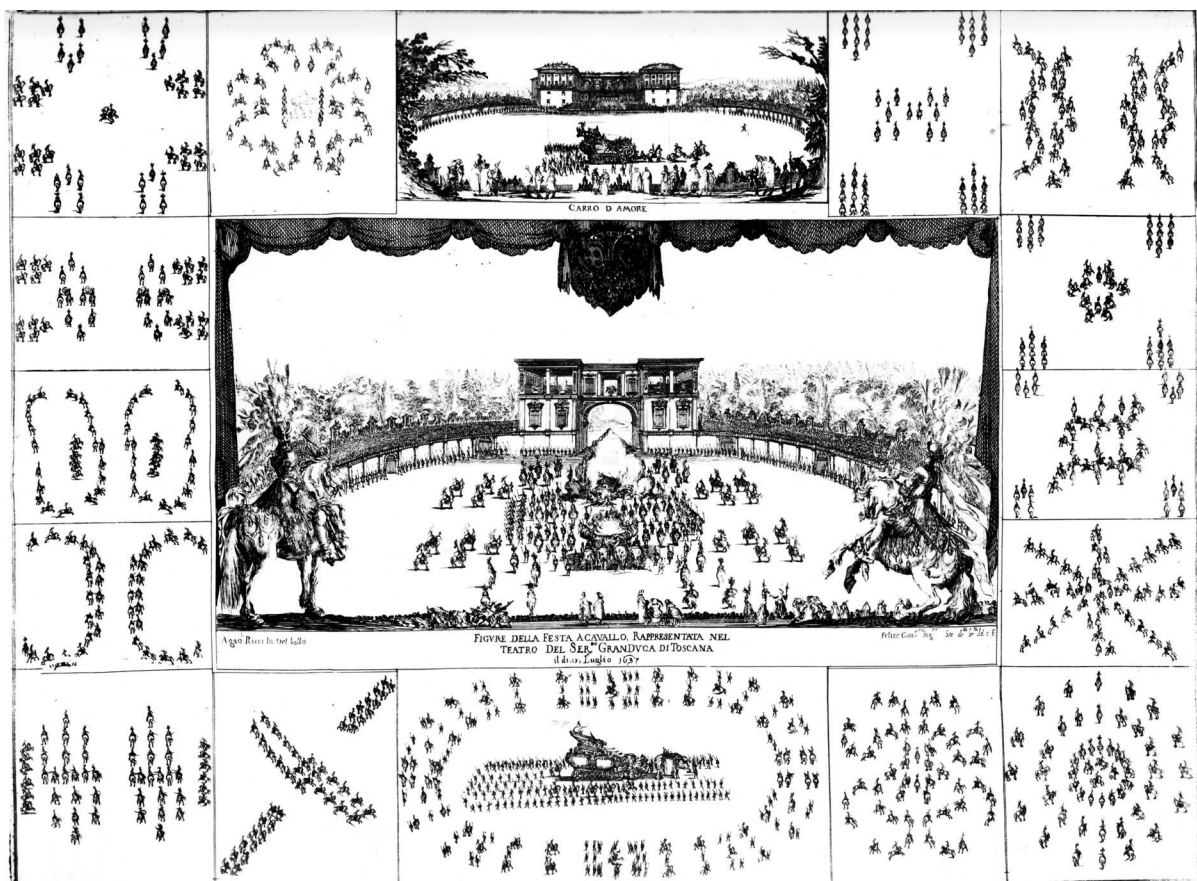
1. ———
1. ———
1. ———

2

I-Fas, Mediceo, Guardaroba, filza 448, c. 66v.

M D C I I I

- Franciscus Naturalis Augusti V
ni de Trevis, et D. Sinder
sue vxoris. fil. fuit bap. die
3. Octobris. f. D. Flauium Rotundum
Vrsulina obstetrix fuit Com.
Franciscus Ioh. conati de S. Ange. V
lo Mercurij, et D. Sidonie sue
vxoris. fil. fuit bap. die 4. Octobris
f. D. Flauium Rotundum, Filio
uz Perillus de Spoletico fuit Com.
Bernardinus Domini de Matrignano, et D. Augustine sue vxoris.
fil. fuit bap. die 9. eiusdem f. D.
Flauium Rotundum, Ioh. de
S. Iuliano fuit Com.
Ieronimus Sennie, et D. Vistilie
sue vxoris. fil. fuit bap. die 1.
eiusdem f. D. Cherubinum, Po
mpilius de S. Angelo Mercurij V
fuit Com.
Ieronimus Spurius Hospitalis
Stelle fuit bap. die 22. Octobris
f. D. Flauium Rotundum.
Curatum Faustina Andree
de Scheggino fuit Com.
Franciscus Bastiani de Vallada
Rend, et D. Beatrix sue vxoris. I
fil. fuit bap. die 22. Octobris. f. D. Fla
uium Rotundum Curatum, Ioh. Cru
ciani de Cerro fuit Com.
Ieronimus Simonis de S. Siluestro et
D. Gemilie sue vxoris. fil. fuit bap.
die 22. Octobris f. D. Flauium
Rotundum, Caspius Fantinus
de Spo. fuit Com.
Ieronica Antonij de Pompagniano,
et D. Meline sue vxoris. fil. fuit
bap. die 24. eiusdem f. D. Flauium
Rotundum. D. Cherubinus Duran
tinus de Scheggino fuit Com.
Bernardina Spuria Hospitalis Stelle
fuit bap. die 25. Octobris. f. D. Flauium
Rotundum Curatum, Antonia de Sella
no fuit Com.
Ieronimus Francisci Foelicis, et D.
Vincentie sue vxoris. fil. fuit bap. die
27. eiusdem f. D. Flauium Rotundum,
Vrsulina obstetrix fuit Com.
Vrsola Ioh. de S. Angelo Mercurij,
et D. Aleandre sue vxoris. fil. fuit bap.
die 21. Octobris. f. D. Flauium Rotundum.
Gratianus Bassus de Spo. fuit Com.
Ieronimus Biuilaqua Mantuani,
et D. Lucie sue vxoris. fil. fuit bap.
die 23. Octobris. f. Fr. Nicolam Petrac
ham, Minerva fuit Com.
Iulius Andree alias ochialino Cabi
lenis, et D. Filide sue vxoris. fil. fuit
bap. die 27. eiusdem f. D. Flauium
Rotundum Vrsulina obstetrix fuit Com.



5

Festa a cavallo rappresentata a Firenze nel 1637 (da De' Bardi 1637).

sume un ruolo solistico. Ne abbiamo notizia tramite una testimonianza eccezionale, documentata da una lettera di Pierre Bourdelot (il cui vero nome era Pierre Michon) a Marin Mersenne⁵. Egli scrisse di aver ascoltato Girolamo Fantini, “*tubicine totius Italiae excellentissimo*”, suonare con la tromba tutte le note (all’epoca lo strumento produceva solo i suoni armonici), unendo quelle stesse note a quelle dell’organo del cardinal Borghese, suonato con eleganza da Girolamo Frescobaldi. Non è noto con precisione quando si svolse il concerto ma gli indizi storici ci portano a supporre che avvenne dopo il rientro di Frescobaldi a Roma nell’aprile del 1634, o comunque nei mesi immediatamente successivi.

La presenza del Fantini a Firenze in quegli anni è testimoniata dal *Libro dei salariati da S. A. S.*⁶ La sola lacuna è compresa fra il 21 agosto e il 19 dicembre 1636, mentre per il periodo tra la fine di agosto del 1637 e il primo settembre 1639 dobbiamo segnalare l’irreperibilità dei documenti contabili medicei (fig. 5).

in galoppo, & ora raddoppiando così si mutaua fog-
 gia di suono. Cantauansi ancora nel tempo che si
 ballaua, a voci piene di quãdo in quando alcuni versi
 con aria appropriata allo strepito di quel suono, che
 cessando il canto veniua talora accompagnato con
 singolar maestria dalla tromba di Girolamo famoso

30
 trombetta di S. A. I dieci Cauallieri già conceduti da
 Goffredo ad Armida come partecipi della liberazio-
 ne furono anco partecipi della comune allegria, si

6

De' Bardi 1637, pp. 49-50.

Una conferma della raggiunta notorietà del musicista si trova nelle cronache del matrimonio tra il granduca Ferdinando II e Vittoria della Rovere nel 1637. Per quindici giorni la città venne animata da festini, commedie reali, balletti a cavallo, palii. Nella descrizione di un balletto a cavallo svoltosi il 15 luglio, nelle cronache di Ferdinando De' Bardi si legge: “Cantavasi ancora, nel tempo che si ballava, a voci piene di quando in quando alcuni versi con aria appropriata allo strepito di quel suono, che cessando il canto veniva talora accompagnato con singolar maestria dalla tromba di Girolamo, famoso trombetta di S. A.”⁷. Copioso fu l'impiego dei trombetti fiorentini in quei giorni, e il racconto di una commedia in musica narra: “e l'orecchie furono soprapprese da una soavissima armonia, sentendosi nel medesimo tempo un concerto di vari strumenti musicali, accompagnati da una Tromba, in maniera che l'occhio, e l'udito percorrendo il cuore con inestimabile diletto, lo riempivano di una inusitata allegrezza”⁸. Si tratta della descrizione del prologo dell'opera *Delle Nozze degli Dei* di Giovanni Carlo Coppola, rappresentata nello stesso 1637. Una sinfonia con una tromba solista era innovativa, precorreva stili e uso dello strumento, e la presenza a corte del talentuoso Fantini lasciò un'impronta determinante (fig. 6).



SERENISSIMO GRANDVCA.



A magnanima liberalità di V. A. S. e gl'infiniti obblighi, ch'io le tengo per lo spazio di otto anni ch'io la seruo, mi hanno indotto a dar qualche segno di ricognizione di gratitudine di me stesso, quale confesso essere assai piccolo, in rispetto di quel che dourei a tanto Principe mio Signore, e Padrone: la cui magnificenza è stata cagione, che quel poco d'ozio, che da tre anni in quà mi è stato alle volte concesso, accompagnato dallo studio, e diligenza a me possibile, m'ha fatto partorire vna debole Opera, quantunque a me faticosa, nella quale tratto l'arte della Tromba da i suoi primi principii, fino a quella perfezzione estrema, che mai fino a' tempi nostri è venuta: dimostrando qualsiuoglia operazione di essa, tanto in cose di Guerra, come in qualsiuoglia altra azione alla Tromba appartenente. Prego dunque l'A. V. S. si degni accettare sotto la sua protezione questa mia roza fatica, quale io le dono, e dedico in dimostrazione del sincero affetto dell'animo mio. Non conueniua, nè si poteua ad altri, che a V. A. S. presentare tale Opera: si perche il debito mio richiedeua, che io consecrassi il frutto a chi l'auueua fatto nascere: si ancora, perche l'accresciuta perfezzione della professione della Tromba ad altri non apparteneua, che al Monarca di quei Popoli, che già di tale artificio furono inuentori. E mentre per fine con ogni debita reuerenza a lei m'inchino, le prego dal Cielo il colmo d'ogni suo desiderio.

Dat. il dì 20. d' Aprile 1638.
Di V. A. S.

Deuotissimo, et humilissimo seruitore
Girolamo Fantini.

D. 43.

Fantini Girolamo da Spoleto

G-G

Modo per Imparare a sonare di Tromba tanto di guerra quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogni altro istrumento. Aggiuntoui molte sonate, come Balletti, Brandi, Capricci, Serabande, Correnti, Passaggi, e sonate con la Tromba, et Organo insieme. Di Girolamo Fantini da Spoleti Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando II. In Francofort Per Daniel Vuasteh. 1638, in fol. di pag. 86 e una carta in fine non numerata per la tavola. Nel vanto della seconda carta avvi int. in rame il ritratto del Fantini.

Benche' l'edizione abbia la data di Francoforte, pure dai caratteri e da altri indizi puo' ritenersi fatta in Firenze senza tema d'errare.

9

Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari.

Le fonti che raccontano il particolare contesto esecutivo, l'uso della tromba con voci e strumenti, il citato concerto accompagnato da Frescobaldi all'organo, uno dopo l'altro, documentano per la prima volta il ruolo solistico assunto dallo strumento suonato da Fantini. Un compito che il musicista rese centrale dedicandogli la parte preminente del suo *Modo per imparare a sonare* [...], alla stesura del quale si dedicò a partire dal 1635, quando gli fu concesso “quel poco d'ozio, [...] accompagnato dallo studio”⁹ (figg. 7-8). Pubblicazione che, contrariamente a quanto riportato nel frontespizio ma attenendoci all'esame delle filigrane e a quanto scrisse Gaetano Gaspari su indizio di alcune particolarità tipografiche, fu impressa nel capoluogo toscano¹⁰ (fig. 9).

Come si legge nelle fonti relative alla contabilità, nel 1640 fu consegnata a Fantini una “viola nuova”¹¹ e, proprio a partire da quell’anno, egli non viene più nominato come “trombetta” dal tesoriere nel registro dei pagamenti. Si comincia dunque a delineare un’immagine inedita, quella di un trombettiere civico gravato da compiti cerimoniali, legato alla milizia, che abbraccia il panorama del musicista di corte. Il corporativismo secolare dei trombetti si contrappone all’esercizio di una professione trasversale.

Dagli stessi incartamenti ricaviamo un dato di grande interesse, ovvero, in data 5 maggio 1637, la nota “scudi 10 [...] Giovanni suo figliolo”, poi variamente replicata nel 1639, 1640, 1641 e 1642¹². Senza contare che la vita regolare a Firenze di Girolamo viene inoltre confermata da un documento databile intorno agli anni 1640-1660: “Nota di Assegnamenti per Conto del Fantini”, dove un “esattore”, che curava i suoi interessi, elenca tutti i suoi crediti nella città toscana¹³ (fig. 10).

Le indagini svolte ci forniscono un’ultima testimonianza che consegue al ritrovamento di un carteggio di dieci lettere, datate 1675, in cui egli è chiamato in causa. La priora di un convento – dove da sette anni viveva sua figlia Elisabetta – denuncia il mancato pagamento della pigione alle monache e, alla giustificazione del Fantini di non poter pagare a causa della sua miseria (!), obietta che “se à bisogno di lungo tempo [per pagare] la morte glie ne darà”. La questione viene risolta dopo il felice esito di un processo contro un debitore di Girolamo, il quale incaricherà di consegnare alle monache “200 stava di grano”¹⁴.

► **Audio n. 2** — www.iginoconforzi.net/audio-listening/

Girolamo Fantini, *Prima sonata di Tromba et Organo insieme detta del Colloredo* (da: Fantini 1638, p. 72), Iginò Conforzi: trombe storiche, Claudio Brizi: organo [1993©Quadrivium SCA030].

Fantini Nota di Assegnamenti per Conto del Fantini

Devo avere poco - in circa dal sig: ^{re} Caw: Filippo Broppi
 et tanti sono per conto di un cenno sopra ad un poble
 re et a tempo il d: sig: Caw: Dadi Lenzi

Devo avere dalla sig: ^{re} Lisabetta Minij in circa a
 poco, e siamo d'accordo con il sig: Emilio
 Salvadori et me li paghera sij stanze et
 Caw: sig: Lisabetta e Madre della Maglie
 del d: sig: Salvadori.

Devo avere dal sig: Caw: Andrea Papi in circa a
 poco conto di cambi.

Devo avere alla fine di gto poco dal sig: Francesco
 Maria Antiozi.

Devo avere alla fine di oct poco dalli sig: Balzi
 Ferdinando e sua figlioli de' Medici per pigione
 di casa.

Devo avere dal sig: Raffaello Filippo Bon Vicini di
 Poesia poco in circa, et tanti sono per conto di
 cambi, et in oggi d: sig: Bonvicini e Sudice del
 palazzo di S. Maria di Pisa.

Devo avere dagli eredi del sig: Cosimo Barboli
 Costa in via della Colonna poco - et tanti
 sono di tutti di retrovendita.

Cal tempo di sinatura l'accorso in circa a poco
 Barili di vino di Mia Barce.

Questo e quanto di assegnamenti particolari et io abbia
 a soddisfare il sig: Fantini &

Ritratto a palazzo

Il prestigio guadagnato da Girolamo Fantini durante la sua carriera viene accreditato nelle cronache del suo tempo. Lo accompagna una consolidata fama, resa più credibile dai giudizi celebrativi che i contemporanei gli attribuiscono, una risonanza mai riservata a un suonatore di tromba: “Girolamo è qui, sonante ogni ora con sì mirabil’arte”, “monarca della tromba oggi egli è ’n terra”, “ahi, che la fama di tal dono ornollo [...] faccia del gran Fantini eterni vanti”¹⁵, “*Hieronymo Fantino tubicine totius Italiae excellentissimo*”¹⁶ (figg. 11-13).

Le sue doti dovettero essere inconsuete. Unite all’ambiente dell’epoca – assai aperto e propizio alla sperimentazione artistica – entrarono con impeto nella scena musicale fiorentina. La sua maestria e la sua abilità, grazie anche all’appassionato mecenatismo del Granduca di Toscana, suo datore di lavoro, favorirono in pochi anni la via del successo.

Il dipinto¹⁷ oggetto di questo articolo (figg. 1, 15) si trova nel museo del Tesoro dei Granduchi (ex Museo degli Argenti) all’interno di Palazzo Pitti a Firenze e ritrae una figura descritta come “trombettiere”¹⁸. L’affresco è ubicato nell’ala settentrionale del corpo di fabbrica del palazzo, che corrispondeva agli appartamenti estivi del Granduca, decorati in occasione del matrimonio tra Ferdinando II de’ Medici e Vittoria della Rovere, nel 1637. Al piano terra si trovano quattordici sale; la Terza sala di rappresentanza o Sala del Trono granducale risulta la dodicesima dell’attuale percorso espositivo.

I lavori di decorazione di quest’ultima sala risalgono al 1641; l’aspetto più austero e le maggiori dimensioni rispetto alle altre fanno ipotizzare un ambiente di alta rappresentanza. Ferdinando II vi è raffigurato al centro, seduto su una nuvola, circondato da figure allegoriche e amorini, in atto di ricevere la corona e lo scettro del potere dalle mani di Giove – per questo motivo viene chiamata anche Sala del Trono granducale.

Gli affreschi vennero realizzati dai pittori bolognesi Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli. Iniziati nel 1637 dal Colonna, furono completati insieme al Mitelli nel 1641¹⁹.

L’ultima sala su questo lato rappresentava una sorta di anticamera per chi arrivava a palazzo in carrozza: era dunque un ambiente prevalentemente di passaggio. Nel Seicento il palazzo finiva in quel fianco e il grande portone dava direttamente accesso al Giardino di Boboli, un luogo dove si accoglievano le personalità del tempo, ideale per rappresentare la figura di un trombettiere; una delle sue principali mansioni, difatti, era quella di suonare un brano che annunciava l’arrivo degli ospiti eminenti, accogliendoli e porgendo loro gli onori con una manifesta formula di saluto.



Madrigale del Sig. Alessandro Adimari.

In lode dell'Autore.



*Fortunata FLORA,
Figlia di ROMA antica,
E delle sue venture Emula amica,
Tù nel tuo Rege un nuouo Enea godi hora,
Che più d'un Palinuro hà nel Tirreno;
Ti mancaua un Miseno,*

*E GIROLAMO è qui, sonante ogni ora
Con sì mirabil' arte,
Che può col fiero canto accender Marte,
E toglie (per formar sì vaghi accenti)
Alla Fama la Tromba, all' Aria i Venti.*

A 2

11

Ritratto di Girolamo Fantini e madrigale in lode dell'Autore scritto da Alessandro Adimari (da Fantini 1638, p. 3).

D'Autore incerto al medesimo.



*V ESTO, che al suon di bellico strumento
Al suo voler fè vacillar cimieri,
Et haste fracassar, fremer destrieri
Più feroci del fulmine, e del vento.*

*Hor ecco come in Musico concerto,
Fà raddolcendo gl'impeti più fieri,
Languir di gioia e Dame, e Cavalieri,
Volto in amore il Martial talento.*

*Meravigliosa insieme arte, e natura,
Tanta virtude in vn sol petto serra,
Che del prisco Misen la fama oscura.*

*Monarca della Tromba hoggi egli è'n terra,
Ch'hà dei cor la vittoria ogn'hor sicura,
Arbitro della pace, e della guerra.*

12

Componimento in onore di Girolamo Fantini (da Fantini 1638, p. 4).

D'autore incerto.

In lode di Girolamo Fantini.

Onde hebbe questi sì canori Argenti,
Che si odan risonar nel fiero Marte,
Per cui potete accordar con nobil' arte
Rigido a i canti i bellicosi accenti.
Che mentre il fiato cui rapisce a i venti,
Tempera il suon di musicali carte,

*Sembra lo spirto, ch'egli adopra in parte,
Di quei che stando ad ascoltarlo intenti.
Forse la chiara, e sì famosa Tromba,
Qual per guerra di star frà dolci Canti,
Marte gli diè per emular' Apollo?
Ahi, che la fama di tal dono ornollo,
Acciò che nel cantar mentre rimbomba,
Faccia del gran Fantini eterni vanti.*

13

In lode di Girolamo Fantini (da Fantini 1638, p. 88).

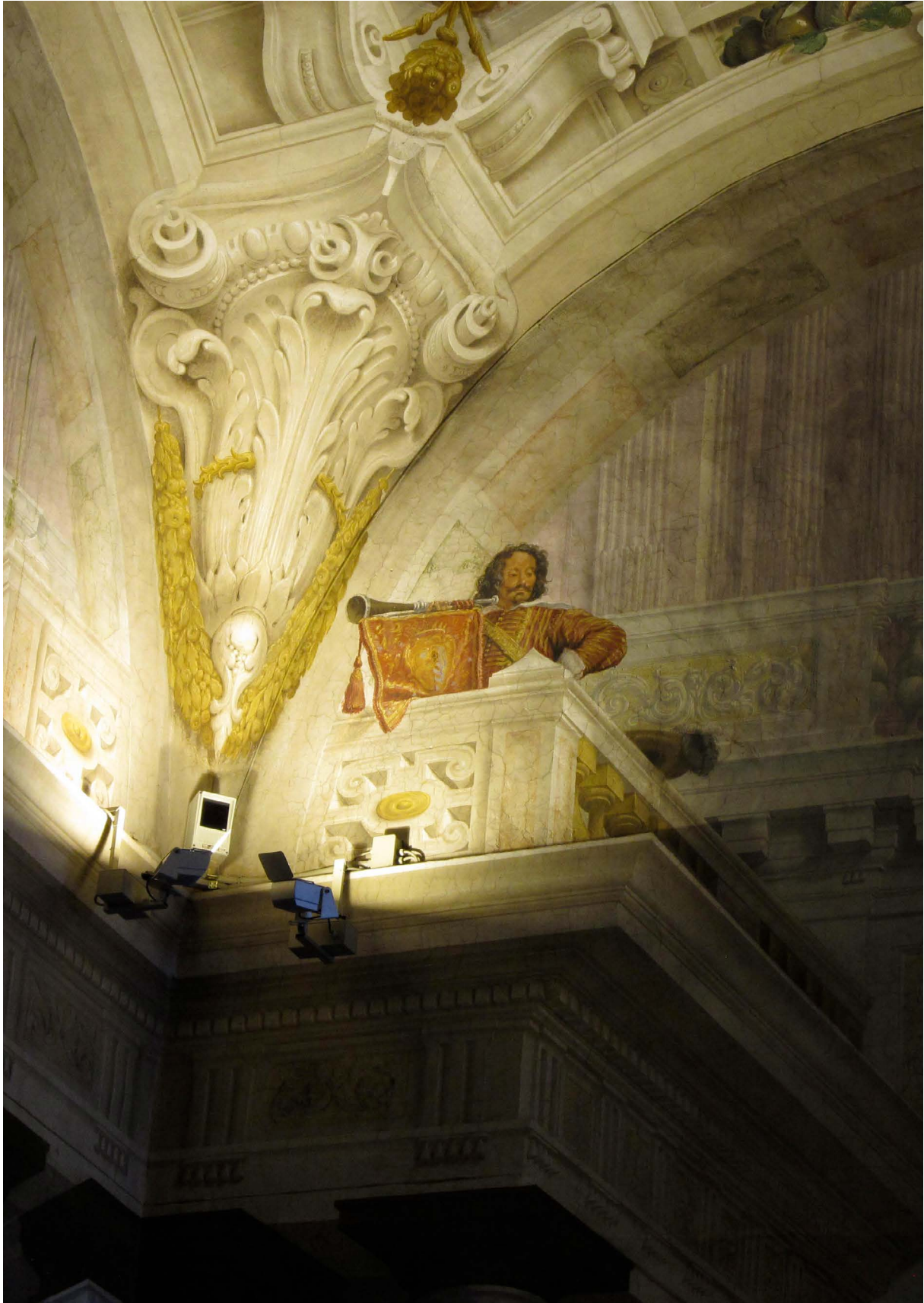


14

Ritratto di Girolamo Fantini (da Fantini 1638, ms. in NYpl).

Il contesto storico, e non da meno la somiglianza (figg. 11, 14), ci inducono a identificare la figura del “trombettiere” con un ritratto di Girolamo Fantini. Il concerto con Girolamo Frescobaldi nel 1634, i festeggiamenti per il matrimonio di Ferdinando II e Vittoria della Rovere nel 1637, la pubblicazione del *Modo per imparare* nel 1638 sono tutti eventi che accrebbero la popolarità di Fantini. La realizzazione degli affreschi in quelle sale avvenne tra il 1634 e il 1641 e coincide con il periodo del suo maggiore successo.

Tenendo conto della fama e dei privilegi che il ruolo di trombetto riceveva nel XVII secolo - a maggior ragione se “il più eccellente di tutta l’Italia” - il personaggio raffigurato può essere solo lo spoletino Girolamo.



15

Ritratto di trombettiere, 1641 circa, affresco,
Terza sala di Rappresentanza, Firenze, Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti.

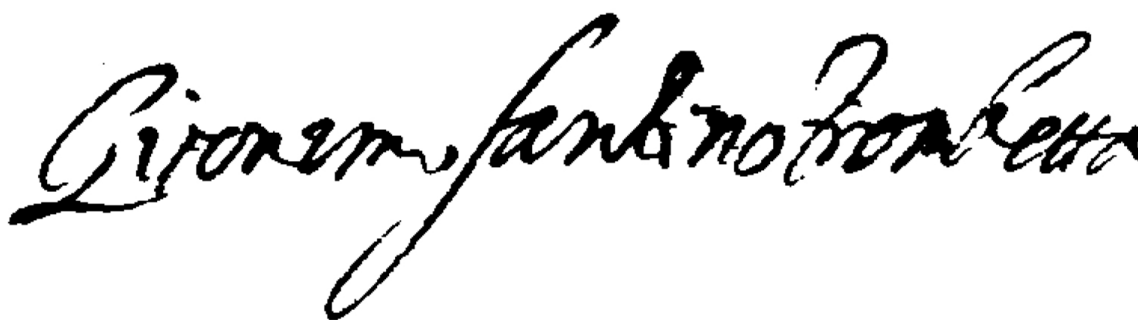
148

imagines

Nonostante i limiti che l'ubicazione del ritratto e la prospettiva impongono si può notare la lunghezza del corpo della tromba, perfettamente in linea con la prassi dell'epoca. L'estetica ci proietta ai famosi costruttori di Norimberga, già presenti sul territorio toscano con quattro esemplari in uso a Siena all'inizio del secolo XVII. Tuttavia, le caratteristiche della tromba non corrispondono allo strumento consegnato a Fantini nel 1631: non è d'argento, non ha il pomo dorato e incastonato di pietre false (tantomeno vere); il bocchino qui appare d'argento mentre quello dello strumento a lui affidato era d'ottone. Le giunzioni dei tubi, descritte come dorate e lavorate e bulino, sono nascoste dal cordone e dalla banderuola e non ci permettono un ulteriore confronto²⁰. È evidente che quello del dipinto è un altro strumento, praticamente speculare al primo, nei materiali argento-ottone. Non siamo in grado di ipotizzare quando avvenne il momento in cui Fantini sostituì la tromba che gli fu data in consegna al suo ingresso a corte, circa dieci anni prima, con uno strumento diverso; altre considerazioni sullo strumento stesso potrebbero apparire tentativi avventati. I dettagli del dipinto non ci permettono ulteriori approfondimenti, sebbene meritino particolare attenzione la ricca uniforme decorata e la banderuola, pendente dalla tromba, con l'effigie dello stemma del casato mediceo.

► **Audio n. 3** — www.iginoconforzi.net/audio-listening/

Girolamo Fantini, *Balletto detto il Lunati* (da: Fantini 1638, pp. 29-30), Igino Conforzi: *trombe storiche* [1993©Quadrivium SCAo30].

A handwritten signature in black ink, written in a cursive script. The text of the signature is "Girolamo Fantini Trombe".

16

Firma autografa di Girolamo Fantini
(tratta da Archivio segreto vaticano, Fondo Borghese, b.6054, ruolo novembre 1627).

NOTE

- 1 Archivio di Stato di Firenze, d'ora in poi A.S. Fi., *Guardaroba Medicea*, filza 448, c. 66v: "Ghirolamo Fantini da Spuleti nuovo trombetta di S. A. S. de dare per l'appie datoli per tenere in consegna, e [illeggibile]. Addi 11 d'aprile [1631] datoli come al quaderno B primo 236.
Una tromba d'argento da sonare con sua [cancelato: custodia] storda e un nodo in mezzo lavorato, e dorato con testolini, e castoni con pietre false, con cinque canelletti per adornamento lavorati a bulino, e dorati, e lavorata, e dorata d'ap-pie attorno al trombone con bochetto d'ottone la quale preso senza il bochetto [illeggibile] - n° 1. Una banderola da tromba doppia di domascho rosso guarnita di frangia d'oro, e seta rossa con dua arme di S. A. S. di teletta, e lama d'oro con sua cordoncini e fiocchi di seta e oro - n° 1. D'addi 30 di 7bre datoli come al quaderno B [illeg-gibile] 236.
- Una banderola da tromba di domascho nero ad-doppio tutta ricamata a fogliame di lama d'oro e argento profilati con ori piani, e ombreggiati detti fogliami con arme in mezzo de Medici, e Austria con corona sopra guarnita di frangia d'oro, e seta nera con cordoncini di seta nera e fiocchi, e pero d'oro, e seta nera retati d'oro a granchietti - n° 1".
- 2 Fantini (1638) 1998.
- 3 Approfondimenti sulla nascita e la vita spo-letina si trovano in Conforzi 1990, pp. 226-228.
- 4 Per una esauriente trattativa del personag-gio vedi dello stesso autore: *Ivi*, pp. 225-241, *Id.* 1993, pp. 159-173, *Id.* 1994, pp. 32-60, *Id.* 1996, pp. 30-35.
- 5 Mersenne 1635, vol. II, p. 109.
- 6 A.S.Fi., *Depositeria generale, parte antica*, filze 1524, 1524 bis, 1527 bis, 1525, 1526, 1527, 1528. Il "Libro dei Salariati di S.A.S." attesta la presenza di Fantini alla corte di Ferdinando II dal 1631 al 1637, poi dal 1639 al 1642; purtroppo è perduto il volume riguardante il 1638, così come quello riguardante gli anni 1643-1647.
- 7 De' Bardi 1637, pp. 49-50.
- 8 Rondinelli 1637, p. 9.
- 9 È quel che si legge nella dedica in Fantini 1638, p. 5.
- 10 In Gaspari 1890, p. 334, si legge: "Benché l'edizione abbia la data di Francoforte, pure dai caratteri e da altri indizi può ritenersi fatta in Firenze senza tema d'errare". Per un esaustivo approfondimento vedi Conforzi 1994, pp. 32-60.
- 11 A.S.Fi., *Guardaroba Medicea*, filza 664, Inventario delle robe che sono nella stanza degli stru-menti di S. A. S. 1640, c. 87V.
- 12 A.S.Fi., *Depositeria generale, parte antica*, filza 1526, c. 18v; 1527, c. 22v; 1528, c. 12v.
- 13 A.S.Fi., *Guardaroba Medicea*, filza 6415.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Componimenti poetici a lui dedicati in Fan-tini (1638), pp. 3, 4, 88.
- 16 Mersenne 1635, vol. II, p. 109.
- 17 Per ulteriori approfondimenti sugli affre-schi di Colonna e Mitelli nelle sale terrene di palazzo Pitti, comprendenti l'attuale Tesoro dei Granduchi, si segnalano: Bastogi 2006, in part. pp. 77-82; Spinelli 2011, in part. pp. 28-29.
- 18 Immensurabili ringraziamenti ad Andrea Inghisiano per la cortese segnalazione.
- 19 Sull'esatta entità dei contributi e l'attribu-zione delle decorazioni dei vari ambienti non esi-ste piena convergenza da parte degli studiosi. Per una solida base bibliografica si rimanda alle voci sugli autori in Cassoli 1982 e Sorce 2011. Inoltre, una moderna indagine tecnologica si trova in Pancani 2005.
- 20 Vedi nota 1.

BIBLIOGRAFIA

- Cassoli 1982: P. Cassoli, COLONNA, *Angelo Michele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982
- Conforzi 1990: I. Conforzi, *Girolamo Fantini "monarca della tromba": nuove acquisizioni biografiche*, in "Recercare" II, 1990
- Conforzi 1993: I. Conforzi, *Girolamo Fantini, "Monarch of the Trumpet": recent additions to his biography*, "Historic Brass Society Journal", 5, 1993
- Conforzi 1994: I. Conforzi, *Girolamo Fantini "monarch of the trumpet": new light on his works*, in *Historic Brass Society Journal* 6, 1994
- Conforzi 1996: *Girolamo Fantini "monarca della tromba"*, in "I Fiati", 11, 1996
- De' Bardi 1637: F. De' Bardi, *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II gran duca di Toscana, e Vittoria principessa di Urbino*, per Zanobi Pignoni, Firenze 1637
- Fantini (1638) 1998: C. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo, e ogn'altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate, come balletti, brandi, capricci, serabande, correnti, passaggi, e sonate con la tromba, e organo insieme. Di Girolamo Fantini da Spoleti trombetta maggiore del sereniss. gran duca di toscana Ferdinando II. In Francofort per Daniel Vuastch. 1638. Con licenza de' superiori*. Stampe in: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mus. Ant. 32; I-Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, D.43; Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia, Fondo Torre Franca S.A.H. III-66; Bibliothèque Nationale de France, Rés. F. 102; Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ant. Theor. F.75. Edizioni in facsimile: "Bollettino bibliografico musicale. Collezione di trattati e musiche antiche edite in facsimile", Milano 1934; The Brass Press, Nashville 1972; with complete English translation and critical commentary by Edward H. Tarr, The Brass Press, Nashville 1978. Edizione moderna: *Fantini Girolamo, Modo per imparare a sonare di tromba (1638)*, edited by Iginio Conforzi, Ut Orpheus, Bologna 1998
- Gaspari 1890: G. Gaspari, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, compiuto e pubblicato da F. Parisini, in "Teorica", II, Bologna 1890
- Mersenne 1635: M. Mersenne: *Harmonicorum libri in quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus*, 2 voll., Guillaume Baudry, Paris 1635
- Pancani 2005: G. Pancani, *Quartieri Estivi di Palazzo Pitti*, tesi di dottorato di ricerca XVIII ciclo, Università degli studi di Firenze, 2005
- Rondinelli 1637: F. Rondinelli, *Relazione delle nozze degli dei fauola dell'abate Gio. Carlo Coppola rappresentata nelle reali nozze de'sereniss. gran duchi di Toscana Ferdinando II e Vittoria principessa d'Urbino, [...]*, Firenze 1637
- Solerti 1905: F. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905
- Sorce 2011: F. Sorce, MITELLI, *Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2011
- Bastogi 2006: N. Bastogi, *Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Firenze, 2006
- Spinelli 2011: R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Ospedaletto (Pisa), 2011

SITOGRAFIA

È possibile ascoltare gli audio indicati nel testo consultando il sito www.iginioconforzi.net/audio-listening/



Silvia Benassai

IL BOZZETTO DI ONORIO MARINARI PER IL SAN MAURO CHE RISANA GLI STORPI DELLA BADIA FIORENTINA

Il bozzetto raffigurante *San Mauro che risana gli storpi* recentemente passato sul mercato italiano (fig. 1)¹ si rivela opera di sicuro interesse sia per qualità pittorica sia per valore storico: si tratta, infatti, dello studio preparatorio dipinto da Onorio Marinari (1627-1716), celebre pittore fiorentino, cugino e allievo di Carlo Dolci, per la pala dell'altare della cappella Covoni alla Badia fiorentina² (fig. 2).

Sin dal 1631 i Covoni avevano ottenuto dai monaci della Badia – come risarcimento per aver subito la demolizione, durante il corso dei lavori di disfacimento di gran parte dell'edificio medievale, di due cappelle gentilizie, della sagrestia di loro patronato e di numerose testimonianze della famiglia presenti nella chiesa – il prestigioso spazio adiacente alla facciata, destinato all'erezione di una nuova cappella, al cui altare fu conferito il privilegio della conservazione del Santissimo Sacramento³. La risoluzione decisiva alla costruzione del nuovo sacello giunse, tuttavia, quasi un trentennio dopo, al principio degli anni sessanta, quando l'erudito abate pesciatino Placido Puccinelli (1609-1685), di ritorno in Toscana da Milano, promosse l'introduzione presso la Badia del culto di san Mauro, patrizio di origine romana vissuto nel VI secolo, fedele seguace di san Benedetto da Norcia e fondatore dell'abbazia di Glanfeuil, primo monastero dell'ordine benedettino in terra francese.

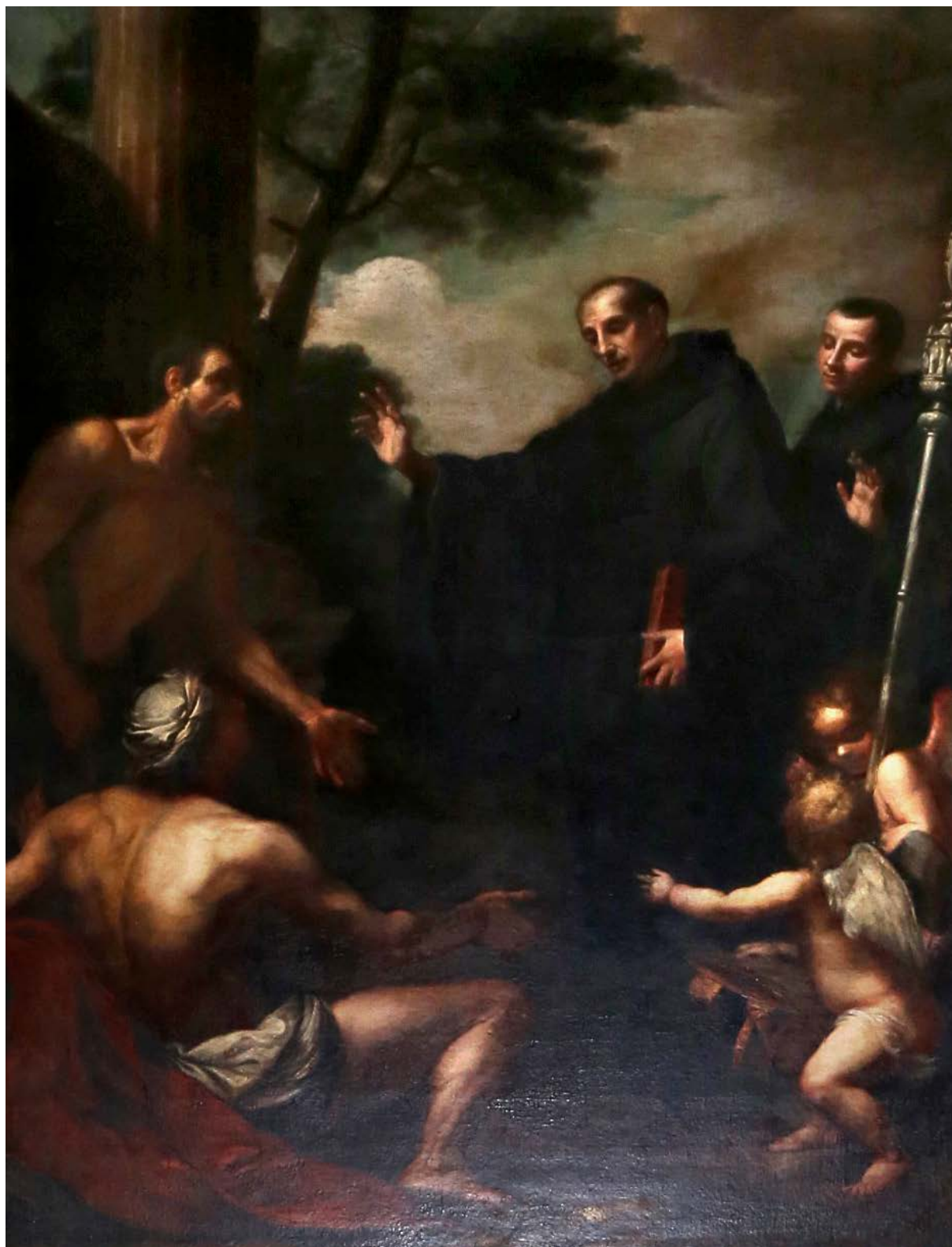
È lo stesso Puccinelli a descrivere le circostanze del proprio operato religioso nella *Vita di San Mauro abate*, data alle stampe nel 1670:

presi risoluzione trattare con i Signori della famiglia de'Covoni, di ornare la loro Cappella, che hanno in questa nostra Chiesa, e dedicarla al Santo; indi m'applicai a trovare mezzo do ottenere una particella di Reliquia del Braccio del Santo, la quale aveva ottenuto il Serenissimo Cardinale Carlo Medici Decano del Sacro Collegio, dal Preposto di San Giusto di Susa [...]. Fatte da me l'istanze al Sig. Francesco Covoni, uno dei Ministri del detto Serenissimo Cardinale, gl'insinuai a dargli parte, che si dovea ornare la Cappella Covona, con dedicarla a San Mauro, e per renderla più cospicua, lo supplicasse di concedergli parte di detta Reliquia [...] Ma perché la Reliquia era in mano



1

Onorio Marinari (Firenze, 1627-1715), *San Mauro risana gli storpi*, olio su tela (bozzetto), 41,5 x 29 cm, Courtesy Il Ponte Casa d'Aste.



2

Onorio Marinari, *San Mauro che risana gli storpi*,
Firenze, Badia fiorentina.

del sig. Marchese Carlo Gerini, già donatagli dal detto sig. Cardinal Decano, passatone parola con esso benignamente concedesse a donarne la metà, acciò in questa nostra Badia s'introducesse la divozione del Santo⁴.

Qualche anno prima dell'uscita di quel volume agiografico, il colto monaco aveva dedicato la sua *Cronica dell'insigne ed Imperial Abbadia di Fiorenza*, edita a Milano nel 1664⁵, a Giovanni, Francesco e Francesco Maria Covoni, allora impegnati nel rinnovamento e nella decorazione del sacello familiare, il cui progetto era stato affidato in un primo momento all'architetto Matteo Segaloni e poi al più noto collega Giovan Battista Balatri⁶.

La pala d'altare, che costituì la prima prova pubblica di Marinari nella sua città natale, dopo l'invio nel 1658 della *Vergine addolorata con Gesù deposto, san Francesco adorante e le anime del Purgatorio* alla collegiata dei Santi Pietro e Paolo a Castelfranco di Sotto⁷, è stata recentemente oggetto di un intervento di restauro che ha svelato la firma del pittore e la data d'esecuzione, il 1664⁸.

Nelle *Memorie fiorentine* di Francesco Settimanni si legge, inoltre, che, durante la giornata di domenica 13 gennaio dell'anno 1664 (stile comune), “con solenne processione fu traslata dalla chiesa delle monache in San Niccolò in via del Cocomero, dov'era in deposito, una reliquia di San Mauro Abbate: e fu trasportata alla chiesa dei monaci di Badia, e collocata nella cappella dedicata a detto santo”⁹. Marinari dovette presumibilmente consegnare la pala all'aprirsi del gennaio del 1664 per far sì che l'altare fosse arredato al momento della solenne inaugurazione; va da sé, dunque, che la realizzazione del bozzetto sia quantomeno anticipabile all'anno precedente.

La tela della Badia ha goduto *ab antiquo* di lusinghiera fortuna critica: a tal proposito, meritano di essere ricordate le citazioni di Giovanni Cinelli – che per primo la menzionò nel 1677¹⁰, erroneamente indicando nelle caratterizzate sembianze di san Mauro il ritratto di Puccinelli¹¹ – di Raffaello Del Bruno¹², Giovanni Camillo Sagraestani¹³, padre Orlandi¹⁴, Gabburri¹⁵, oltre alla descrizione, di particolare interesse, che del quadro fece Francesco Saverio Baldinucci. Il biografo, infatti, considerò il *San Mauro che risana gli storpi* come un esito peculiare all'interno del corpus marinariano, nel quale “appena vi si riconosce la maniera del nostro artefice, essendo stata fatta da esso con un forte colorito e con un tocco molto franco e ardito, per far vedere che sapeva anche partirsi dalla sua gentile e delicata maniera, e mettere in opera la forte e gagliarda di qualunque altro pittore”¹⁶.

L'annotazione di Baldinucci junior introduce la lettura stilistica del dipinto che può essere estesa anche al suo modello: il non ravvisarvi la “gentile e delicata maniera”, fino ad allora peculiare di Marinari, presuppone una svolta decisiva nella sua parabola artistica: il consapevole distacco dalle opere “diligenti e finite” (Filippo Baldinucci) di Dolci, volto verso un'autonomia ricercata nell'adesione a una pittura libera, di “tocco molto franco e ardito”, imbevuta di decisi effetti chiaroscurali.



3

Onorio Marinari (Firenze, 1627-1715), *San Mauro risana gli storpi*, olio su tela (bozzetto), 41,5 x 29 cm, Courtesy Il Ponte Casa d'Aste. Retro.

La ricerca d'indipendenza di un Marinari ormai nel pieno della propria maturità umana e artistica – una scelta che il pittore rivedrà dopo la scomparsa del cugino, quando la folta committenza affezionata a Dolci lo eleggerà a suo *alter ego* – rivela altresì il desiderio di evitare quello che era considerato il più grave difetto del pur apprezzatissimo Carlino, cioè la carenza nella pratica dell'“invenzione”. Onorio si applicò allora allo studio di testi figurativi che gli permettessero di ampliare il proprio bagaglio iconografico, di cimentarsi adeguatamente nell'esercizio della composizione e di trattare con disinvoltura scene di soggetto diverso, anche in grande formato, senza dover incappare in spiacevoli impacci sintattici o in quegli incresciosi errori di ambientazione storica dai quali metteva in guardia Gabriele Paleotti fin dall'ultimo ventennio del Cinquecento¹⁷. Anche per questo egli fu attratto nell'orbita del Volterrano, maestro della composizione sia nella pittura da cavalletto sia nel grande formato dell'affresco, specialità nella quale fu degno erede di Giovanni da San Giovanni.

Nel bozzetto per la pala della Badia Marinari mise a punto con studiata disinvoltura uno schema compositivo, poi riproposto puntualmente nel quadro finito, risolto in una bilanciata disposizione delle figure in primo piano, sullo sfondo di un cielo cupo, denso di nubi e aperto verso uno scorcio di paesaggio immerso in un'atmosfera umbratile, nobilitata dalla presenza del robusto fusto di colonna scanalata di ricordo classicheggiante.

Che la teletta, sul cui retro è leggibile la scritta antica “Di Onorio / Marinari nella / Badia di / Firenze” (fig. 3), costituisca uno studio preparatorio, probabilmente da

sottoporre al giudizio della committenza prima dell'esecuzione della pala, e non un *d'après*, è attestato da alcune lievi divergenze compositive tra le due tele, visibili nella diversa ampiezza del gesto taumaturgico del santo, nella mutata espressione del monaco alla sua sinistra, nella differente disposizione dell'albero dietro la colonna.

Nello storpio malfermo in piedi, sorretto dalla sua stampella, si coglie il richiamo all'ovale con il *San Girolamo*, pendant dell'altro con *San Francesco*, licenziato da Marinari per l'oratorio di San Niccolò del Ceppo del 1659 (fig. 4); il giovane seminudo di spalle seduto in primo piano, figura di ragguardevole possanza fisica, è, invece, avvicicabile a un foglio autografo già nella collezione di Filippo Baldinucci e oggi al Louvre (Département des Arts graphiques, inv 1312 recto, fig. 5), affine anche a un disegno attribuito a Simone Pignoni conservato presso la Courtauld Gallery di Londra (D.1952.RW.3689)¹⁸.

La vicinanza ai modi di Pignoni, qui percettibile nell'accezione di un comune sostrato furiniano, è attestata anche dall'affinità compositiva tra la tela della Badia (e il suo modello) con *l'Elemosina di san Tommaso da Villanova* condotta a termine da Simone nel 1665, dunque a un'altezza cronologica pressoché contemporanea alla genesi del quadro della Badia, per la chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino (fig. 6)¹⁹.

Al confronto con la tela finita, il nostro bozzetto appare, com'è nella natura della sua funzione, caratterizzato da un *ductus* pittorico più rapido, veloce ma sicuro al contempo: nessun dettaglio rimane allo stato di abbozzo grezzo, ogni forma appare già definita in vista della composizione finale. È interessante notare, inoltre, come l'utilizzo di questo tipo di studi preparatori avesse acquisito particolare significato a Firenze, in un'epoca storica che, sulla traccia solcata dal collezionismo e della committenza medicea del cardinale Leopoldo successivamente proseguita dal gran principe Ferdinando, vedeva i committenti appassionarsi in maniera crescente a questo genere di pittura, considerata espressione primigenia dell'idea dell'artista e, dunque, esito in sé affatto autonomo e definito²⁰. Non si trattava, tuttavia, di un interesse recente: già Vasari, come ricordava Roberto Longhi in un pionieristico articolo sull'argomento, si dimostrò interessato ai quadri 'bozzati' acquistandone uno del Parmigianino per la propria raccolta²¹.

Marinari non si sottrasse a questa pratica pittorica. Tra i suoi bozzetti ci sono pervenute significative testimonianze all'ultima fase della sua lunga attività: il modello già sul mercato londinese per il perduto *Giudizio di Paride*, una grande scena di soggetto mitologico dipinta su commissione del nobiluomo fiorentino Carlo Lorenzo Ughi nel 1698²² e le due telette oggi conservate presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. PD.20-1992) e il Pushkin State Museum of Fine Arts di Mosca (inv. 4706). Quest'ultime, raffiguranti entrambe una non meglio identificata *Scena allegorica*, sono modelli preparatori per gli affreschi della monumentale Galleria di Palazzo Capponi all'Annunziata, iniziati nel 1705 dal settantottenne Marinari con l'aiuto dell'allievo e collaboratore Giuseppe Rendelli e conclusi dal più giovane specialista Matteo Bonechi²³.

images



4

Onorio Marinari, *San Girolamo*, Firenze, oratorio di San Niccolò del Ceppo.



5

Onorio Marinari, *Nudo maschile seduto di schiena*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1312 recto.



6

Simone Pignoni, *Elmosina di san Tommaso da Villanova*,
Castelfiorentino, chiesa di Santa Verdiana.

Il bozzetto recentemente emerso costituisce senza dubbio una tangibile testimonianza di quel “dipingere con molta diligenza, senza secchaggine” che Giovanni Camillo Sagrestani apprezzava, da addetto ai lavori, nel pennello di Marinari, intriso di “tal grazia” che, “con maniera assai finita, operò senza stento, formando una bellissima maniera, estratta da duoi grandi huomini, che uno fu il Volterrano e l’altro Carlino Dolci”²⁴.

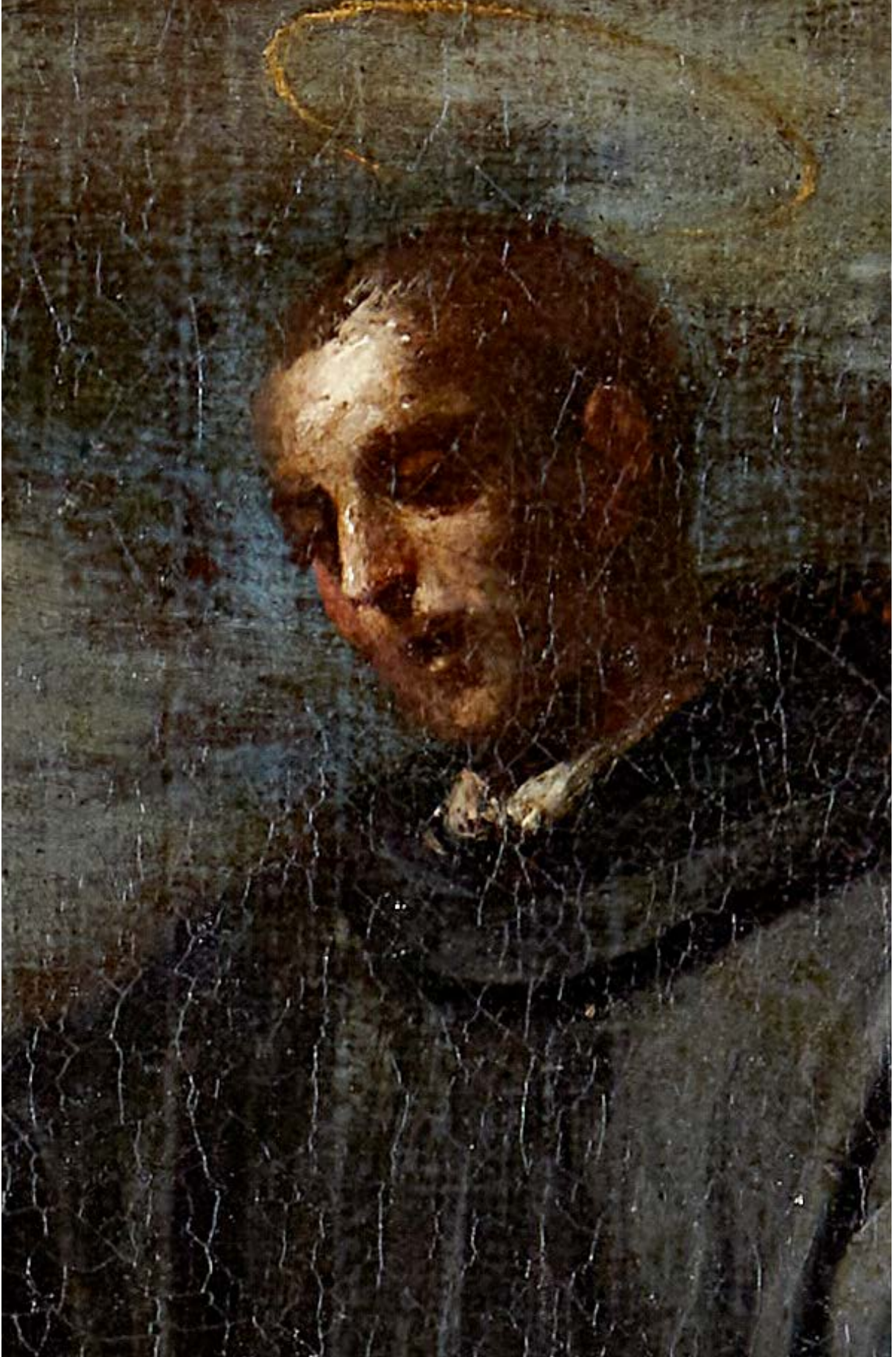
NOTE

- 1 Olio su tela, cm 41,5 x 29.
- 2 Per una completa ricostruzione delle vicende storiche e della fortuna della pala della Badia fiorentina si veda Benassai 2011, pp. 36, 107-108, cat. 25.
- 3 Cfr. Spinelli 2021, p. 213 (con bibliografia precedente).
- 4 Puccinelli 1670, pp. 238-339.
- 5 Puccinelli 1664.
- 6 La costruzione del nuovo altare Covoni si inseriva nel contesto dei più ampi lavori di rinnovamento e di ristrutturazione di cui fu oggetto la Badia in quegli anni, tra i quali il rifacimento e la sistemazione del pavimento della chiesa e del monastero, condotti a compimento entro il 20 dicembre 1663 (cfr. Guidotti 1982, pp. 78-79, 222-223; Spinelli 2021, p. 215).
- 7 Allo stesso periodo dell'esecuzione della tela della Badia fiorentina risale, invece, la pala con *San Domenico e santa Giustina in adorazione del Crocifisso* del santuario di Santa Liberata a Cerreto Guidi, i pagamenti per la quale vennero corrisposti a Marinari tra il 1663 e il 1665 (cfr. S. Benassai 2011, p. 93, cat. 4; p. 106, cat. 24).
- 8 Spinelli 2021, p. 215. Fino al ritrovamento della data apposta sulla tela, l'opera era stata più genericamente riferita agli anni tra il 1663 e il 1666, in virtù di un documentato soggiorno di Marinari presso alcune stanze di proprietà dei monaci della Badia, ubicate di fronte alla torre della Castagna (Bruscoli 1986, III, p. 113; *Eadem* 1989, II, p. 802).
- 9 Settimanni [1713-1737], IX, c. 206v.
- 10 Bocchi - Cinelli 1677, p. 384.
- 11 L'identificazione è ripresa da Uccelli 1858, p. 75; l'effigie del religioso compare, invece, nella tela con *San Benedetto consegna a san Mauro la Regola alla presenza di due angeli* dipinta da Francesco Curradi nel 1639 e collocata nell'abside della stessa Badia, come proposto da Spinelli 2021, pp. 211-212.
- 12 Del Bruno 1698, p. 44.
- 13 Sagrestani [post 1716-1731], ed. 1971, p. 194.
- 14 Orlandi 1719, p. 338.
- 15 Gabburri [1730 ca.-1742], IV, c. 2010.
- 16 Baldinucci [1725-1730 ca.], ed. 1975, p. 54. Il giudizio di Baldinucci junior fu ripreso da Francesco Moücke (1752-1762, III, 1756, p. 203).
- 17 “Il pittore dovrà fare attenzione a soddisfare le persone di cultura quanto al soggetto che raffigura, sia che si tratti di materia ecclesiastica o di storie profane, di cose naturali o artificiali, o di altro ancora. Infatti si possono trovare persone molto brave nel disegno e nel colorare, ma del tutto inesperte quanto alle lettere; se non si consigliano con chi è maggiormente versato negli studi di quella determinata disciplina, incorreranno in errori relativi alla storia, ai luoghi, agli abiti, al tempo, alle specie animali, e in altri errori di cui abbiamo già parlato, che invece andranno scrupolosamente evitati” (Paleotti 1582, ed. 2002, p. 265).
- 18 Cfr. Benassai 2011, pp. 36, 84 nota 265.
- 19 Cfr. Baldassari 2008, pp. 129-130, cat. 64 (con bibliografia precedente).
- 20 Meloni Trkulja 1972, p. 39; sull'importanza del bozzetto in età barocca a Firenze, cfr. anche Ferrari 1990, pp. 45-52.
- 21 Longhi 1966, p. 25.
- 22 Si veda Benassai 2011, p. 160, cat. 91.
- 23 Cfr. *Eadem*, pp. 166-167, catt. 98-99. Per quanto riguarda, invece, la *Fuga in Egitto* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. n. 1102), non è certo se la teletta costituisca il bozzetto preparatorio per la tela conservata nella chiesa dei Santi Michele e Leopoldo alla Tinaia di Empoli o se non sia piuttosto una replica di minori dimensioni, destinata a una committenza privata (cfr. Benassai 2011, pp. 112-113, catt. 29-30).
- 24 Sagrestani [post 1716-1731], ed. 1971, pp. 194-195.

BIBLIOGRAFIA

- Paleotti 1582: G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, 1582; ed. a cura di S. Della Torre, trascrizione in italiano moderno di G. F. Freguglia, Città del Vaticano 2002
- Puccinelli 1664: P. Puccinelli, *Cronica dell'insigne ed imperial abbazia di Fiorenza*, Milano 1664
- Puccinelli 1670: P. Puccinelli, *Vita di San Mauro abate, il Taumaturgo della Francia e l'Esculapio de gli Oppressi da sciatiche, catarrhi e altri malori*, Firenze 1670
- Bocchi – Cinelli 1677: F. Bocchi, G. Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizj, e i più preziosi si contengono*, Firenze 1677
- Del Bruno 1698: R. Del Bruno, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze 1698
- Settimanni [1713-1737]: F. Settimanni, *Memorie fiorentine dall'anno MDXXXII, che la famiglia de' Medici ottenne l'assoluto principato della città, e Dominio fiorentino, infino all'anno MDCCXXXVII, che la medesima famiglia mancò di successione nel Granducato di Toscana*, ms., 1713-1737, 18 voll. in 23 tomi, Archivio di Stato di Firenze, Manoscritti, 125-147: IX, 1660-1670 (Manoscritti, 137)
- Sagrestani [post 1716-1731]: G. C. Sagrestani, *Vite di alquanti pittori del secolo XVII*, ms., post 1716-1731, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 451; ed. in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in "Commentari", XXII, 1971, pp. 187-240
- Orlandi 1719: P. A. Orlandi, *L'abecedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, 1^a ed. Bologna 1704
- Baldinucci [1725-1730 ca.]: F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, ms., 1725-1730 ca., 2 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 565; 1^a ed. integrale, trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di A. Matteoli, Roma 1975
- Gabburri [1730 ca.-1742]: F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms., 1730 ca.-1742, 4 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. E.B.9.5
- F. Moücke 1752-1762: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori, dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze, colle vite in compendio de' medesimi*, 4 voll., in Firenze, 4 voll., 1752-1762
- Uccelli 1858: G.B. Uccelli, *Della Badia Fiorentina. Ragionamento storico*, Firenze 1858.
- Longhi 1966: R. Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in "Paragone", XVII, 195, 1966, pp. 25-29
- Meloni Trkulja 1972: S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone", 267, 1972, pp. 25-74
- Guidotti 1982: A. Guidotti, *Vicende storico-artistiche della Badia arnofiana*, in E. Sestan, M. Adriani, A. Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982, pp. 47-223
- Bruscoli 1986: P. Bruscoli, *Onorio Marinari*, voce in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra ideata da M. Gregori e P. Bigongiari, 3 voll., Firenze 1986, III, pp. 112-114
- Bruscoli 1989: P. Bruscoli, *Marinari, Onorio*, voce in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 1989, II, pp. 802-803
- Ferrari 1990: O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990
- Baldassari 2008: F. Baldassari, *Simone Pignoni*, Torino 2008
- Benassai 2011: S. Benassai, *Onorio Marinari pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze 2011.
- Spinelli 2021: R. Spinelli, *Pittura, scultura e arti decorative nella chiesa della Badia fiorentina (secoli XVI-I-XXI)*, in *Badia fiorentina. La chiesa e il monastero*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2021, pp. 197-245

imagines





Fabio Sottili

LUIGI MOLINELLI “PITTORE FIORENTINO D’ARCHITETTURA”

Molti artisti della generazione successiva a quella di Giuseppe Zocchi ne copiarono le vedute e i tagli prospettici con cui alla metà del Settecento aveva diffuso in tutta Europa l’immagine di Firenze¹. Uno di questi fu Luigi Molinelli (Firenze, 1753-1798), pittore misconosciuto ma che ha avuto una multiforme attività in qualità di disegnatore, vedutista e frescante, e i cui disegni conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi finora sono stati erroneamente considerati originali dello stesso Zocchi²; questo testo pertanto si propone come primo viatico per far luce sulla sua figura.

Nacque nella capitale granducale il 14 dicembre 1753 da Maria Gaetana Biancalana e da Giovanni Francesco Gastone Molinelli, appartenente quest’ultimo a una famiglia che tradizionalmente svolgeva attività cartae³. Divenne allievo dell’elettico Ignazio Hugford⁴ ed è attestato come studente dell’Accademia fiorentina nel 1775; proprio in quell’anno, per migliorare la sua formazione, si recò spesso in Galleria per copiare due “vedutine di Roma” che si trovavano nella Stanza dell’Ermafrodito e altre due nel “Real Corridoio”, in modo da poter contemporaneamente “studiare sopra le statue, e quadri dei detti corridoj”⁵. Concorse al premio come giovane studente dell’Accademia del Disegno sia nel 1775 che nel 1777⁶. Al 1779 risale una nuova richiesta di accesso alla collezione degli Uffizi per copiare disegni di Fra Bartolomeo, Santi di Tito, l’Empoli, Tiziano, Bassano e Zuccari⁷.

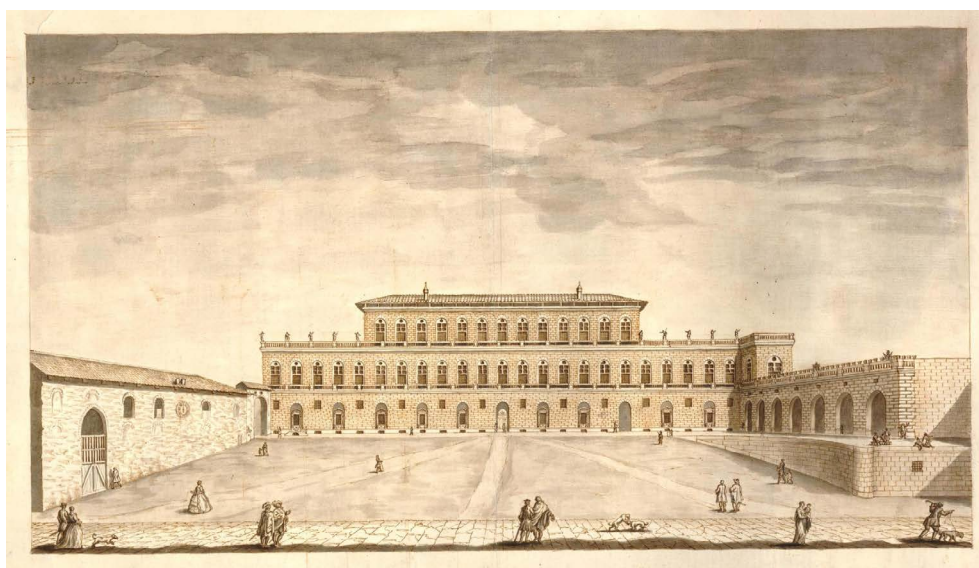
La sua prima attività lavorativa accertata è di disegnatore per incisioni, prestandosi nel 1779 come disegnatore per l’acquaforte col *Monumento funebre a Giovanni Lami*, sistemato nel 1775 all’interno della basilica di Santa Croce su progetto dell’architetto Giovan Battista Nelli, primo fra la serie di monumenti sepolcrali del periodo leopoldino⁸.

Ben presto virò la sua collaborazione verso imprese incisorie nel ben più prolifico settore del vedutismo; infatti, nel 1784, insieme ad Antonio Cioci, partecipò alla realizzazione dell’album contenente la *Raccolta completa delle più belle vedute e prospettive della città di Firenze*, incise da Cosimo Zocchi⁹ (figlio del celebre Giuseppe), ideandone almeno sette, e i cui disegni in buona parte si conservano agli Uffizi. La prima delle tavole da lui disegnate è la *Veduta del R.mo Palazzo Pitti abitaz.ne de’ Reali Sovrani* (fig. 1), di cui esiste al British Museum un disegno a penna, inchiostro marrone e acquerello, ma che non sembra attribuibile alla sua mano¹⁰ (fig. 2). Riguardo alla seconda tavola concepita dal Molinelli, la *Veduta della Piazza detta del Gran Duca* (fig. 3), al Gabinetto de-



1

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta del R.mo Palazzo Pitti abitazione de' Reali Sovrani, 1784, incisione.



2

Ignoto fiorentino della fine del XVIII secolo, *Veduta del R.mo Palazzo Pitti abitazione de' Reali Sovrani*, 1784 ca., disegno a penna, inchiostro marrone e acquerello, Londra, British Museum (© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

gli Uffizi si trova il disegno preparatorio che è sicuramente da ricondurre al Nostro¹¹, poiché caratterizzato, come gli altri suoi disegni, dal rigore geometrico delle linee prospettiche unito alla predilezione per cieli e ombre definite da forti macchie ottenute con l'acquerello (fig. 4). Della *Veduta della Chiesa dei R. PP. Dell'Oratorio* (fig. 5) e della *Veduta del Regio Arcispedale di S.ta M.a Nuova* (fig. 6) invece non sono stati rintracciati finora i relativi bozzetti.



5

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta della Chiesa dei R. PP. Dell'Oratorio, 1784, incisione.



6

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta del Regio Arcispedale di S.ta M.a Nuova, 1784, incisione.

In alcuni casi Molinelli nelle sue vedute della serie copiò esattamente quelle di Giuseppe Zocchi (Piazza Pitti, Ospedale di Santa Maria Nuova), in altri ne riprese il taglio prospettico ma comprimendo gli spazi (Piazza Santa Maria Novella, Piazza Duomo), oppure si ispirò a modelli di Bellotto e Callot (Piazza Signoria). Nuova è stata invece la scelta di rappresentare Piazza San Firenze con la sede dei Padri Filippini

images



7

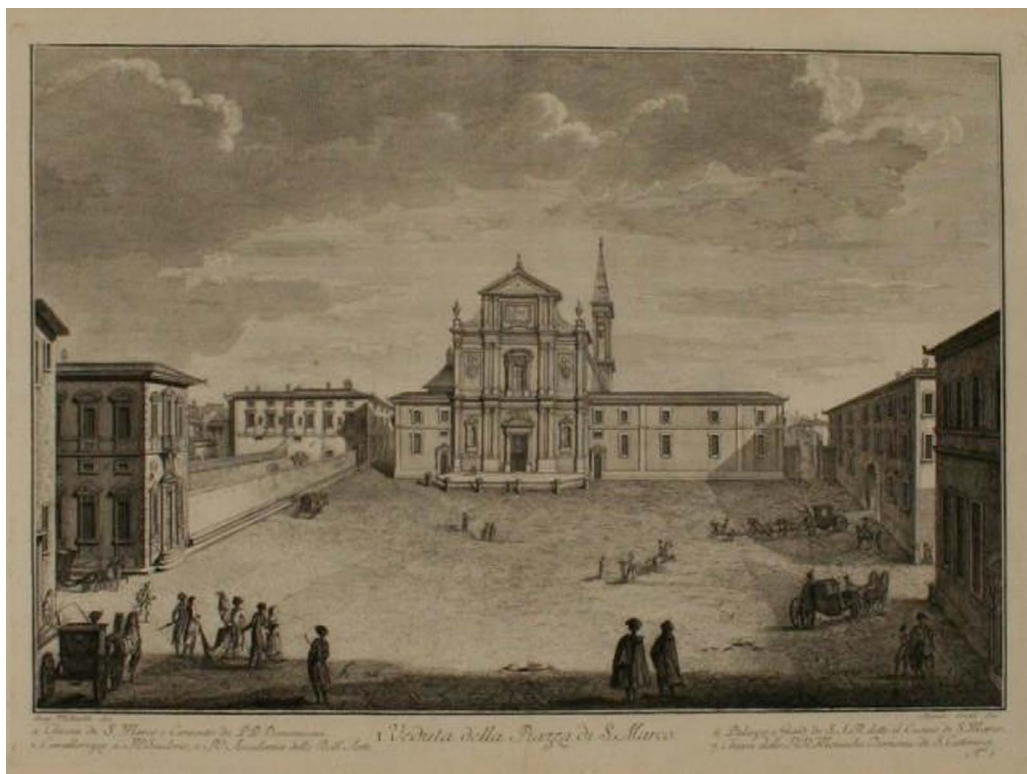
L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta della Chiesa e Piazza di S.ta M.a Novella, 1784, incisione.



8

L. Molinelli, *Veduta della Chiesa e Piazza di S.ta M.a Novella*, 1784, disegno a matita nera e acquerello su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

da poco rinnovata su progetto di Zanobi del Rosso, e così pure la volontà di mostrare Piazza San Marco, con la nuova facciata della chiesa domenicana vicina alla Palazzina della Livia, finita di costruire nel 1780 su commissione di Pietro Leopoldo come residenza della ballerina Livia Malfatti Raimondi, amante del granduca⁴⁴: in età lorenese questa piazza divenne uno degli epicentri della vita della città come dimostra



9

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta della Piazza di S. Marco, 1784, incisione.



10

L. Molinelli, *Veduta della Piazza di S. Marco*, 1784, disegno a penna e bistro su carta,
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

images



11

L. Molinelli, *Veduta della Piazza di S. Marco*, 1784, disegno a penna e bistro su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



12

L. Molinelli, *Veduta della Piazza di S. Marco*, 1784, disegno a penna, inchiostro e acquerello su carta, asta Christie's Londra, 5 luglio 2016 (lotto 23).



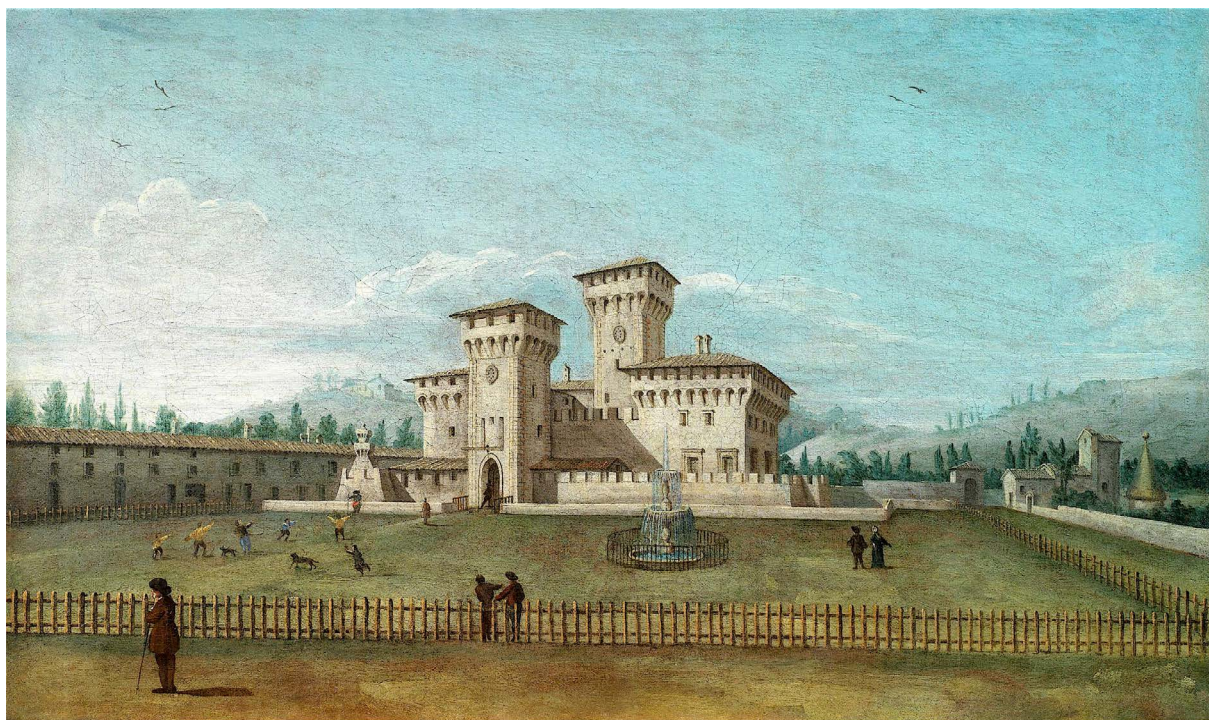
13

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore),
Veduta della Metropolitana Fiorentina, 1784, incisione.



14

L. Molinelli, *Veduta della Metropolitana Fiorentina*, 1784,
disegno a penna e bistro su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



15

L. Molinelli (qui attr.), *La Real Villa di Cafaggiolo*, 1785 ca., olio su tela, Firenze, collezione Riccardo Bacarelli.

anche la festa qui allestita nel 1814 per il ritorno del granduca Ferdinando III dopo la parentesi napoleonica, in occasione della quale il luogo apparve ridotto ad anfiteatro dalla Regia Accademia delle Belle Arti.

La dipendenza di Luigi Molinelli da modelli zocchiani è dimostrata anche da una tela con *La Real Villa di Cafaggiolo* (fig. 15), versione pittorica di una delle famose incisioni con le *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, pubblicate nel 1744. Ritengo che questo dipinto, fino a oggi ricondotto alla mano dello stesso Giuseppe Zocchi, invece debba essere riportato all'interno delle opere del Molinelli, infatti la luce fioca, i tratti sommersi delle nuvole, le varianti rispetto al prototipo – consistenti nella fontana a candelabro spostata al centro (ma prospetticamente inesatta per quanto riguarda l'ellisse di base) e nelle sommarie figure che la popolano – sono tutte caratteristiche vicine a ciò che vediamo nelle vedute che il pittore dipinse nelle pareti del Salotto delle Feste all'interno del Casino Reale alle Cascine: rispetto al prototipo dello Zocchi il Molinelli ha infittito i pali della staccionata, ha eliminato i due alberi in primo piano e i viandanti lungo la strada, posizionato diversamente alcune figure all'interno del prato antistante la villa e ha inserito il gruppo di giovani che giocano al 'pallon grosso' sulla sinistra, anche questo desunto da uno dei modelli per la serie dei *Giocchi ideati* da Giuseppe Zocchi per la Galleria dei Lavori fra il 1751 e il 1752. L'interesse per questo modello zochiano alla fine del Settecento in ambito fiorentino è dimostrato



16

L. Molinelli (?), *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta a S. Niccolò presso al Fiume Arno*, disegno a penna, acquerello e biacca su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

anche dall'affresco nella Sala delle Udienze nella villa del Poggio Imperiale, assegnabile questa volta al tratto preciso e chiaro di Giuseppe Maria Terreni, posto a *pendant* della veduta della stessa villa.

Forse altrettanto da assegnare al Nostro sono due disegni su carta delle medesime dimensioni (15x26 cm), conservati agli Uffizi¹⁵, raffiguranti la *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta a S. Niccolò presso al Fiume Arno*¹⁶ (fig. 16) e l'inedita prospettiva della *Veduta della Piazza del Duomo di Firenze* (fig. 17), e un terzo disegno dalle stesse misure con la *Veduta della Chiesa di San Michele Bertoldi* (fig. 18) dell'Archivio Storico del Comune di Firenze¹⁷, nei quali il trattamento del cielo con nervosi colpi di biacca e le piccole figure in abiti tardo settecenteschi simili a quelle presenti negli altri suoi disegni con vedute fiorentine, portano a espungerli dal *corpus* zocchiano per essere ricondotti al Molinelli. Due di questi disegni (la veduta di Firenze da San Niccolò e quella con la chiesa dei SS. Michele e Gaetano) sono chiaramente i preparatori per la serie denominata comunemente "Zocchino", incisa verso il 1800 dall'editore Giuseppe Bardi, tratta principalmente da soggetti di Giuseppe Zocchi ma ridisegnati in modo essenziale e modificati soprattutto nelle figure che le animano; anche la prospettiva facente parte di questa serie col duomo fiorentino ripreso dalla parte absidale è vicina a quella del suddetto disegno degli Uffizi pur non essendo esattamente uguale, e pertanto deve essere considerata una sua derivazione.

imagines



17

L. Molinelli (?), *Veduta della Piazza del Duomo di Firenze*, disegno a penna, acquerello e biacca su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



18

L. Molinelli (?), *Veduta della Chiesa di San Michele*, disegno a penna, acquerello e biacca su carta, Firenze, Archivio Storico del Comune.
Su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze.



19

L. Molinelli (disegnatore), C. Zocchi (incisore), *Frontespizio della Raccolta di Stampe rappresentanti i Quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini di Firenze*, 1786, incisione.

Oltre a impegnarsi come vedutista, il Molinelli si specializzò quale decoratore e disegnatore di incisioni, seguendo in qualche modo la tradizione dell'attività di famiglia. Infatti, tra il 1785 e il 1786 fece parte del *team* di disegnatori – insieme a Luigi Levrier, Gaspare Puccinelli, Giovanni Sacconi, Ildebrando Poggi, Giovan Battista Betti, Cosimo Rossi Malocchi, Vittoria Speranza, Carlo Lasinio e all'abate Lorenzo Lorenzi – incaricati di produrre la *suite* di incisioni dei grotteschi di Palazzo Vecchio, purtroppo rimasta incompiuta: egli eseguì quattro disegni colorati ricevendo un pagamento di 8 zecchini¹⁸. L'opera venne intrapresa sotto la supervisione di Francesco Seratti, segretario di stato, con la direzione di Luigi Levrier, e per volontà del presidente dell'Accademia di Belle Arti, il marchese Carlo Gerini, il quale doveva davvero ammirare le qualità del Molinelli, tanto da conferirgli l'incarico di produrre il frontespizio della *Raccolta di ottanta Stampe rappresentanti i Quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini di Firenze*, edita nel 1786 da Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni¹⁹, nata con lo scopo di divulgare i dipinti più rappresentativi della prestigiosa quadreria di famiglia (fig. 19): questo frontespizio è stato concepito dal Molinelli come un drappo contenuto dentro una cornice con specchiature a grottesca, ed è un evidente riferimento ai decori di Palazzo Vecchio.

Il motivo degli ornamenti a grottesca, di richiamo neorinascimentale e anticipatore del neoclassicismo, diventò ricorrente in questi anni all'interno dell'Accademia e

images



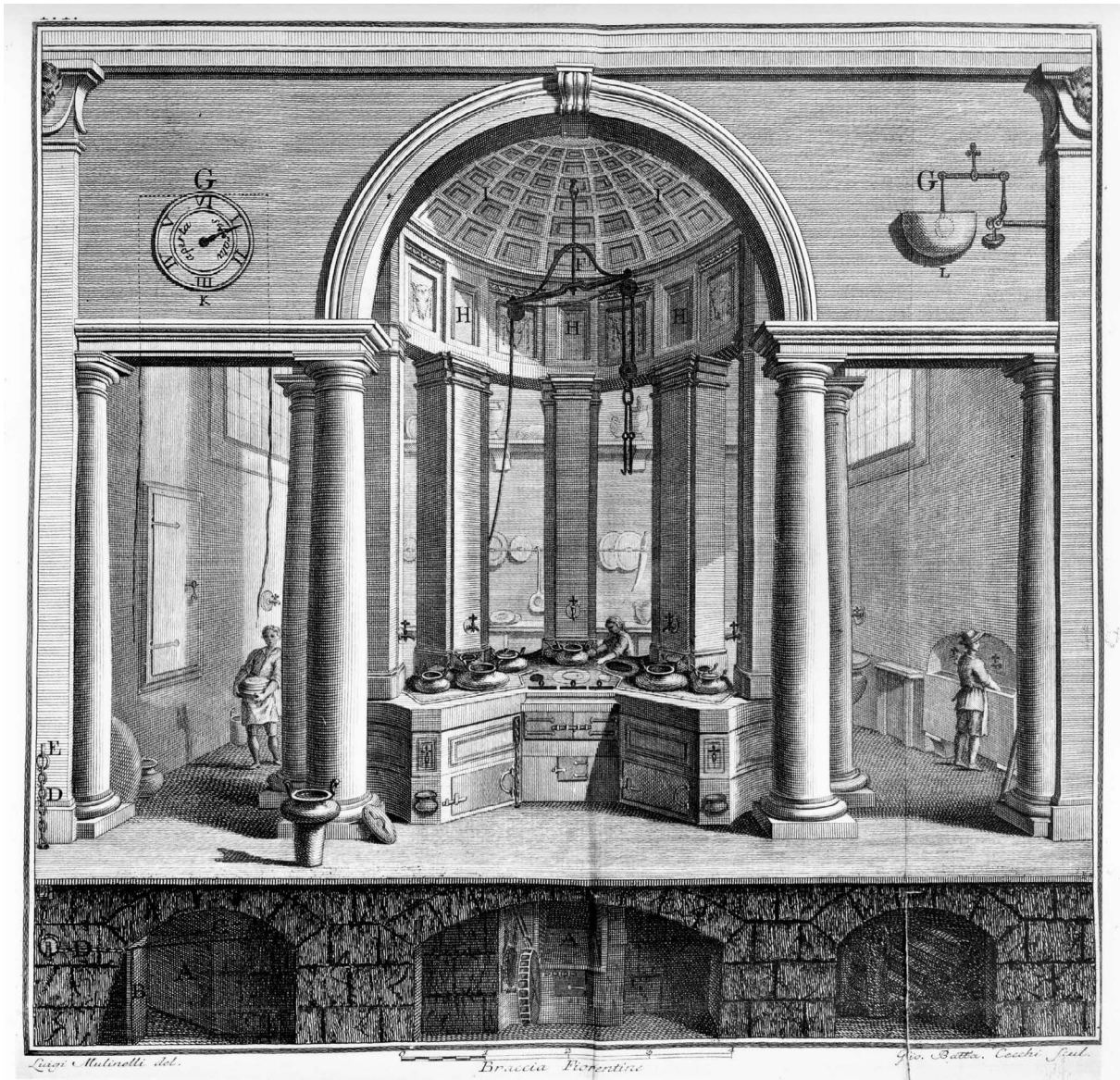
20

L. Molinelli (?), *Dell'Afragola*, 1785 ca., disegno a penna e acquerello su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



21

A. D'Anna (?), *Dell'Afragola*, 1785, tempera su carta, Firenze, Galleria degli Uffizi.



22

L. Molinelli (disegnatore), G. B. Cecchi (incisore), *Sezione prospettica delle nuove cucine dell'Ospedale di Santa Maria Nuova*, incisione inserita in M. Covoni Girolami, *Regolamento dei Regi Spedali di Santa Maria Nuova e di Bonifazio*, Firenze 1789.

venne promosso nella cerchia della corte granducale: molte delle nuove sale allestite agli Uffizi e al Poggio Imperiale furono aggiornate riproponendolo sulle pareti e sulle volte, e a realizzarle vennero impegnati giovani artisti fiorentini come Tommaso Gherardini, Giuseppe Maria Terreni, Giuliano Traballesi, Giuseppe Del Moro, e Filippo Lucci.

La stimata capacità del Molinelli nel campo degli ornati lo portò anche a produrre i disegni, non riemersi, dei decori sulla volta della Sala delle Miniature nella Galleria degli Uffizi, che furono poi realizzati da Filippo Lucci²⁰.

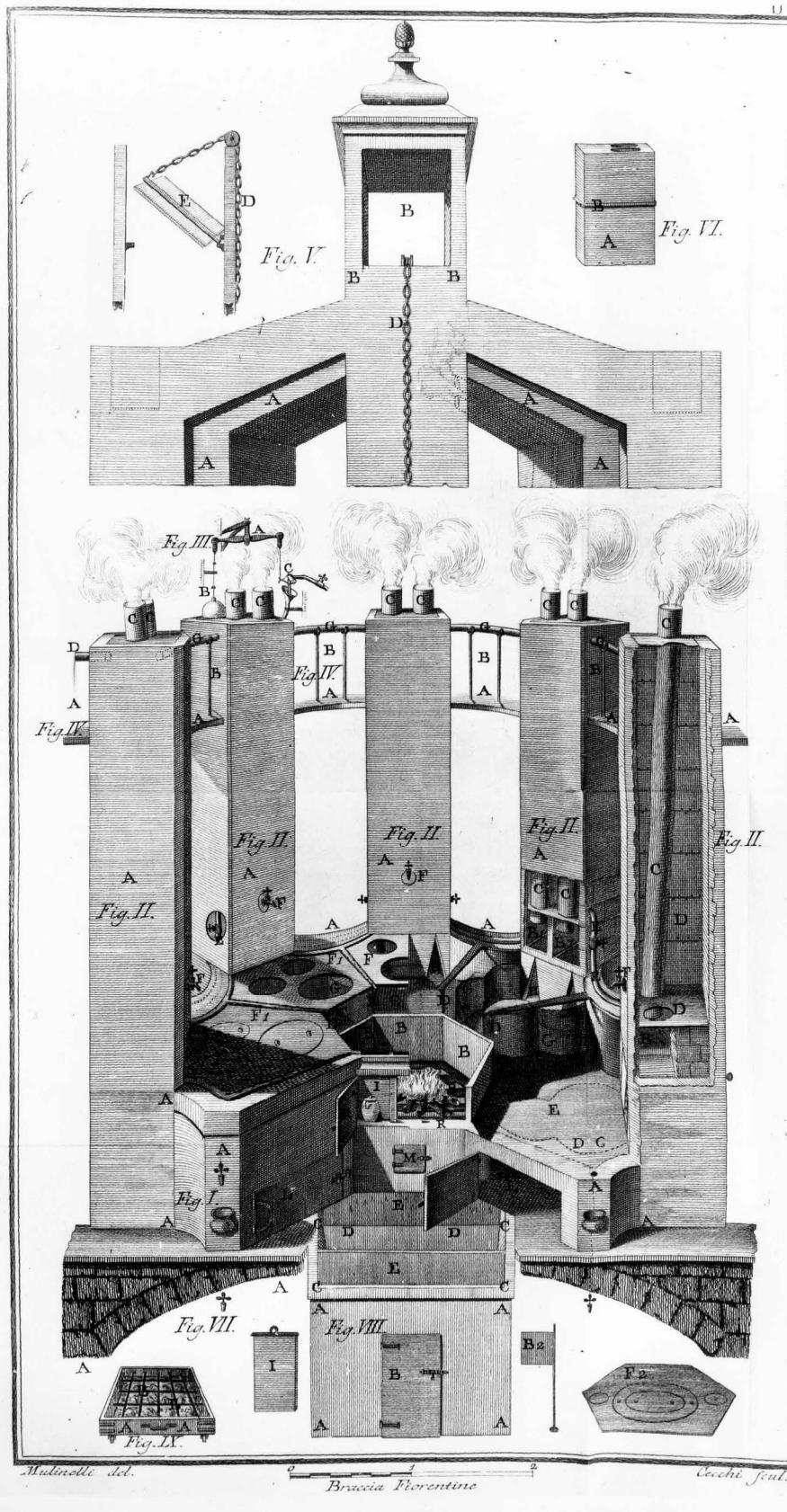
Forse da riferirsi a lui è un disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 20), tradizionalmente ritenuto di mano di Giuseppe Zocchi, con due figure in

costumi folcloristici²¹, ripresi dalla tempera raffigurante personaggi di Afragola (fig. 21), arrivata nel 1785 da Napoli con le relative versioni in porcellana, come doni alla corte granducale. Questi rientravano nella volontà di costituire una campagna iconografica sulle tradizioni popolari del regno di Ferdinando IV di Borbone, che portò a incaricare pittori itineranti di realizzare una serie di *gouache*, dalle quali nacque il relativo servizio di porcellana, e figure in biscuit con la moderna raffigurazione delle popolazioni contadine napoletane²²; questi soggetti devono essere apparsi interessanti a giovani artisti come il Nostro, tanto da indurli a fissarne i tratti in disegni, e spronarli a piegarsi al nuovo gusto teso a testimoniare le tradizioni popolari.

Eletto professore dell'Accademia del Disegno nel 1787²³, Molinelli iniziò da quel momento a essere impegnato come decoratore e 'pittore d'architettura' in alcuni dei cantieri cittadini più importanti del momento, legando il suo nome alle commissioni artistiche dei granduchi Pietro Leopoldo e Ferdinando III, in un periodo cruciale per la diffusione del nascente stile neoclassico, che si espresse nelle trasformazioni delle loro residenze predilette e di edifici pubblici che venivano modificati seguendo lo spirito funzionalista dell'illuminismo, in nuove strutture, e soprattutto negli effimeri architettonici allestiti per onoranze funebri, feste e matrimoni granducali. Fu in special modo il momento in cui i luoghi dei festeggiamenti pubblici si spostarono dal centro della città al parco delle Cascine, che per volontà dei Lorena stava diventando l'area verde alla moda con il suo assetto paesaggistico, allietato da tempietti, una piramide, vasche e, in mezzo, una fattoria modello incentrata su una nuova palazzina reale.

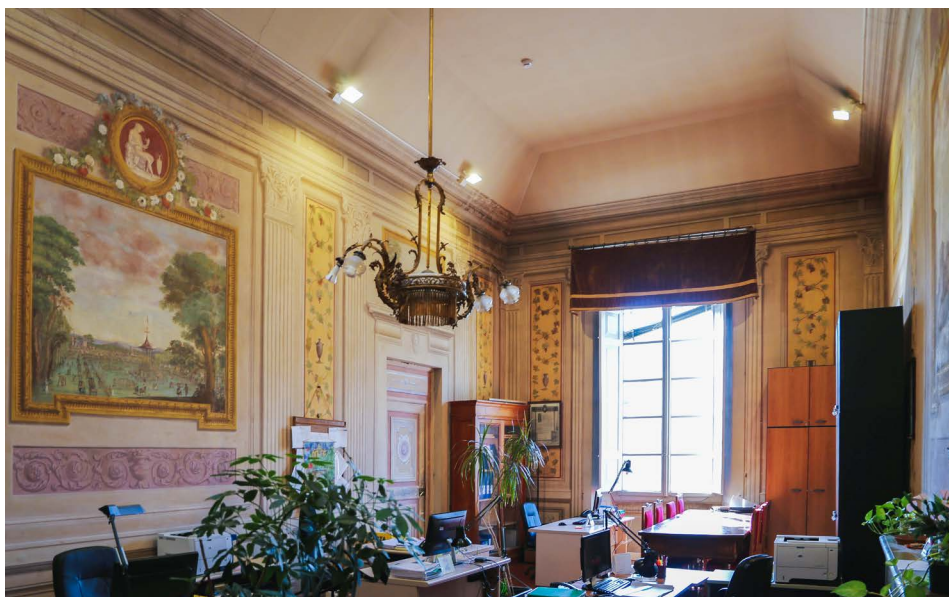
In quello stesso 1787 vennero così assegnati a lui e al pratese Giuseppe Castagnoli gli ornamenti pittorici (di cui non rimane traccia) al *Monumento funebre a Niccolò Machiavelli* nella basilica di Santa Croce²⁴. Inoltre, affrescò insieme a Tommaso Gherardini la cappellina posta al primo piano del Palazzo della Crocetta "dipinta a chiaro scuro in più colori e fattovi diversi ornati con fiori"²⁵ (oggi non è più esistente), e condusse a termine insieme al sodale Castagnoli le decorazioni al padiglione in stile cinese, progettato dall'architetto Giuseppe Manetti, che fu eretto alle Cascine in occasione delle feste organizzate per il matrimonio fra l'arciduchessa Maria Teresa e il principe Antonio Clemente di Sassonia²⁶.

Lo stampatore Gaetano Cambiagi inserì due sue tavole, incise da Giovan Battista Cecchi, come illustrazioni all'interno del *Regolamento dei Regi Spedali di Santa Maria Nuova e di Bonifazio* del 1789, scritto da Marco Covoni Girolami: si trattava di presentare la nuova cucina installata nell'ospedale di Santa Maria Nuova, composta da una fornace centrale che alimentava una serie di piastre di cottura disposte circolarmente con rispettive canne fumarie soprastanti, che il Molinelli ha proposto in una visione prospettica degna del cristallino razionalismo illuminista francese (fig. 22) e in uno spaccato del camino esattamente dimensionato, e che, come tale, viene riprodotto in scala metrica insieme ad alcuni particolari costruttivi (fig. 23).



23

L. Molinelli (disegnatore), G. B. Cecchi (incisore), *Spaccato delle nuove cucine dell'Ospedale di Santa Maria Nuova*, incisione inserita in M. Covoni Girolami, *Regolamento dei Regi Spedali di Santa Maria Nuova e di Bonifazio*, Firenze 1789.



24

L. Molinelli, *Affreschi del Salotto delle Feste*, 1791, Palazzina Reale delle Cascine.

Ancora nel 1789, insieme a Giuseppe Castagnoli e Giuseppe Fabbrini, portò a termine le decorazioni pittoriche nelle sale d'ingresso al Teatro della Pergola in occasione dell'accrescimento di un ordine di palchi (il quinto) e del rinnovamento delle parti ornamentali di tutto il teatro su progetto degli architetti Giulio Mannaioni e Luca Ristorini, con l'intervento dei pittori Giuseppe Antonio Fabbrini e Luigi Ademollo²⁷, impresa completamente distrutta durante l'Ottocento.

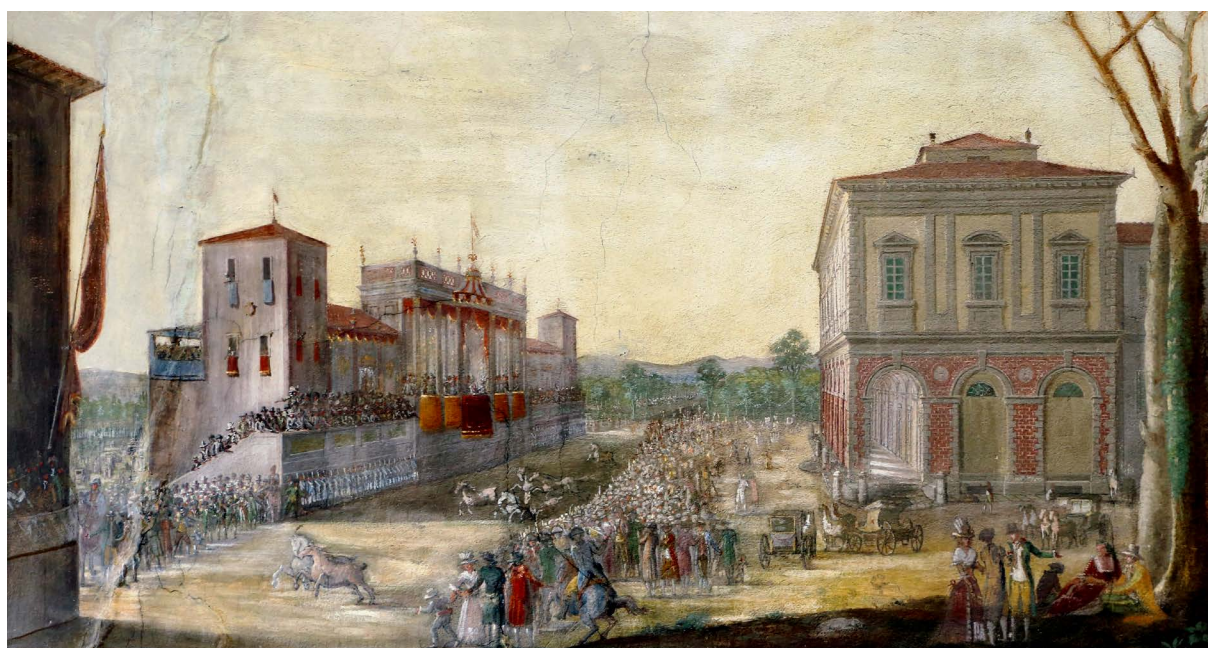
Com'era usanza ormai da due secoli, per onorare la dipartita di personaggi di rango, in seguito alla morte dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo avvenuta nel 1790, Firenze predispose un apparato funebre nella chiesa di Santa Felicità: questo, progettato da Ignazio Dell'Agata, venne decorato con pitture di Luigi Molinelli, citato in tale occasione come "architetto pittore"²⁸.

Il momento di massima affermazione del Nostro è coinciso con la salita al trono di Ferdinando III nel 1791: in quel momento l'artista, su incarico del novello regnante, affrescò una delle sale della nuova Palazzina Reale che il Granduca volle far erigere al centro delle Cascine dell'Isola, un parco pubblico che venne ristrutturato con spirito illuminato, perché alle feste e agli spettacoli pirotecnici lì ambientati fu permesso l'accesso anche dei sudditi. *L'equipe* di artisti che operarono a suo fianco in questo importante cantiere era formata da Gaetano Gucci, Giuseppe Castagnoli e Giuseppe Sorbolini, maestri di ornato che troviamo attivi in svariate dimore nobiliari di Firenze, come palazzo Martelli e palazzo Cerretani. La sala decorata dal Molinelli all'interno del Casino Reale delle Cascine è il cosiddetto 'Salotto delle Feste', che deve il suo nome alle diverse vedute affrescate alle pareti come se fossero quadri racchiusi in cornici dorate, illustranti le feste che vennero allestite in questi luoghi (fig. 24): le due vedu-



25

L. Molinelli, *Il Palio dei Berberi in occasione delle feste per le nozze dell'Arciduchessa Maria Teresa*, 1791, affresco, Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.



26

L. Molinelli, *Particolare del Palio dei Berberi in occasione delle feste per le nozze dell'Arciduchessa Maria Teresa*, 1791, affresco, Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.



27

L. Molinelli, *I festeggiamenti inaugurali del parco delle Cascine*, 1791, affresco, Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.

te più grandi occupano due pareti contrapposte, una esprime *Il Palio dei Berberi in occasione delle feste per le nozze dell'Arciduchessa Maria Teresa* (figg. 25-26), l'altra *I festeggiamenti inaugurali del parco delle Cascine* (fig. 27), mentre altre quattro più piccole, pensate come sopraporte, racchiudono immagini abbastanza idealizzate dello stesso parco²⁹: una con un bacino d'acqua circolare al centro del quale campeggia un edificio ispirato alla Rotonda di Palladio (fig. 28), due che hanno l'Arno come protagonista (figg. 29-30), e un'ultima con una veduta rivolta verso Monte Morello nella quale sembra di poter scorgere la sagoma delle ville granducali di Castello e della Petraia (fig. 31).

Il Molinelli in questa stanza ha predisposto un sobrio telaio architettonico di chiara impronta classicista, dipinto a simulare lesene corinzie scanalate e trabeate che inquadrano finti portali sormontati dalle suddette quattro vedute del parco delle Cascine, mentre il portale principale sorregge un finto rilievo con *Le tre Grazie*, affiancato da panoplie di strumenti musicali (fig. 32), ad assecondare il gusto neoclassico per i monocromi imitanti bassorilievi greco-romani in marmo, esemplarmente rappresentato a Firenze dal pannello in scagliola con la *Danza delle Ore* del livornese Lamberto Gori, conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti e riprodu-



28

L. Molinelli, *Il laghetto della Rotonda*, 1791, affresco,
Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.



29

L. Molinelli, *L'Arno con il ponte*, 1791, affresco,
Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.

images



30

L. Molinelli, *L'Arno verso Firenze*, 1791, affresco,
Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.



31

L. Molinelli, *Veduta verso Monte Morello*, 1791, affresco,
Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.

cente il rilievo antico delle *Danzatrici Borghese*. Invece, al centro dei lati lunghi sono stati immaginati due quadri più grandi con le scene di festa, sovrastate da due finti medaglioni ingentiliti da ghirlande di fiori a circondare i dipinti: i due tondi, concepiti come cammei su fondo color porfido con *Bacco seduto* e con *Ganimede che offre da bere a Giove tramutatosi in aquila*, presentano composizioni chiaramente riprese da modelli dell'antichità. Sopra e sotto le vedute festanti, si trovano falsi girali in stucco di schietto gusto antiquario, mentre nelle restanti specchiature il pittore ha simulato un parato di seta decorato da sobri tralci d'uva che formano un rigoroso schema geometrico di spiccato gusto neoclassico, con piccoli vasi al centro a richiamare puntuali motivi decorativi pompeiani.

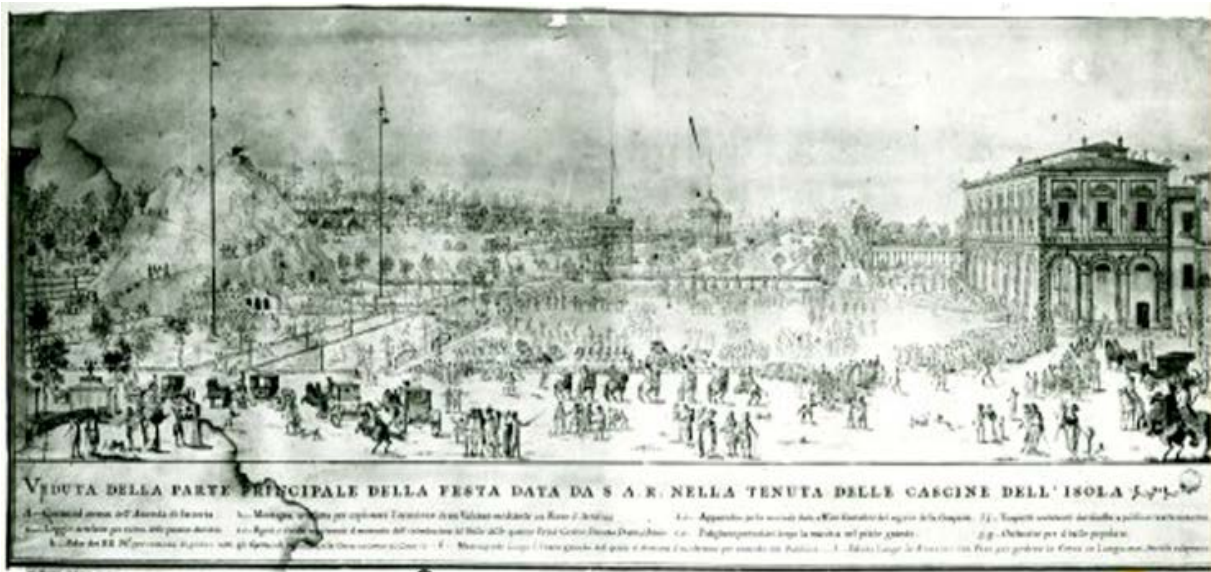
L'ascesa al trono di Ferdinando III portò alcune città (Firenze e Siena) a volerlo onorare con festeggiamenti pubblici nei quali i luoghi urbani, divenuti simbolo di tali comunità, furono trasformati con architetture temporanee capaci di solennizzare gli spazi cittadini e adeguarli allo stile in voga in quel momento. Per le feste pubbliche tributate dalla città di Siena nell'agosto 1791, in occasione della visita di Ferdinando III e Maria Luisa di Borbone, novelli granduchi di Toscana, fu eretto un portico effimero in Piazza del Campo, com'era ormai tradizione fin dal Cinquecento: questo venne concepito su disegno di Tommaso Paccagnini e allietato dalle pitture del Molinelli³⁰. Anche Firenze volle tributare il nuovo Granduca con festeggiamenti e nuovi apparati urbani allestiti presso il parco delle Cascine; risale proprio a tale occasione l'ultimo impegno del nostro artista fiorentino come disegnatore, quando realizzò la stampa commemorativa della festa solenne organizzata a luglio alle Cascine per l'insediamento di Ferdinando III sul trono del granducato, con la veduta del piazzale antistante il Casino Reale, di fronte al quale un vulcano artificiale, fumante nelle ore diurne, si trasformò di notte in una fantasmagorica macchina per i fuochi artificiali³¹ (fig. 33); tale avvenimento fu immortalato anche in due delle sei affascinanti tempere di Giuseppe Maria Terreni visibili nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti³². La trasformazione delle Cascine in una tenuta modello incentrata sulla Palazzina Reale divenne anche il soggetto di un tavolo in pietre dure commesse dalla Galleria granducale nel 1794, *pendant* di un altro raffigurante le Terme di Montecatini (posta nelle vicinanze della palude di Fucecchio da poco risanata), allo scopo di ricordare due delle maggiori imprese volute da Pietro Leopoldo: il disegno preparatorio con la *Veduta della Palazzina delle Cascine* fa parte di una serie di elaborati concepiti dal pittore Santi Pacini³³ con moderna chiarezza compositiva, semplice e rigorosa, specchio dello spirito lorenese, ma che si allontana dalle contrazioni e dai prolungamenti eccessivi mostrati nelle giovanili vedute di Firenze del Molinelli, per ritornare a un equilibrio proporzionale e prospettico, erede delle visioni di Giuseppe Zocchi.

La morte purtroppo colse Luigi Molinelli ancora giovane, nel 1798.



32

L. Molinelli, *Le tre Grazie*, 1791, affresco, Palazzina Reale delle Cascine, Salotto delle Feste.



33

L. Molinelli (disegnatore), A. Fedi (incisore),
*Veduta della parte principale della festa data da S.A.R.
nella tenuta delle Cascine dell'Isola*, 1791, acquaforte.

NOTE

- 1 Sull'argomento si rimanda a Gregori 1994; Gregori – Blasio 1994, pp. 155-214; Tosi 1997, pp. 45-101; Sottili 2010; Zocchi 2010; Ingendaay 2013, vol. 1, pp. 106-110. Inoltre si vedano le schede di Giovanni Matteo Guidetti e di Valentina Conticelli in Sisi – Spinelli 2009, pp. 262-271, 276-281; e quelle in Kowalczyk 2019, pp. 18-20, 62-63.
- 2 GDSU, 1302 P, 6477 S, 6484 S-6488 S, 92253.
- 3 Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Registri Battesimali*, 99, foglio 249. Nei documenti che lo riguardano il cognome è stato variamente scritto come Molinelli, oppure Mulinelli. Nell'atto di battesimo viene citato con il nome di Luigi Maria Felice Melchior, figlio di Giovanni Francesco Gastone di Giuseppe Antonio Molinelli e di Maria Gaetana Felice Fortunata Gaspera di Giuseppe Biancalana, facenti parte della parrocchia di San Pier Maggiore, ed ebbe come padrino il cancelliere fiscale Domenico Agapito Bettazzi. Suo nonno fu Anton Giuseppe di Giovanni Francesco Molinelli, da cui nacquero suo padre (Giovanni Francesco Gastone) e Pietro Xaverio, quest'ultimo a sua volta genitore di Pietro Molinelli (1751-1804).
- 4 Ignazio Hugford (1703-1778) ebbe il ruolo di insegnante presso l'Accademia del Disegno fino al 1772, e alla sua scuola si formarono pittori come Santi Pacini e Giuseppe Maria Terreni, oppure incisori del calibro di Francesco Bartolozzi e Giovan Battista Cipriani. Cfr. Lui 1994.
- 5 ASGF, filza VIII, n. 10.
- 6 ASF, *Accademia del Disegno Prima Compagnia dei Pittori*, filza 149, cc. 2r-v, 3r, 5r.
- 7 ASGF, filza XII, n. 44.
- 8 L'immagine è riprodotta in Roani 2012, p. 17.
- 9 *Giornale delle Belle Arti*, 1785, n. 14.
- 10 È un disegno di 38,9x59 cm conservato a Londra, presso il British Museum (inv. 1881,0312.123), nel quale le figure sono riprese dalle ventiquattro vedute di Firenze pubblicate nel 1744 su disegno di Giuseppe Zocchi. Le due figure ammantate poste in primo piano sulla sinistra derivano dalla *Veduta del Palazzo del Sig.r Principe Strozzi, e della Strada che conduce al Ponte a S. Trinita* predisposta fin dal 1742, così come il cane a sinistra e i due personaggi in secondo piano a destra; altre invece sono state copiate dall'incisione zocchiana che ritrae la stessa residenza granducale, compresi i cani che si azzuffano e l'uomo che orina sul muro, oppure dalla *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore* (si tratta del resto dei personaggi in primo piano).
- 11 GDSU, disegno a matita nera, penna e acquerello su carta, 33,2x48,9 cm, inv. 6487 S.
- 12 GDSU, disegni a matita nera, penna e acquerello su carta, di 33,2x48,9 cm, inv. 6484 S, 6485 S, 6486 S, 6488 S.
- 13 Il disegno misura 34x49,9 cm e ha fatto parte dell'asta londinese di Christie's del 5 luglio 2016, lotto 23.
- 14 La prospettiva centrale di questo disegno è evidentemente ispirata alla *Veduta della Chiesa e Piazza d'Ognissanti* di Giuseppe Zocchi.
- 15 GDSU, disegni a penna, acquerello e biacca su carta, inv. 1302 P, 6477 S. Finora sono stati erroneamente assegnati allo Zocchi, al quale invece non sono vicini né per lo stile del disegno, né per la presenza di personaggi dall'abbigliamento riconducibile agli ultimi due decenni del Settecento, quando ormai il pittore era deceduto da tempo.
- 16 Nel suo disegno il pittore riprende pedissequamente l'impianto ideato da Giuseppe Zocchi, ma abbassa il punto di vista e inserisce una lingua di terra con dei nobili in primo piano e un albero sulla sinistra.
- 17 Archivio Storico del Comune di Firenze, Fondo Disegni, Archivio Museo Firenze Com'Era, vol. 153, cass. 4, ins. F.
- 18 Il Seratti apprezzò particolarmente il lavoro del Molinelli, così come lo stesso Granduca che visionò di persona i suoi disegni. Cfr. ASF, *Accademia del Disegno Prima Compagnia dei Pittori*, filza 157, *Documenti relativi ai Disegni in colore dei Grotteschi di Palazzo Vecchio (1786-1794)*, carte non numerate. Sull'argomento si veda Borroni Salvadori 1985, pp. 52-53; Ingendaay 2013, vol. 1, p. 93; Morandi 2017, pag. 197, nota 24, con bibliografia precedente. Molti dei disegni acquerellati approntati dai vari pittori per quest'impresa fanno oggi parte di album conservati nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, e alcuni di questi sono stati pubblicati nella scheda di Clarissa Morandi in Bellesi 2022, pp. 203-207.
- 19 GDSU, N.A. 92008.
- 20 Spalletti 2010, p. 55.

- 21 GDSU, disegno a matita, penna e acquerello su carta, 21x14,3 cm, inv. 6526S.
- 22 Carola-Perrotti 2018, pp. 106-109. Questa immagine verrà tradotta in incisione da Antonio Zaballi col titolo "Uomo e Donna dell'Afragola Della Provincia di Terra di Lavoro Nel Regno di Napoli", facente parte della "Raccolta di varie vestiture che costumano nelle Città, Terre e Paesi in Provincie diverse del Regno di Napoli", pubblicata nella capitale partenopea nel 1793.
- 23 Zangheri 2000, p. 221.
- 24 Roani 2012, p. 8; Roani 2019, pp. 80-83.
- 25 Roncaglia 2012, p. 337. Nella cappella il Gherardini dipinse uno sfondo e sei ovali con figure simboliche, mentre al Molinelli spettarono le quadrature e gli ornati che dovettero coprire la maggior parte dell'ambiente, come attestano i loro compensi: al figurista spettarono 25 scudi, invece il Nostro venne pagato 45 scudi. L'ammobigliamento del piano nobile del Palazzo della Crocetta e la realizzazione del secondo piano vennero approntati fra il 1787 e il 1789 in quanto per alcuni mesi all'anno il palazzo veniva abitato dallo stesso Pietro Leopoldo di Lorena. Possiamo avere un'idea dello stile utilizzato per affrescare la cappellina della Crocetta analizzando quello con cui Luigi Molinelli dipinse il Salotto delle Feste nella Palazzina Reale delle Cascine pochi anni dopo.
- 26 "Gazzetta Toscana", 1787, n. 37, p. 147.
- 27 "Gazzetta Toscana", 1790, n. 1, p. 1.
- 28 "Gazzetta Toscana", 1790, n. 13, p. 50.
- 29 Cambiagi 1791; Zangheri 1996, pp. 152-153, 160-163; Bencivenni - De Vico Fallani 1998, pp. 130-155 (131-132); Costa 2003, p. 36; Zangheri 2011, pp. 36-57; Zangheri 2013.
- 30 Mochetti 1791; Ceppari Ridolfi *et alii* 2001, pp. 240, 243-246.
- 31 Nel cartiglio sottostante vi si trova scritto: VEDUTA DELLA PARTE PRINCIPALE DELLA FESTA DATA DA S. A. R. NELLA TENUTA DELLE CASCINE DELL'ISOLA.
- 32 Cfr. la scheda di Lucia Mannini in Sisi - Spinelli 2009, p. 325. In una di queste troviamo lo stesso impianto prospettico dell'incisione del Molinelli, anche se dilatato orizzontalmente.
- 33 Giusti 2006, pp. 226-227; Bellesi 2021, pp. 158-161.

ABBREVIAZIONI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

BIBLIOGRAFIA

Bellesi 2021: S. Bellesi, *Santi Pacini*, Firenze 2021

Bellesi 2022: *Il Culto del Bello. Antonio Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 giugno - 8 ottobre 2022), a cura di S. Bellesi, Firenze 2022

Bencivenni - De Vico Fallani 1998: M. Bencivenni, M. De Vico Fallani, *Giardini pubblici a Firenze dall'Ottocento a oggi*, Firenze 1998

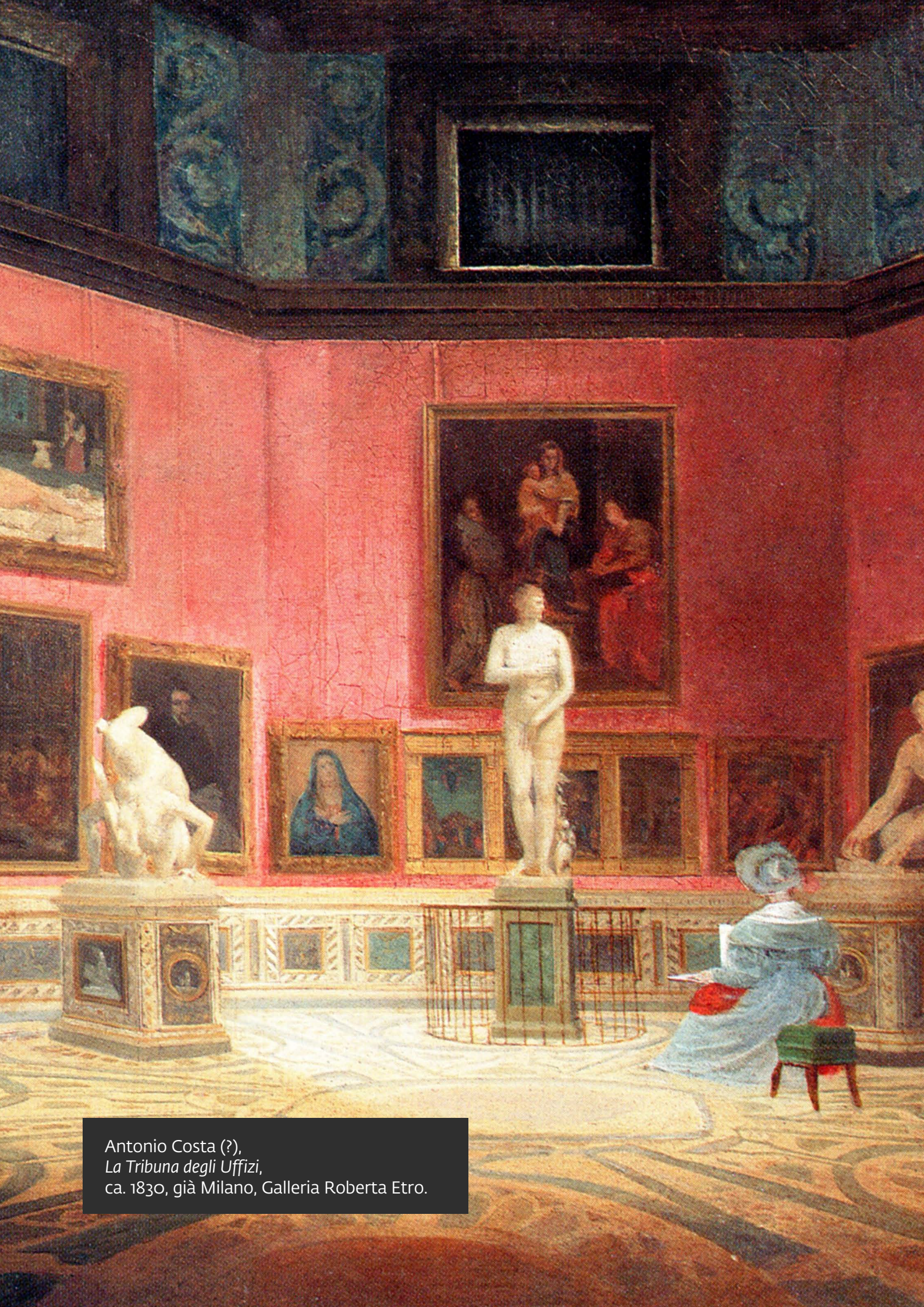
Borroni Salvadori 1985: F. Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento - 1*, in "Labyrinthos", IV, 1985, 7/8, pp. 3-72

Cambiagi 1791: G. Cambiagi, *L'avvenimento al trono della Toscana di S. A. R. Ferdinando III Principe reale d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana &c, festeggiato con dimostrazioni di gioja, poesie &c*, Firenze 1791

- Caròla-Perrotti 2018: A. Caròla-Perrotti, *Napoli-Firenze 1785: racconto di un viaggio e di un dono di porcellane*, in R. Balleri, A. d'Agliano, C. Lehner-Jobst (a cura di), *Fragili tesori dei principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze*, Firenze 2018, pp. 97-113
- Ceppari Ridolfi et alii 2001: M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turrini (a cura di), *L'immagine del Palio. Storia, cultura e rappresentazione del rito di Siena*, Siena 2001
- Costa 2003: S. Costa, *Il giardino utile. Giardini, orti e pomari della Scuola di Agraria alla fattoria delle Cascine all'Isola di Firenze*, Firenze 2003
- Giusti 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio - 5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006
- Gregori 1994: M. Gregori, *Giuseppe Zocchi vedutista*, in *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno - 30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994, pp. 43-48
- Gregori - Blasio 1994: M. Gregori, S. Blasio, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Cinisello Balsamo (Mi) 1994
- Ingendaay 2013: M. Ingendaay, "I migliori pennelli". *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, voll. 2, Milano 2013
- Kowalczyk 2019: *Bernardo Bellotto 1740. Viaggio in Toscana*, catalogo della mostra (Lucca, 12 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Mi) 2019
- Lui 1994: F. Lui, *Un 'oltremontano' a Firenze: Ignazio Enrico Hugford, pittore, storiografo, collezionista. L'attività multiforme di un "sagacissimo conoscitore delle mani dei pittori", "re dei galantuomini", nonché copista e pittore lui stesso di "buon stile"*, in "Gazzetta antiquaria", 1994, 22/23, pp. 62-67
- Mochetti 1791: A. Mochetti, *In aspettazione delle loro Altezze Reali Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria, e di Boemia, Arciduca d'Austria, Gran Duca di Toscana e Luisa Maria di Borbone Real Principessa di Napoli sua consorte. Feste pubbliche destinate dalla Città di Siena in contrassegno della sua gioja e devozione*, Siena 1791
- Morandi 2017: C. Morandi, "I disegni in colore dei Grotteschi di Palazzo Vecchio", *una commissione granducale per la Scuola d'Ornato del Maestro Luigi Levrier alla fine del Settecento*, in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, vol. 1, Firenze 2017
- Roani 2012: R. Roani, *Per la storia della Basilica di Santa Croce a Firenze. La Restaurazione generale del Tempio 1815-1824*, Firenze 2012
- Roani 2019: R. Roani, *Innocenzo Spinazzi*, Firenze 2019
- Roncaglia 2012: G. Roncaglia, *Palazzo della Crocetta: un resoconto degli interventi edilizi di fine Settecento*, in "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana", 8, 2012, supplemento 1, pp. 337-342
- Sottili 2010: F. Sottili, *Giuseppe Zocchi per Orazio Sanseverini: un vedutista fiorentino "sul gusto del Canaletto"*, in "Paragone/Arte", LXI, 2010, 91, pp. 64-72
- Spalletti 2010: E. Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze 2010
- Sisi - Spinelli 2009: *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009
- Tosi 1997: A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997
- Zangheri 1996: L. Zangheri, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena 1737-1859*, Firenze 1996
- Zangheri 2000: L. Zangheri (a cura di), *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000
- Zocchi 2010: G. Zocchi, *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010
- Zangheri 2011: L. Zangheri, *Giuseppe Manetti*, in C. Benocci, G. Corsani, L. Zangheri (a cura di), *Manuali e saggi sul giardino e sul paesaggio in Italia dalla fine del Settecento all'Unità*, Roma 2011, pp. 36-57
- Zangheri 2013: L. Zangheri, *Luglio 1791: festa alle Cascine*, in "Portale Storia di Firenze", Luglio 2013 (<http://www.storiadifirenze.org/?temadelme-se=luglio-1791-festa-alle-cascine>)

imagines





Antonio Costa (?),
La Tribuna degli Uffizi,
ca. 1830, già Milano, Galleria Roberta Etro.

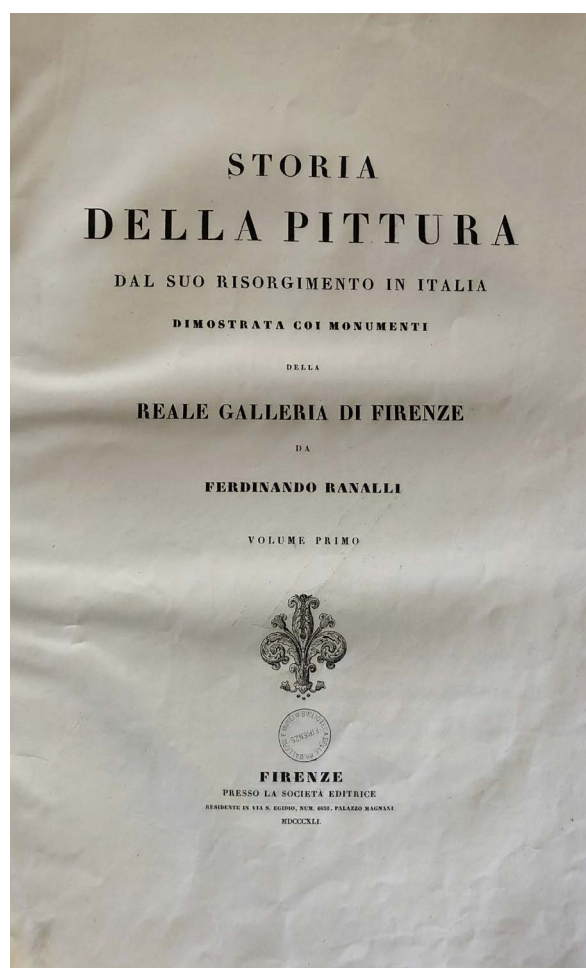
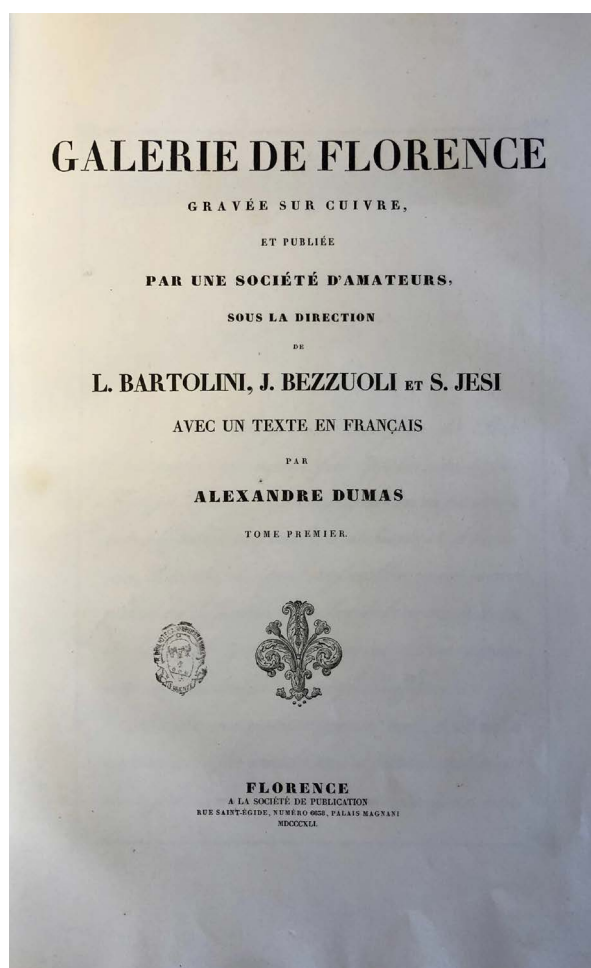
Cristina Farnetti

LA GALERIE DE FLORENCE
DI ALEXANDRE DUMAS,
OVVERO IL ROMANZO SULL'ARTE
AGLI UFFIZI

La *Galerie de Florence*, un'imponente opera in-folio dalle complesse vicissitudini editoriali, composta da due volumi di testo e da oltre trecento incisioni corredate in gran parte di commento, venne stampata tra il 1841 e il 1851 dal tipografo Vincenzo Batelli e, quanto agli ultimi otto fascicoli editi a partire dal 1856, da Achille Paris per i tipi Le Monnier¹. Non si trattava certo di una novità editoriale. Tra gli anni ottanta del Settecento e l'avvio di questa pubblicazione, i testi dedicati alle collezioni medicee e lorenesi, per la maggior parte in francese, si erano susseguiti numerosi. Ciò che l'avrebbe resa speciale, anzi unica rispetto alle precedenti compilazioni, fu un'opportunità che si profilò ben tre anni dopo la prima richiesta di concessione di riproduzione delle opere formulata nel 1837 al granduca Leopoldo II.

Fin dall'inizio la nuova pubblicazione era stata pensata in duplice versione, italiana e francese (figg. 1-2), ma solo nell'estate del 1840, con l'arrivo a Firenze di Alexandre Dumas, quest'ultima poté inaspettatamente giovare di una prosa straordinaria, una prosa che avrebbe trasformato il racconto storico, le biografie e i commenti in opera letteraria a sé stante. Dumas infuse la propria personalità a un progetto editoriale già definito, plasmandolo secondo il proprio talento; trasformò un incarico ben retribuito, peraltro tacitamente vincolato da nessi e rimandi a testi autorevoli sulle collezioni d'arte e sulla storia dell'arte riconosciuti ormai come modelli, in un atipico romanzo sull'arte, sapientemente articolato nella storia del casato dei Medici e dei Lorena, della pittura e dei pittori; una narrazione che, fatta astrazione dall'attendibilità o meno dei dati riportati, e anzi ancor più in virtù dell'esuberante inventiva che di continuo vi avrebbe preso il sopravvento, si sarebbe configurata essa stessa come opera d'arte. Stranamente, di un autore tra i più letti non solo in Francia ma nel mondo intero, buona parte di quel romanzo non venne più ristampato dopo il 1862, e attende ancora la fama dovuta.

Una parentesi di metodo. Quanto segue si limita al racconto della genesi e del farsi dell'opera, poco nota anche in ragione del numero esiguo di copie rintracciabili. Paola Barocchi ne aveva rilevato i tratti salienti nel suo contributo al convegno pisa-



1-2

Frontespizi del tomo I della versione francese e italiana della *Galerie de Florence*, Firenze, Batelli, 1841.

no del 1982 sugli Uffizi²; successivamente, tranne saltuari cenni, sono apparsi nella storiografia francese alcuni brevi contributi dovuti a Claude Schopp – che di Dumas è il più attento studioso contemporaneo – Laetitia Levantis, Émilie Passignat e pochi altri³. Manca tuttavia un lavoro che ne tratti in modo articolato. In particolare, non si è tenuto finora conto della documentazione presente nei fondi archivistici fiorentini, della cronologia interna delle tavole e delle diverse mani dei disegnatori e incisori, né del rapporto con la versione italiana di Ferdinando Ranalli, che ne costituì non solo il *pendant* linguistico, ma anche l'antagonista nei contenuti e nella visione storico-artistica. Su tutto ciò seguiranno alcune indicazioni, soprattutto documentarie, avendo bene a mente che un'analisi organica dell'opera necessiterebbe di uno spazio ben superiore a quello disponibile in questa sede, e rimandando ogni approfondimento a una prossima occasione. Mi limiterò pertanto ad alcuni richiami indispensabili, tenendo sullo sfondo il primo soggiorno di Dumas a Firenze nel 1835, i suoi rapporti con il *milieu* fiorentino nonché le sue precedenti incursioni di penna in campo artistico.

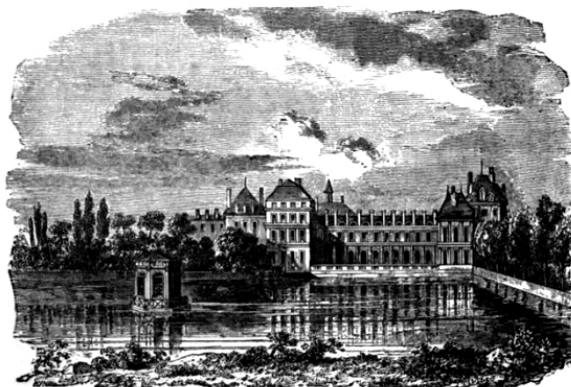
imagines

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

RÉDACTEUR EN CHEF : ARSÈNE HOUSSAYE

V^e SÉRIE. — TOME II.



PARIS

FERDINAND SARTORIUS, ÉDITEUR
QUAI MALAQUAIS, 17
M. DCCCXLIX

3

“L'Artiste. Revue de Paris”,
serie V, t. II, 1839.

Partiamo da quest'ultimo punto. La firma di Dumas è presente nelle riviste d'arte (fig. 3) che proprio in quegli anni nascevano in Francia come controparte delle rubriche divulgative della stampa periodica, alle quali pure non mancava di contribuire. In entrambi i registri di scrittura, che si trattasse di esposizioni d'arte o affondi su singoli protagonisti, alla cronaca era solito intrecciare impressioni e giudizi personali. Si espresse in favore dei *Romantiques*, di cui scrisse alcuni profili biografici, e giunse a prendere posizioni nette. Come quando, in risposta alle critiche di François Buloz comparse nella “*Révue des deux mondes*”, si spese in favore di Claude Vernet, di Paul Delaroche e, con sentita e duratura ammirazione, di Delacroix, così come, al contrario, si esprimerà negativamente su Ingres nel pezzo che avrebbe scritto alla morte del pittore⁴.

Con tono diverso, prevalentemente diaristico, si mosse invece nella vasta produzione di ricordi di viaggio – *Impressions* e *Recits de voyages* – dove pure si sofferma spesso su monumenti e opere d'arte. Se ne ha un esempio in *Une année à Florence*, sorta

di reportage della tappa fiorentina di un più lungo viaggio compiuto nel 1835, scritto a Firenze nei primi mesi del 1840 – dunque all’inizio del suo secondo soggiorno – e pubblicato a Parigi da Dumont nel 1841⁵.

Su questo testo serpeggiò in città immediatamente viva curiosità, anzi inquietudine, nella Segreteria degli Affari Esteri, che nell’ottobre richiedeva all’Ispettore di Polizia di procurargli copia di un “opuscolo, che dicesi ridondare di maldicenza, e circolare per mani di molte persone in Firenze”⁶. Cosa non semplice, giacché quel titolo era andato a ruba, tanto che il libraio-editore Guglielmo Piatti, così come Giuseppe Molini e Giovanni Ricordi, ne attendevano da Parigi ulteriori copie non appena pronta la seconda edizione, a riprova dell’interesse suscitato in città. Quanto alle maldicenze temute, andranno probabilmente individuate nelle battute che Dumas riservava al carattere dei fiorentini, desiderosi di riposo – un “*sommeil fabuleux de la Belle au Bois dormant*”; o a quelle sulla mancanza di manifatture e negozi – tanto che quei pochi dove vestirsi elegantemente erano francesi, e tutto vi giungeva da Parigi; o ancora all’uso di prevedere per le giovani spose un *cavalier servant*, che finiva poi, col tacito benessere di tutti, per far da marito⁷. Fatto sta che le apprensioni si sciolsero nel nulla, e il testo circolò liberamente. Le osservazioni sui costumi locali e sui viaggiatori stranieri, le descrizioni di luoghi d’arte e festività vi si intrecciano con la storia dei Medici e dei Lorena, di cui molti passi coincidono con quanto andrà a stampa nel *précis d’histoire* loro riservato nella *Galerie de Florence*. Nel capitolo dedicato a Palazzo Vecchio faceva invece entrare in scena Giorgio Vasari nella sua triplice veste di storico delle *Vite*, pittore del duca a Palazzo Vecchio e infine architetto, autore sia del Corridoio – paragonato, grazie all’*auctoritas* omerica, a quello che univa il palazzo di Priamo a quello di Ettore – e della Galleria degli Uffizi, “*devenue aujourd’hui le tabernacle de l’art, et dont Florence publie à cette heure une magnifique illustration*”⁸. Soffermandosi su piazza della Signoria, la *place du Grand-Duc*, così concludeva: “*Voilà tout ce qu’on trouve sur cette magnifique place, sans compter la galerie des Offices qui y aboutit. Mais comme la galerie des Offices ne peut être parcourue en une heure, nous remîmes à un autre moment la visite que nous comptons de faire*”⁹.

Da scrittore di genio ma dall’occhio sempre attento alle vendite, il finale non poteva che lasciare in sospenso i lettori d’oltralpe e sottintendere un ‘continua nella prossima puntata’. Che sarà infatti *La Villa Palmieri*, dove racconterà del soggiorno tra il 1840 e il 1842¹⁰. Qui i passaggi dedicati alle Gallerie fiorentine sono numerosi, arricchiti da quinte storiche e aneddoti teatralizzati dal dialogo diretto, con particolare enfasi su quanto fatto dal cardinal Leopoldo e da suo fratello Ferdinando per le raccolte d’arte. Ne ricorda, ad esempio, le commissioni ai pittori contemporanei e il desiderio che si acquistassero ovunque, e ai prezzi richiesti, tutti i ritratti di pittori che fosse stato possibile reperire, ad arricchimento del nucleo preesistente¹¹. Non solo. Alla Galleria intitola un lungo capitolo¹² (fig. 4) in cui, oltre a notizie e commenti,

CHAPITRE II.

LA GALERIE DES OFFICES A FLORENCE.

Ce fut Côme I^{er} qui ayant fait venir Georges Vasari, lequel réunissait, à un degré médiocre il est vrai, les trois talents de peintre, de sculpteur et d'architecte, lui ordonna de bâtir, pour rassembler en un même palais les différentes branches de la magistrature, la galerie devenue si célèbre depuis sous le nom de Galerie des Offices.

Je ne sais pas si, pendant que Vasari travaillait à ce monument, il ne vint pas à Côme I^{er} l'idée de lui donner sa destination actuelle; ce que je sais, c'est que sa disposition intérieure est des plus singulières. — Il ren-

4

Alexandre Dumas, *La Villa Palmieri*,
vol. II, Paris, Dolin, 1843.

dichiara il proprio approccio narrativo, chiave di lettura utile per farci meglio intendere il registro scelto per la 'sua' *Galerie*, la cui redazione si avviava già nell'estate del 1840, poco dopo l'arrivo a Firenze. In questo capitolo Dumas mutua l'esordio da una precedente, diffusissima *Galerie de Florence*, un tascabile più volte ristampato, con ampliamenti e modifiche, a partire dal 1800¹³; ma si discosta rapidamente dall'impianto descrittivo che caratterizzava da decenni quel filone, dichiarando l'intento di scrivere non un catalogo o una guida delle venti sale la cui disposizione trovava peraltro "*de plus singulières*", bensì una storia, *une histoire* intrecciata alla storia fiorentina. Sorvola dunque, come i curiosi, sugli sfortunati autori secondari che sembrano non trovarsi lì se non per essere insultati dall'indifferenza dei visitatori, e corre subito alla Tribuna. Su cui a lungo, invece, si sofferma, cesellando una dettagliata descrizione delle cinque statue tuttora in loco, un prezioso tassello complementare ai futuri testi della *Galerie*, che della scultura come vedremo, considererà soltanto i "moderni Toscani". Anche qui non perde occasione per narrare o riportare aneddoti – l'incidente occorso

all'Apollino per cui egli stesso, come il Granduca, si era precipitato quella mattina in Galleria – per lanciare battute nei confronti degli autori delle tante interpretazioni susseguitesi nel tempo – come nel caso dell'Arrotino – o per sentenziare giudizi estetici, talvolta eccentrici: di fronte alla *Venere de' Medici* – dopo aver ricordato gli ormai canonici Thompson, Denon, Winckelmann e il proverbiale santo Catino genovese – prorompe con tocco dissacratorio dicendo che, per niente bella, assomigliava più a una ninfa sorpresa al bagno dai pastori, con posa degna di una coreografia di Corali o Mazillier¹⁴, dotata di una testa che tutto lasciava presagire fuor che scoperte degne di un Copernico o di un Franklin¹⁵.

Voltosi alla pittura, scorre le sale e si sofferma solo su alcune tele: la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* di Raffaello, il *Tondo Doni* di Michelangelo – dove ritroviamo l'aneddoto sul prezzo, che pure compare nella biografia del Buonarroti inserita nella *Galerie* –, o ancora sulle due *Veneri* di Tiziano, “*deux des plus beaux Titien qu'il y ait au monde*”¹⁶; confronta, come esempi della scuola *spiritualiste* e *naturaliste*, la *Vergine con san Sebastiano e san Giovanni Battista* del Perugino e la *Baccante, satiro e amorini* di Annibale Carracci¹⁷; non risparmia formule a effetto, ma le ragiona poi in dettaglio¹⁸. E arriva infine alla collezione unica e peculiare degli Uffizi, la sua preferita, quella dei 350 ritratti di artisti, anzi dei “*portraits de maîtres faits par les maîtres eux-mêmes*”, davanti ai quali ci confida di aver trascorso molte ore nel tentativo di ripercorrere il tratto psicologico di quelle fisionomie in cui ritrovava il carattere, il sentimento, il genio dell'artista, fissato, raccontato in quell'istante dal pennello, così come Rousseau nelle *Confessioni* e Alfieri nelle *Memorie* avevano dipinto sé stessi con l'inchiostro¹⁹.

È una delle rare pagine in cui il calco da altri testi, il gusto letterario, la frase *tranchante*, l'invenzione aneddotica cede il passo all'esperienza personale, all'occhio interiore che ricerca un contatto con l'esperienza artistica altrui. E sembra di sentire l'emozione provata quando, dopo lungo osservare, ritrovava il filo che indissolubilmente legava per lui il volto di Leonardo alla *Cena*, quello di Raffaello alla *Madonna della Seggiola* e così via fino al Salvator Rosa del *Giuramento di Catilina*, che più si avvicina alle illustrazioni pittoresche in gran voga in quegli anni²⁰.

Dopo un volo d'uccello sulle restanti opere, e un affondo sulla *Niobe*, segnala le gemme, le medaglie e il museo etrusco, dubitando però che il visitatore potesse trarne gran svago, e nello stesso tempo, congedando la *Villa Palmieri*, rivelandoci la misura del suo²¹.

Queste pagine, che nel loro genere sono solo una piccola parte di quanto egli riportò negli anni dai suoi viaggi, si inquadrano nel ben noto filone dei cataloghi, descrizioni e guide di città e musei da cui si era via via formato un genere in cui le incisioni delle opere avevano guadagnato un ruolo sempre più rilevante in rapporto alla loro descrizione. Da esili volumetti pensati per accompagnare il visitatore, con descrizioni cursorie incordate da un numero corrispondente a quello del cartellino

images



5

La Venus de Médicis, incisione di Giovanni Paolo Lasinio, in *Galerie Impériale et Royale de Florence, ornée des planches de la Vénus de Médicis de celle de Canova et de l'Apollon*, 11^o édition, Florence, chez Albizzi, 1830.

dell'opera, l'inserimento di tavole incise sempre più numerose ne fecero pubblicazioni di formato maggiore, spesso prestigiosi in-folio il cui scopo non era più di sussidio alla visita, quanto invece di rilettura, di diffusione e di approfondimento delle principali collezioni d'arte europee a uso anche di chi non potesse recarvisi²². Strumenti di valorizzazione, diremmo oggi, se non addirittura visite virtuali.

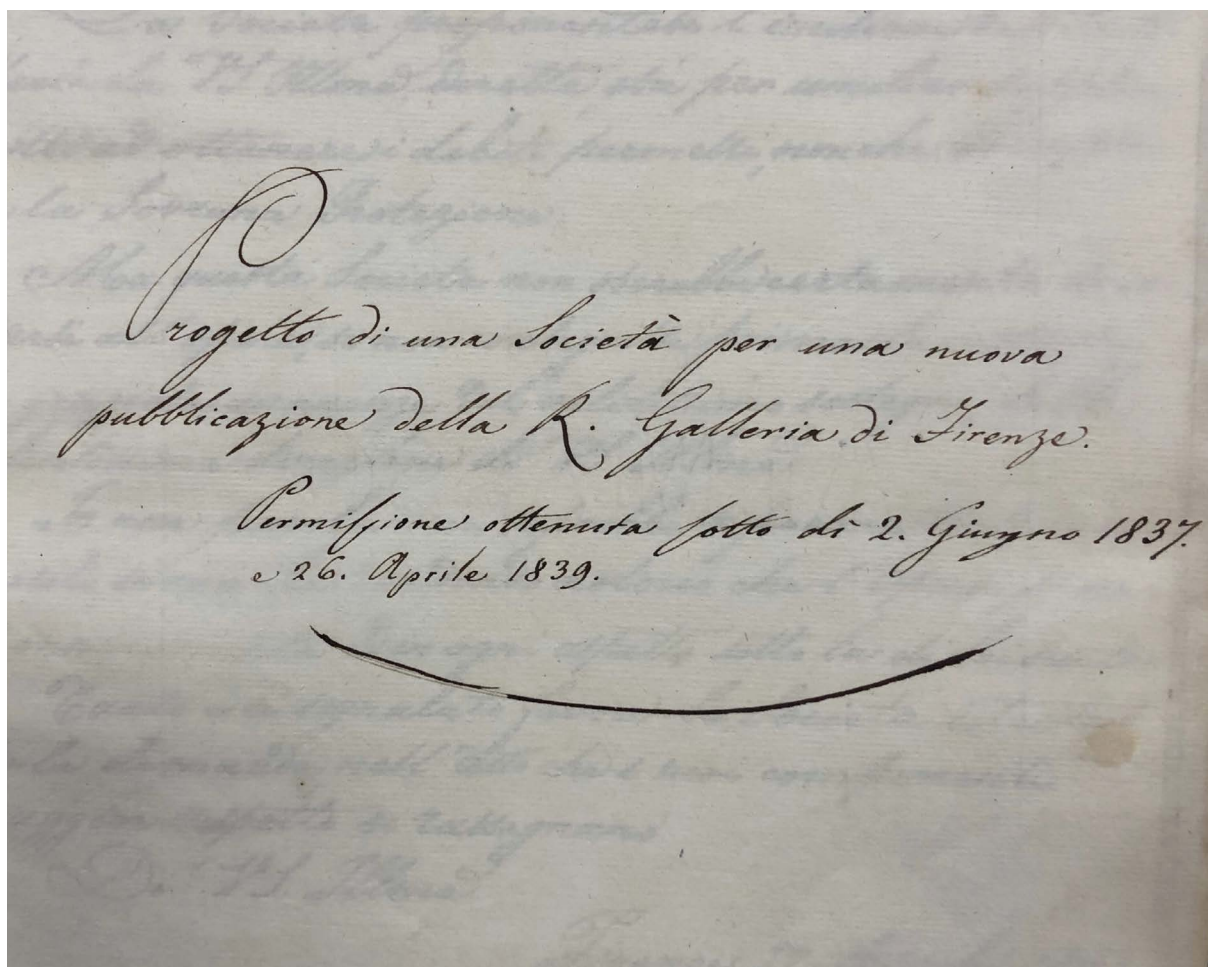
Quanto all'Italia, nel 1783 era apparsa la pionieristica *Description de la Galerie royale de Florence* di Francesco Zacchioli; tra il 1789 e il 1807, in quell'arco temporale in cui la Rivoluzione francese prima e la parabola napoleonica poi incidavano traumaticamente sulle collezioni d'arte europee e nello stesso tempo portavano al rinnovamento dell'assetto del museo parigino per eccellenza e dei principi che ne sottendevano la gestione e fruizione, escono proprio a Parigi i quattro tomi contenenti i *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du palais Pitti*, dedicati a Pietro Leopoldo, con disegni di Jean-Baptiste Wicar e testi descrittivi di Antoine Mongez, la cui

qualità li rese per decenni imprescindibile punto di riferimento editoriale; ancora a fine secolo, i sei volumi dell’“Almanacco pittorico”, pubblicati tra il 1792 e il 1798, contengono, oltre alla descrizione del Perseo di Cellini “ed altro riguardante le Belle Arti [...] dodici ritratti di pittori della Real Galleria di Firenze, co’ loro rispettivi elogi”.

Il 1800 segna la pubblicazione a Basilea della *Galerie de Florence* cui si è prima fatto cenno. Si tratta di un volumetto agile il cui testo, con modifiche e integrazioni – tra cui quella caratterizzante e duratura dell’inserimento delle tavole riproducenti la *Venere de’ Medici*, la *Venere Italica* del Canova e l’*Apollino* – (fig. 5) sarà la base di riedizioni per almeno quarant’anni, passando per le tipografie di Guglielmo Piatti, Pasquale Albizzi, Gaspare Ricci, Giuseppe Landi e Giuseppe Molini, arricchendosi via via dei disegni di Vincenzo Gozzini incisi da Giovanni Paolo Lasinio, cui pure si devono le tavole della *Reale Galleria di Firenze*, di ben altra mole, su cui torneremo²³. Negli stessi anni, a Bologna, Francesco Rosaspina dava alla stampa, in dodici fascicoli, settantadue incisioni tratti dai dipinti della Pinacoteca, dove era confluito, grazie all’operato di Canova per parte vaticana nelle trattative conseguenti la Restaurazione, quanto precedentemente requisito nel corso delle campagne napoleoniche in Italia. Le incisioni verranno riunite in volume nel 1830, con commenti ai dipinti e cenni biografici dell’artista, in italiano e francese²⁴. Lo stesso accadeva a Brera, più di ogni altra incardinata alle direttive napoleoniche, di cui nel 1838 si pubblicava il catalogo²⁵. Intanto cresceva il numero delle guide della città di Firenze, anch’esse prevalentemente in francese. Si veda la *Guide de la ville de Florence* del Bulgarini del 1823 o quella edita dal Garinei nel 1838, che includeva “la description de la Galerie et du palais Pitti ornée de vues et statues”, corredata di quasi cinquanta tavole e di una pianta topografica²⁶. Un dovuto cenno ai diari di viaggio, dai Barri e Monconys²⁷ fino ai Grands Tours di fine Settecento, che nella sosta fiorentina dedicano uno spazio sempre più ampio agli Uffizi. Per la sua atipicità segnalo tra tutti il *Voyage en Italie et Sicilie* di Louis Simond, stampato a Parigi nel 1828, che dalla descrizione della *Venere de’ Medici* prende spunto per riflettere sul sentimento di nudità nella donna e sul suo ruolo nell’antichità e nel contemporaneo²⁸.

Una Société d’Amateurs - Il progetto

È sullo sfondo di questo panorama editoriale che nell’aprile del 1837 prende forma il progetto di una ‘nuova’ *Galerie de Florence*, un’iniziativa privata a opera di quattro personaggi dal profilo alquanto eterogeneo: Giuseppe Ambron, membro di un’influente famiglia ebraica di banchieri, Antonio Sferra, già allievo dell’Accademia di Belle Arti, Vincenzo Batelli, tipografo, e John Clark, un americano di cui nulla è stato possibile rintracciare. Nell’annunciare la loro intenzione di presentare supplica a Leopoldo II

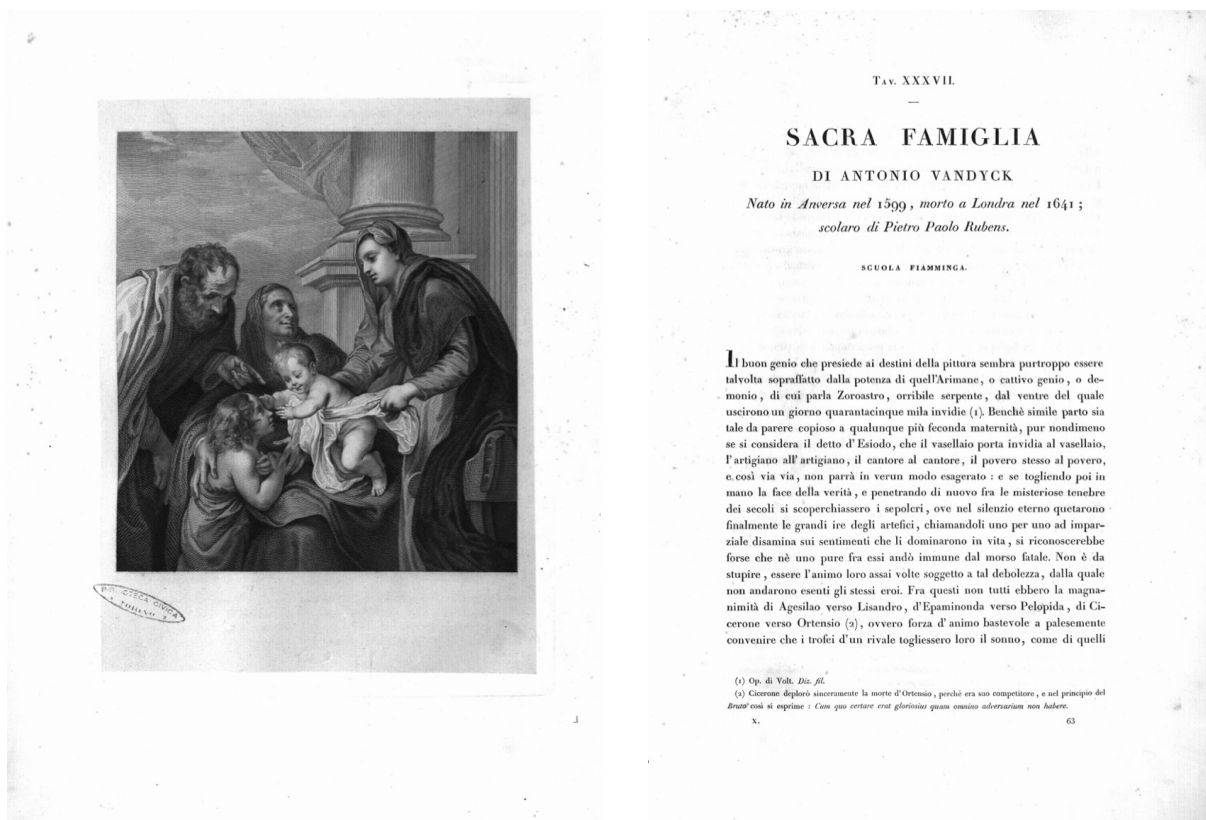


6

*Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze.
Permissione ottenuta sotto di 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839, ASGF, 1840, 2.*

per la concessione dei debiti permessi per una nuova serie di incisioni, chiedevano al direttore della Galleria, Antonio Ramirez da Montalvo, preventivo assenso e sostegno²⁹ (fig. 6). Diremmo oggi, qualcosa tra il patrocinio e una benevola mediazione istituzionale, sostenuta da eventuali quanto benvenute riletture e suggerimenti.

L'annunciata supplica ufficiale giunse pochi giorni dopo, il 7 maggio, circoscritta inizialmente ai soli dipinti conservati nella Tribuna del Buontalenti. I proponenti, che non avevano mancato di richiamare in apertura l'opera appena avviata da Luigi Bardi su Palazzo Pitti e la Galleria Palatina, vi si definivano una "Società di Capitalisti bramosa di contribuire all'incremento del pubblico decoro, ed allo splendore che da siffatte illustrazioni ridonda"³⁰. Un'impresa privata dunque, non un'iniziativa proposta dalla Galleria medesima – come è stato anche recentemente suggerito³¹ – né, tanto meno, da Leopoldo. Peculiare anche per l'inedita intenzione di offrirne versione non solo in italiano e francese – cosa usuale – ma anche in inglese, allo scopo di diffonderla, grazie allo zelo di Clark, "nelle vaste Provincie degli Stati Uniti d'America"³².



7-8

Antoon Van Dyck, *Santa Famiglia* e commento, in *La Reale Galleria di Torino Illustrata da Roberto D'Azeglio* [...], vol. I, Torino, Chirio e Mina, 1836.

Il Granduca ne veniva dettagliatamente informato il 30 maggio seguente da un'articolata relazione di Montalvo, che nel farsi latore della richiesta dei quattro soci si soffermava, tra le pubblicazioni analoghe prese a confronto, sulla *Galleria di Firenze illustrata*, uscita a fascicoli tra il 1817 e il 1833 per i tipi di Giuseppe Molini junior³³. Nonostante la buona accoglienza dell'opera, ne reputava tuttavia la qualità tipografica meno lussuosa di quella dedicata alla Regia Galleria di Torino (oggi Galleria Sabauda) (figg. 7-8) per cura di Roberto d'Azeglio, che fin dalla sua istituzione ne era stato il direttore³⁴, e che sarà programmaticamente presa a modello della nuova impresa fiorentina³⁵. Considerazione anche maggiore andava riposta all'"altra più antica e magnifica eseguita a Parigi per cura del noto pittor francese Vicar", la cui accuratezza e successo imponevano una seria valutazione dei rischi e degli obiettivi da raggiungere. Montalvo suggeriva dunque al Granduca, nel caso reputasse di dare il proprio assenso "nella politica veduta di lasciar libero il corso all'industria", che l'impresa conservasse un carattere privato da cui non trasparisse la collaborazione della Direzione e di chi nella Galleria lavorava, e che in un primo tempo si limitasse alle opere custodite nella Tribuna, come d'altronde già i quattro soci avevano proposto. Riservava ampio spazio alla tutela e alla possibilità



9

Stabile di proprietà di Vincenzo Batelli [...] affittato ad una società tipografica sotto la ditta V. Batelli e Compagni, in Progetto di Vincenzo Batelli per la fondazione di una società libraria tipografica [...], Firenze, s.d.

di fruizione delle opere con richiamo esplicito alla normativa e alle buone pratiche di matrice napoleonica, già accolte nell'analogia, precedente concessione del 1811 al citato Molini³⁶, raccomandando di non rimuovere i dipinti dalle loro collocazioni e, nel caso di copia di opere che necessitassero di guardia a vista, di non destinarvi più di un disegnatore alla volta, per non impegnare l'intera guardiania allo scopo e di conseguenza sottrarre ai restanti visitatori la possibilità di accesso.

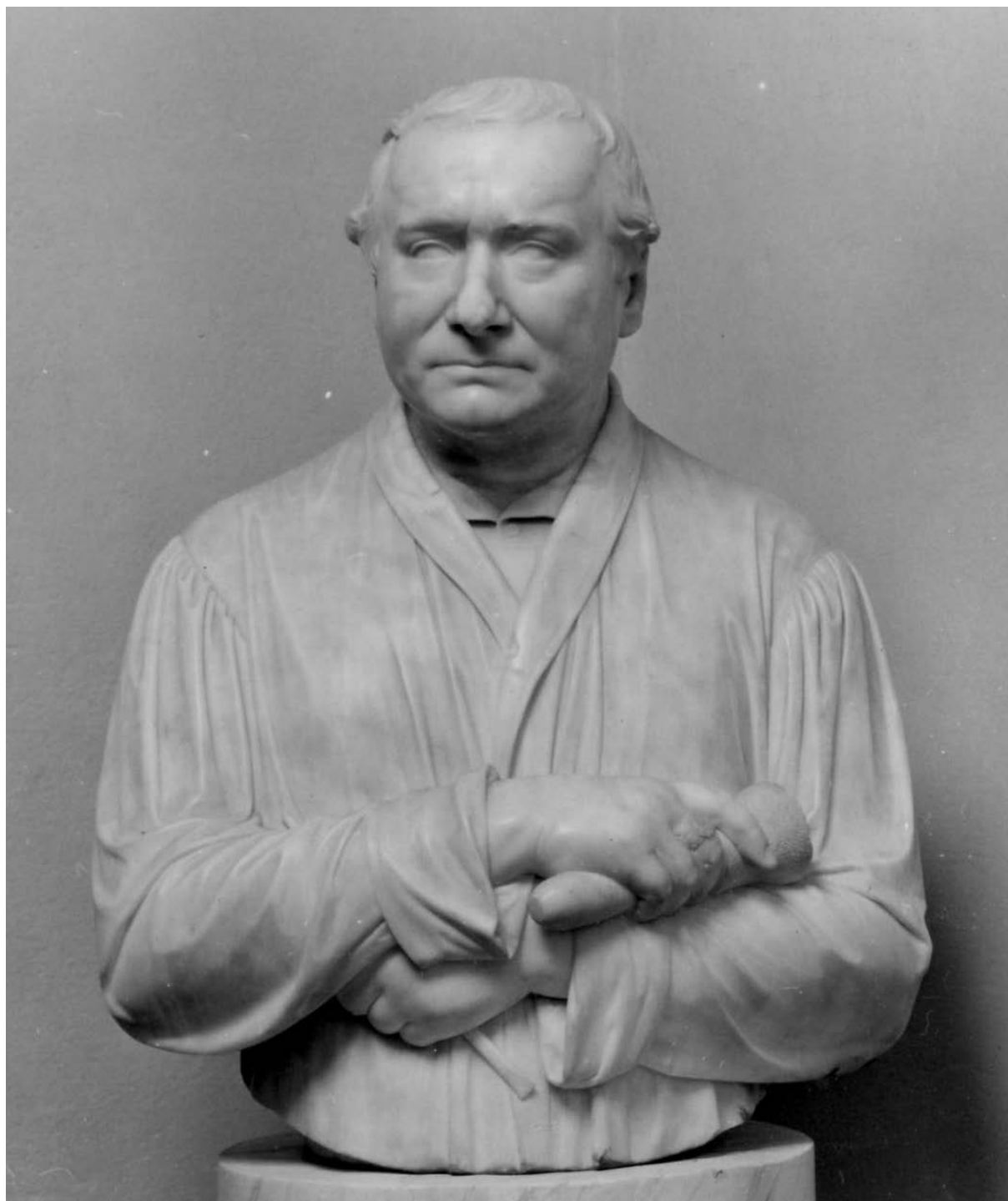
Il 2 giugno giungeva la concessione che recepiva tutti i suggerimenti di Montalvo e l'esplicito riferimento alla pubblicazione del D'Azeglio come modello editoriale. Nell'aprile 1839, neanche due anni dopo, informando la Segreteria di Stato che i disegni delle opere conservate nella Tribuna, ricavati "con fedeltà e perfezione [...] da abili artisti per farli incidere da intagliatori egualmente valenti", erano stati ormai eseguiti, si formulava la richiesta di ampliare la concessione alla riproduzione dell'intera quadreria, concessa anch'essa a stretto giro, il 26 seguente. Nel ringraziare, Sferra – ora direttore delegato della Società editrice –, Batelli e Ambron (va registrato che Clark non figura più) rivolgevano a Montalvo preghiera di immutato sostegno, rinnovando opportunamente ossequiosa considerazione per la sua informale direzione³⁷.

Il quadro che ne emerge è dunque quello di un'impresa per un verso privata e autofinanziata – essenziali, le quote dei sottoscrittori – dall'altro incardinata a doppio filo alle istituzioni, sia per l'indispensabile avallo granducale quanto per l'ineludibile coordinamento ombra assegnato d'ufficio al Direttore degli Uffizi, allora ancora denominati “Galleria delle Statue”.

Della stampa, come già detto, era stato incaricato il tipografo Batelli (fig. 9), per il quale la *Galerie* non era il primo impegno volto a magnificare la Fabbrica degli Uffizi. Già nel novembre 1834 aveva depositato un suo progetto “per le statue da collocarsi nelle nicchie del Fabbricato degli Uffizi”, mosso in primo luogo dal desiderio di procurare occasione ai giovani e allievi dell'Accademia di Belle Arti (il cui presidente era allora Montalvo) di mostrare il proprio talento, che avrebbe altrimenti trovato difficilmente spazio per esprimersi. A tal fine, proponeva una sottoscrizione di un fiorino al mese, per un massimo di trenta quote, per raccogliere i fondi necessari a commissionare per le nicchie dei pilastri del loggiato vasariano le statue mai realizzate, che avrebbero raffigurato altrettanti toscani distintisi per azioni virtuose, o nelle scienze, lettere e arti. Articolato in quattordici punti, il progetto definiva con precisione le modalità di adesione, l'assegnazione dei soggetti per estrazione, nonché i compensi degli artisti, e venne accolto molto positivamente dalle Regie Fabbriche (con il suggerimento di insediare una commissione che ne seguisse i lavori) e dalla Segreteria delle Regie Finanze (da cui Pratellesi applaudiva “col core e con la mente a questo nobile divisamento”)³⁸. L'entusiasmo e l'impegno che Batelli profuse per la realizzazione delle statue vennero ampiamente riconosciuti. Se ne trova ampio riscontro anche nelle parole di Giovanni Benericetti Talenti che ripercorrono la storia della loro realizzazione nell'opuscolo pubblicato in occasione del completamento e inaugurazione, nel 1856³⁹.

La Società editrice si era nel frattempo strutturata solidamente in una Commissione artistica, composta da Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli e Samuele Jesi – cui si aggiunse all'inizio del 1845 Carlo Markò⁴⁰ – un Consiglio di amministrazione, una Commissione artistica e una Commissione di sorveglianza, organi in cui figurano nomi di spicco della nobiltà, dell'aristocrazia e dei circoli intellettuali fiorentini, primo tra tutti il Gabinetto Vieusseux⁴¹.

A firma di Sferra, giungeva nell'aprile del 1842 un'ulteriore supplica al Granduca. Si chiedeva questa volta la concessione alla riproduzione della “Scultura Toscana moderna che adorna la Galleria medesima e che non mai pubblicata potrebbe altamente crescere lustro, e decoro all'impresa”⁴². Il lavoro previsto avrebbe avuto a garanzia di buona riuscita la presenza, tra i commissari artistici, di Lorenzo Bartolini (fig. 10), scultore di fama e prestigio internazionale⁴³. La rinnovata attenzione alla produzione toscana, dopo il ruolo conferito all'Etruria agli arbori delle primissime prove dell'arte pittorica⁴⁴, cade ora sulle opere scultoree del primo Trecento e sull'op-



10

Pasquale Romanelli, *Busto ritratto di Lorenzo Bartolini*,
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

portunità di diffonderne la conoscenza. E lo fa riprendendo il topos che riconosceva la scultura, ancor prima che la pittura o l'architettura, all'origine della rinascita delle arti⁴⁵. Concessa anche quest'ultima con rescritto granducale del 29 aprile, il programma editoriale sarebbe rimasto invariato.



11

Masaccio, da un disegno di Luigi Calamatta, inciso da Luigi Calamatta, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1843.

Le due Gallerie - La struttura

Dell'edizione in inglese non si fece più cenno. La duplice redazione in italiano e francese fu invece mantenuta, ma viaggiò su binari autonomi, affidata la prima a Ferdinando Ranalli e la seconda ad Alexandre Dumas. Impaginate in modo identico con pari veste grafica resa da caratteri fusi *ad hoc*, cadenzate dall'uscita in fascicoli mensili, esse si discostano però, e in modo radicale, quanto ai testi, che i due autori avevano avuto agio di organizzare in piena libertà anche nella stesura dei commenti alle incisioni, che erano per contro condivise. A ciascuna corrispondeva un distinto prospetto, che informava i sottoscrittori del piano dell'opera corrispondente alla lingua per la quale aderivano⁴⁶.

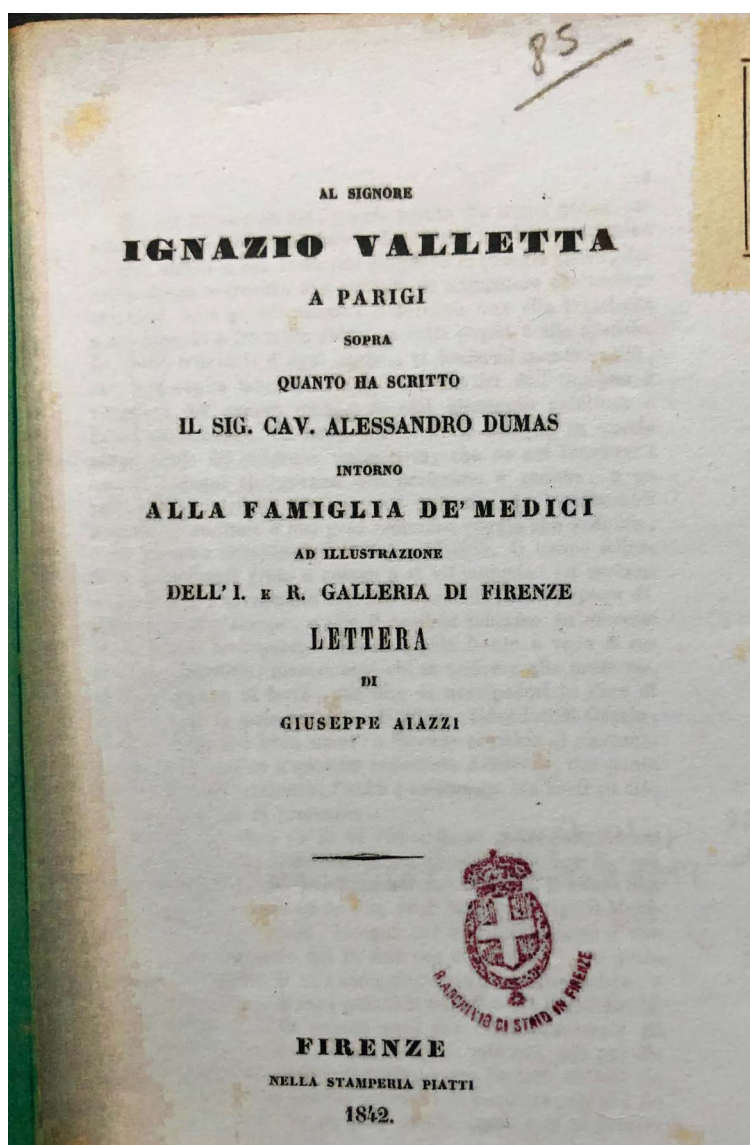


12

Giuseppe Bezzuoli, *Autoritratto*, 1839,
Firenze, Gli Uffizi.

Da una parte, la *Galerie* di Dumas, che prevedeva sei volumi complessivi contenenti una prefazione storica dedicata ai Medici, una storia della pittura, una storia dei pittori – ovvero una serie di biografie di coloro, da Masaccio a Bezzuoli, i cui ritratti si trovassero agli Uffizi (figg. 11-12) –, la serie delle incisioni commentate delle opere selezionate e quella dei ritratti dei pittori. Ne sarebbe risultata, riprendendo un passo in cui Dumas ne dava notizia al suo amico Auguste Maquet, non solo la storia artistica e aneddotica di singole personalità quanto quella di otto secoli di pittura in Italia⁴⁷.

Dall'altra, l'*Imperiale e Reale Galleria di Firenze* di Ranalli, che, priva di introduzione storica, proponeva invece una *Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia di-*



13

G. Aiazzi, *Al Signore Ignazio Valletta a Parigi, sopra quanto ha scritto il sign. cav. Alessandro Dumas intorno alla famiglia de' Medici, [...]*, [1842].

mostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze in cinque sezioni, la raccolta delle incisioni commentate, i ritratti e un volume contenente un *Ragionamento storico sulla scultura italiana*, anch'esso completato da alcune tavole⁴⁸. Del disallineamento si avvertì ben presto la portata, tanto che il segretario di Stato Francesco Cempini ritenne di chiedere a Montalvo di “estendere le sue Ispezioni anche alla parte Francese dell’Opera stessa, scritta dal Dumas, che per quanto apparisce dalle prime bozze presentate alla Censura, non è già una testuale versione del Lavoro del Ranalli, ma bensì una Illustrazione modellata su confini più ampi⁴⁹.

Anche i tempi di pubblicazione, per quanto intrecciati, ebbero sfasature, e i due autori, ben lungi dal collaborare, non mancarono di suscitare commenti, talvolta velenosi.

Ferdinando Ranalli era stato chiamato in causa fin dagli esordi. Giunto a Firenze nel 1837⁵⁰, aveva trovato impiego come direttore letterario nella tipografia di Batelli⁵¹, per conto del quale si trovò a dover imbastire un comitato per la pubblicazione della nuova impresa tipografica appena concepita, per l'appunto la *Galleria di Firenze*. Ce ne riferisce un resoconto stringato ma efficace della vicenda, tratto dalle memorie del Ranalli medesimo come riportate da Ernesto Masi, nell'affettuoso volumetto che gli dedicò a fine secolo⁵². Ranalli si adoperò con zelo sia alla redazione che alla diffusione dell'opera, scrivendone e inviando il manifesto - in circolazione già dal giugno del 1840 - a conoscenze sparse in Italia e oltralpe⁵³. Ma si lagnava delle stravaganze di Batelli e, soprattutto, dell'inadeguatezza di Dumas, sul quale, fin dall'inizio, emerse da più parti un giudizio marcatamente negativo. Gli si riconosceva, sì, "un'incantevole facondia e una magia che abbaglia i lettori" ma gli si rimproverava nel contempo il continuo "trascorrere in errori"⁵⁴. Ranalli, che ne disprezzava la spregiudicatezza ("per quattrini avrebbe scritto anche sopra il dogma della Concezione") gli imputava di "romanzare" la storia dei Medici che andava scrivendo a Firenze e di avere solo una superficiale conoscenza di cose d'arte, non avendo visitato le Gallerie di Firenze se non per "passeggiare, come fanno tutti i forestieri"⁵⁵. Fino ad accusarlo di plagio a proposito dei commenti alle tavole, che il collega francese avrebbe in molti casi redatto rielaborando testi suoi. Senza poi contare il fatto che il compenso riservato al chiacchierato romanziere, piombato inaspettatamente a sparigliare le pacate compilazioni di un "purista" erudito, ammontava a ben tre volte il suo⁵⁶.

Ranalli e i suoi sodali erano in buona compagnia. Val la pena ricordare la lettera di Giuseppe Aiazzi, indirizzata a Parigi al sig. Ignazio Valletta e data alle stampe nel 1842 (fig. 13), nella quale criticava puntigliosamente una lunga serie di errori contenuti a suo giudizio nell'*Histoire des Médicis*, che leggeva nei primi fascicoli della *Galerie*⁵⁷. In apertura ricordava anche l'uscita di *Un an à Florence*⁵⁸, su cui riversava parole sarcastiche, tacciandolo di "fantasie strampalate" prodotte (come il *Lorenzino de' Medici*, andato in scena a Parigi di recente) dal "fertile ingegno del famoso storico-romanzier-poeta [...] merce straniera per la penna di scrittori a compito, che stampano viaggi in paesi che hanno malamente percorso appena con l'occhio sulle mappe"⁵⁹.

Tanta veemenza, seppur comprensibile a fronte di un'analisi erudita di molte delle pagine di Dumas prese in considerazione e della mancanza di un ossequioso taglio accademico con cui la patria storia veniva esposta, racconta anche, in sordina, lo scompiglio destabilizzante provocato dall'arrivo, tanto improvviso quanto ingombrante, del romanziere fattosi storico, anzi storico dell'arte.



14

Paul Nadar, ritratto di Alexandre Dumas, Atelier Nadar,
Album de référence de l'Atelier Nadar, vol. 51, Bibliothèque nationale de France,
Département des Estampes et de la photographie, NA-238.

Il romanzo dell'arte

Per assistere all'entrata in scena di Dumas a Firenze (fig. 14) e del suo farsi protagonista delle pagine della *Galerie* è però necessario fare un passo indietro.

Alla fine degli anni trenta la situazione economica, a Parigi, si era fatta per lui particolarmente critica. L'inarrestabile ed eterogeneo flusso della produzione letteraria che costantemente lo contraddistingue, disseminata in riviste, volumi o destinata alle scene, si spiega anche con la necessità continua di sanare i debiti dovuti allo stile di vita lussuoso e alla gestione poco attenta degli affari. Per arginare le difficoltà si era da ultimo appoggiato a Jacques Domange, giunto da poco a Parigi in cerca di fortuna, con cui era entrato in contatto tramite Ida Ferrier (nata Marguerite-Joséphine Ferrand), un'attrice cui da anni era legato. Domange era un uomo scaltro, capace, e in breve tempo aveva saputo costruirsi una situazione economicamente solida. Avrà un ruolo importante per Dumas, lo coprirà finanziariamente e agirà da controparte nel contratto economico sotteso al matrimonio con Ida, celebrato nel febbraio del 1840 al culmine dell'emergenza economica. L'accordo lo sancirà proprietario dei diritti d'autore di Dumas – che di recente si era insediato anche alla direzione del Théâtre-Français – a fronte del ripristino di un qualche temporaneo benessere per la coppia⁶⁰. Ma i debiti accumulati erano tali da necessitare un'azione drastica: nel giro di poche settimane Dumas decise per una sorta di esilio temporaneo. Scelse Firenze, “l'Eldorado de la liberté individuelle”⁶¹, dove la coppia giungerà il 7 giugno 1840, lasciando a Domange la procura degli affari in Francia, e al Théâtre-Français un impegno per i testi di prossima consegna. Tra i quali, quello sui Guelfi e Ghibellini venne addotto dalla stampa a motivo della partenza⁶².

Giunti in città i coniugi si installano in un primo tempo nel lussuoso Palazzo Larderel a Porta alla Croce (oggi piazza Beccaria), a nulla rinunciando nel tenore di vita nonostante i debiti lasciati alle spalle⁶³. Nella corrispondenza si trovano tracce delle frequentazioni ben presto avviate, delle serate nei salotti *à la page*, alla Filarmonica – dove Dumas ebbe modo di ascoltare Giuseppe Poniatowski, compositore e cantante, nonché futuro membro della Commissione di sorveglianza della Società editrice – e alla Pergola. E già in agosto, in una lettera all'amico e collaboratore Auguste Maquet, compariva il primo cenno all'incarico relativo alla “*Galerie des Offices*”, che è utile trascrivere per intero:

La Ville de Florence ayant décidé qu'elle ferait une publication de sa magnifique Galerie des Offices, la plus belle de toute l'Italie [...] et qu'il serait fait deux textes, l'un italien, l'autre français, s'est adressée à votre serviteur pour le texte français et lui a offert soixante-dix milles francs qu'il s'est bien gardé de refuser, cependant, il n'a pas accepté qu'à la



15

Scuola Francese, *Ritratto di Ferdinando Luigi di Borbone, duca d'Orléans* (al centro, in piedi), 1830 c., Parigi, Petit Palais Musée des Beaux Arts.

condition qu'il serait libre de dédier l'ouvrage à Mr. le Duc d'Orléans [...]. L'ouvrage se composera de 350 portraits de peintres qui ont envoyé leurs portraits à la Galerie, depuis Cimabue jusqu'à M. Ingres. L'histoire biographique et anecdotique de ces peintres sera en même temps l'histoire de la peinture pendant 8 siècles [...]. Ces tableaux seront gravés à la fois et selon leur caractère par les meilleurs graveurs modernes et les dessins sur lesquels ils doivent être gravés envoyés à la fois en Allemagne, en France, en Angleterre et dans toutes les autres parties de l'Italie⁶⁴.

images

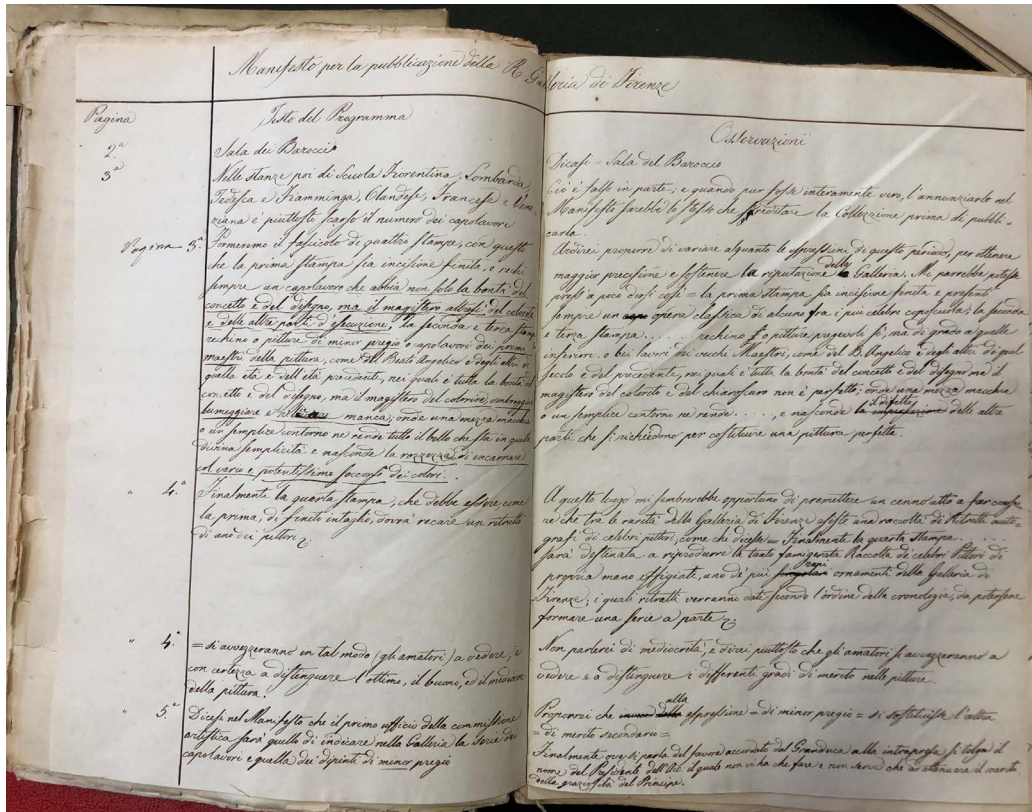
Dumas, come altrimenti non avrebbe potuto essere, accettò, e non da ultimo, è lecito pensare, per la considerevole offerta economica. Poneva tuttavia una condizione, ovvero la facoltà di dedicare l'opera al Duca d'Orléans (fig. 15), così che essa rimanesse “*entièrement français*”. E motivava la sua scelta non tanto perché trattavasi di un principe reale, ma in quanto lo considerava “*le plus artiste des princes royaux*”⁶⁵.

Un'opera imponente, sulla quale Dumas invitava Maquet a fare battage di stampa. E a stretto giro suggeriva all'amico Amaury Duval di recarsi a Firenze e proporsi come disegnatore, prefigurandogli un guadagno di cinque-seimila franchi in un anno⁶⁶.

Tuttavia, il quadro fornito a Maquet era ancora impreciso e risentiva, probabilmente, dell'iniziale incertezza – o degli iniziali fraintendimenti – riguardanti il piano dell'opera, divulgato di lì a poco. La voce circolò velocemente. Il 16 agosto il direttore del “Magasin pittoresque”, Édouard Charton, all'indomani di un fugace incontro con lo scrittore, si esprimeva con sarcasmo quanto all'impegno che vi avrebbe profuso: “*Il cherche un petit jeune homme qui lui exhume des chroniques sur les peintres: il arrangera les chroniques les plus absurdes de préférence, en romans, et voilà!*”. Tra le righe, Charton testimonia suo malgrado della fascinazione di cui il nome di Dumas era capace, lasciando trasparire anche qui la curiosità e il magnetismo che il suo arrivo aveva destato⁶⁷. Il “*petit jeune homme*” sarà Hector de Garriod, all'epoca neanche trentenne, che ritroveremo una quindicina di anni dopo quale principale artefice della ripresa della pubblicazione dei fascicoli, destinata a rallentare e poi arenarsi a causa delle turbolenze politiche verificatesi nel 1848 e di quanto ne derivò⁶⁸.

Si è fatto cenno ai due distinti prospetti dell'opera. Ebbene, già nel settembre 1840, composto verosimilmente dallo stesso Dumas, circolava un *Manifesto* pubblicitario in francese, recante l'invito alla sottoscrizione all'opera⁶⁹. Di contro, l'archivio storico degli Uffizi conserva un inserto manoscritto, dal titolo *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze*, che potrebbe esserne il corrispettivo italiano inviato in bozza alla Direzione per l'opportuna approvazione. Vi si trovano infatti, a fronte, osservazioni e correzioni⁷⁰.

Esiste inoltre uno stringato *Plan de l'ouvrage* riportato nelle veline di frontespizio di ogni fascicolo, che annuncia 150 uscite a cadenza mensile, ciascuna costituita da dieci/dodici pagine di testo e quattro incisioni *d'après*, di cui due “*entièrement terminées*”, una “à la mezza-macchia, *c'est-à-dire, à l'eau-forte avancée, ou gravure grise*”, e l'altra “*au trait*”, intendendo rendere con le incisioni finite la maniera dei pittori “à effet”, e con le altre due tecniche “*le sentiment des peintres puristes*”. Con l'ulteriore avvertenza che, non essendovene a sufficienza a mezza-macchia e a tratto per completare tutti i fascicoli, vi sarebbero state sostituite all'occorrenza dai ritratti di pittori, tutti “*finiti*”. In sintesi, si prefiguravano 450 incisioni, che in realtà si ridussero a meno poiché i fascicoli stampati furono in totale novantotto.



16

Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze, ASGF, 1840, 2.

La bozza manoscritta del manifesto in italiano (fig. 16) conservato agli Uffizi le descriveva grosso modo negli stessi termini⁷¹. Riguardo alla quarta stampa, quella recante il ritratto di un pittore, proponeva però l’aggiunta al testo di un paragrafo, che ci restituisce un’inedita testimonianza sul prestigio che alla collezione si conferiva:

mi sembrerebbe opportuno di premettere un cenno atto a far conoscere che tra le rarità della Galleria di Firenze esiste una raccolta di Ritratti autografi di celebri pittori, come chi dicesse = Finalmente la quarta stampa ... sarà destinata a riprodurre la tanto famigerata Raccolta de’ celebri Pittori di propria mano effigiati, uno de’ più rari ornamenti della Galleria di Firenze, i quali ritratti verranno dati secondo l’ordine della cronologia, da potersene formare una serie a parte⁷².

Per ciascuna delle incisioni, salvo poche eccezioni, esistono i commenti in entrambe le lingue, spesso rilegati in coppia dopo il dipinto (o la scultura) cui si riferiscono. Vennero pubblicate non secondo l’ordine numerico che le incorderà, a caratteri ro-



17

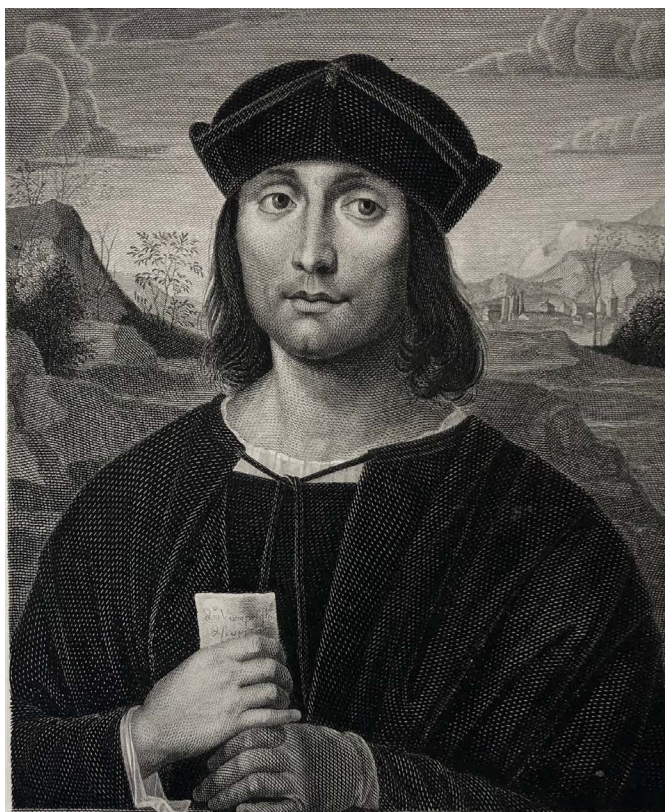
Alessandro Bonvicini detto il Moretto, *Ritratto d'ignoto*, da un disegno di L. Ciardi, inciso da David Testi, in *Galerie de Florence*, 1859 (data dal fasc. 95).



18

Tiziano, *Ludovico Beccadelli*, da un disegno di Girolamo Tubino, inciso da Antonio Perfetti, in *Galerie de Florence*, 1841 (data dal fasc. 7).

mani, nei volumi finiti, ma, verosimilmente, a mano a mano che i rami venivano consegnati. Per la loro datazione si rivela prezioso l'esemplare della *Galerie* conservato a Bruxelles presso i Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique⁷³, perché conserva le copertine in velina azzurra di ciascuno dei novantotto fascicoli, recanti la data e l'elenco dettagliato delle quattro incisioni presenti⁷⁴. Ciò permette di ricostruirne la sequenza cronologica interna e spiega, nei volumi della *Galerie* contenenti le tavole - a volte tre, altre quattro - l'assenza di frontespizio, l'impossibilità di datarli univocamente (potendo coesistere all'interno di ciascuno tavole stampate a distanza anche di dieci anni se non più), gli avvicendamenti delle mani e le apparentemente incongrue oscillazioni nelle misure della riquadratura. Come esempio dei continui salti interni, si prendano il *Portrait d'homme, tableau sur bois, par Alexandre Bonvicino, dit le Moretto de Brescia* e il *Portrait de Monseigneur Louis Beccadelli, tableau sur toile, par Titien Vecelli* (figg. 17-18, accostate). Il primo, con numero di corda LXXII, risulta compreso nel fasc. 95, stampato nel 1859 su disegno di L. Ciardi e incisione di David Testi; il secondo, a distanza di poche pagine, al numero LXXIX, risale al fasc. 7 pubblicato nel 1841 - ben diciotto anni prima - su disegno di Girolamo Tubino e incisione di Antonio Perfetti.



19

Francesco Francia, *Ritratto di Evangelista Scappi*, da un disegno di Angiolo Tricca, inciso da Luigi Sivalli nello Studio Toschi, in *Galerie de Florence*, 1845 (data dal fasc. 49).

A esergo dei volumi di tavole avrebbe ben figurato un passaggio tratto dalla rivisitazione della *querelle* sulla scultura e pittura che Dumas inserisce nella vita di Tiziano, dove assegna a Giorgione la battuta sul compito che le incisioni hanno di eternare i dipinti, dotandoli di quella riproducibilità che la stampa aveva dato alla letteratura e alla musica e di quella resistenza al tempo che la scultura possiede intrinsecamente dall'esser fatta di marmo e bronzo⁷⁵. Parole che pienamente colgono – e sembrerebbe con implicita adesione di chi letterariamente le fingeva – il senso delle tante raccolte di stampe di traduzione comparse in quegli anni. All'impresa di Bartolini, Bezzuoli e Jesi collaborarono decine di disegnatori e incisori, con alcuni dei quali non mancarono occasionali attriti, tanto che in alcuni casi si giunse alla decisione di supplire ai sottoscrittori una seconda versione delle stampe tardivamente ritenute indegne dell'opera dalla Commissione Artistica.

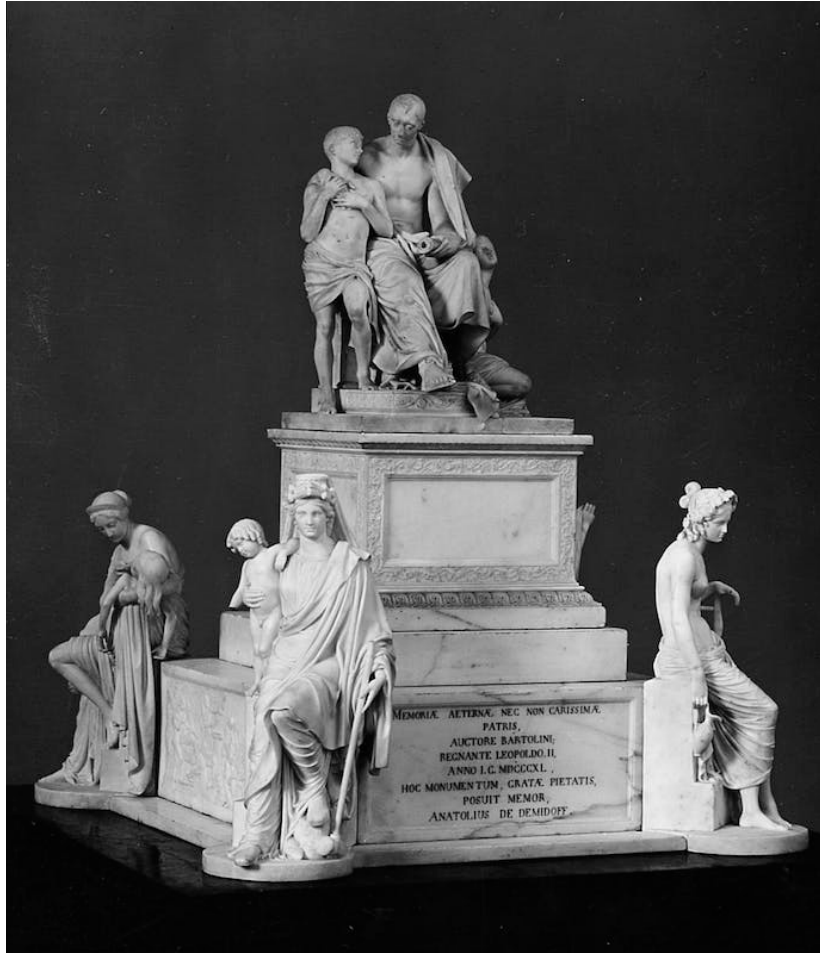
Nel carteggio di Bartolini si ha traccia, ad esempio, degli “strani modi” di Angiolo Tricca e del pessimo giudizio sui suoi ultimi disegni, al punto da sospenderne l'incarico all'inizio del 1844. Si era poi riscattato con un disegno tratto da Rubens, risultato invece ben riuscito, che attendeva per la pubblicazione l'avallo di Luigi Ca-

lamatta, atteso a Firenze nel maggio seguente⁷⁶. Qualche mese dopo, nel dicembre, avuta notizia di ulteriori critiche espresse in casa Demidoff sulla qualità di alcune tavole, Sferra considerava l'ipotesi di sostituirle, e anzi attendeva una nuova versione di un quadro di Francesco Francia⁷⁷. Si tratta del ritratto di Evangelista Scappi (fig. 19), già inserito nel fasc. 14, che verrà riproposto nel fasc. 49 disegnato da Tricca e inciso da Antonio Dalcò⁷⁸.

La dedica

A fronte di un contenuto così fortemente legato alla città di Firenze, all'edificio vasariano, al casato regnante e alla sua collezione d'arte, può sorprendere che la *Galerie de Florence* sia offerta all'imperatore di Russia Nicola I. La dedica ebbe in effetti una gestazione travagliata, né quella allo Zar fu la prima opzione. Si è già accennato al fatto che Dumas, in prima battuta, avesse posto come condizione per accettare l'incarico la libertà di scegliere il dedicatario, che per lui non avrebbe potuto essere che Ferdinando Filippo di Borbone, duca d'Orléans⁷⁹. Ma è ben facilmente immaginabile che questo suo desiderio, quando pure fosse giunto in via ufficiale, sarebbe stato poco o nulla considerato. Per parte italiana, nel settembre 1841 la dedica era stata invece offerta al Granduca Leopoldo, che ne aveva però respinto la concessione⁸⁰. Una lunga trattativa approdò solo nell'estate del 1844 alla conferma definitiva – di cui “da un anno a questa parte si vociferava” – che lo Zar avesse dato il benestare⁸¹. Un gesto che, proprio per il precedente rifiuto del Granduca – come sottolineava il Segretario del Buon Governo mettendone a sua volta al corrente il segretario di Stato Giuseppe Paver – assumeva ancora maggior rilievo diplomatico⁸². La Società, con non celata soddisfazione, volle darne annuncio nella “Gazzetta di Firenze”, dove infatti comparve il 6 agosto 1844, ottenuta la dovuta autorizzazione della Segreteria di Stato⁸³.

Della notizia Sferra aveva ossequiosamente informato anche Lorenzo Bartolini, che della *Galerie* era uno dei commissari artistici e la cui fama internazionale come scultore dovette contribuire non poco alla trattativa⁸⁴, soprattutto in virtù della rete di relazioni con l'aristocrazia e la nobiltà russa. In particolare, con la contessa Olga Orloff, che nel 1838 gli aveva commissionato una statua per la sua residenza a San Pietroburgo⁸⁵ e che già nel gennaio 1840 gli annunciava che “il Granduca ereditario avrebbe fatto altrettanto”⁸⁶. Ugualmente, e il corposo scambio tra i due ne è testimonianza, Bartolini era in stretto contatto con Anatolij Demidoff, figura ben nota e influente nella società aristocratica fiorentina, mecenate e benefattore negli ambiti più disparati, insignito del titolo di Principe di San

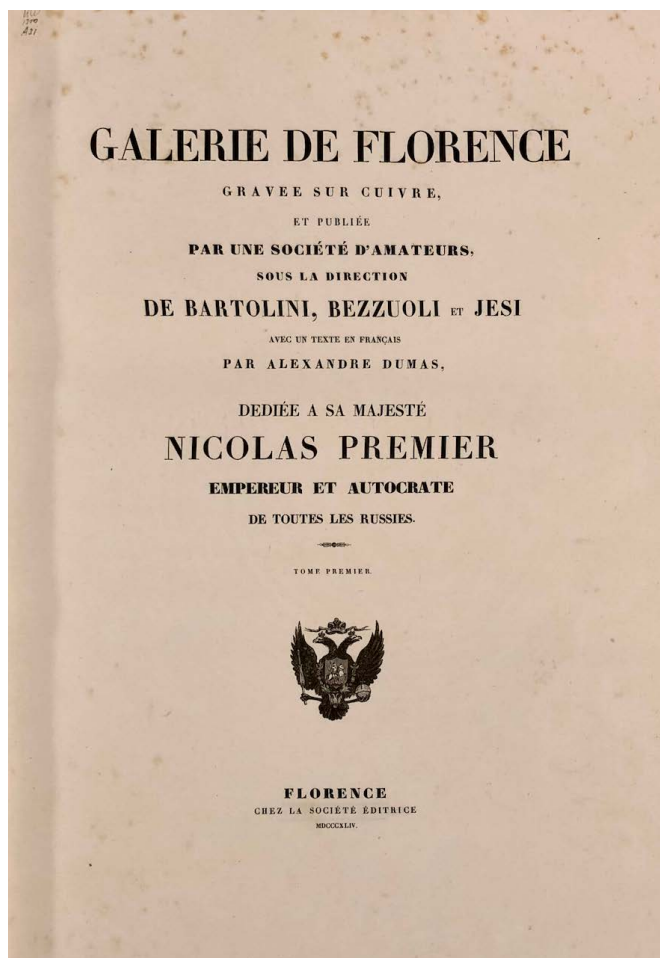


20

Lorenzo Bartolini, *Modello del Monumento a Nicola Demidoff*, 1840, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

Donato da Leopoldo in occasione del suo matrimonio con Matilde Bonaparte, nipote di Napoleone, che ne aveva sancito la definitiva ascesa sociale⁸⁷. Al Bartolini Anatolij aveva commissionato una statua celebrativa in onore del padre (fig. 20), completata e posta *in situ* nel 1840⁸⁸. È quanto mai probabile, quindi, che fosse al corrente del progetto sin dai primi passaggi e che, vista la sua passione per l'arte e il forte legame con il Granduca, se ne fosse interessato. Quanto al suo rapporto con Dumas si segnala una lettera del novembre 1840, con cui lo scrittore accompagnava l'invio di un numero della "Revue des deux mondes" contenente un breve romanzo di Mérimée che la moglie, la principessa Matilde, desiderava leggere⁸⁹.

Tralasciando le complicate tappe intermedie, sta di fatto che nel febbraio 1845 la copia per lo Zar, consegnata dall'ambasciatore Conte di Colleredo, giunse a San Pietroburgo, e che la Società editrice ricevette i ringraziamenti dal conte Karl Vasil' evič di Nesselrode, ministro degli Esteri⁹⁰. Lo stesso Dumas scrisse di persona allo Zar, da Parigi, il 15 novembre 1844:



21

Frontespizio del tomo I della versione francese della *Galerie de Florence*, con dedica allo Zar Nicola I, Firenze, Batelli, 1844.

Sire, J'apprends que Votre Majesté impériale a daigné accepter la Dédicace de la Galerie des Offices. Auteur du texte français je suis heureux et fier de trouver encore une fois l'occasion de mettre mon nom aux pieds de Votre Majesté. J'ai l'honneur d'être avec respect, Sire, de Votre Majesté impériale, le très humble et le obéissant serviteur, 15 novembre 1844, Alex Dumas⁹¹.

Ma la questione della dedica (fig. 21), aldilà delle spigolature a sfondo diplomatico, aiuta anche a precisare la storia redazionale dell'opera e spiega la compresenza, nei due volumi di testo di alcuni esemplari, di un doppio frontespizio. I testi introduttivi consegnati da Dumas e Ranalli vennero infatti stampati nel 1841 e 1842 senza dedica e con il giglio fiorentino a stemma; concluse le trattative i frontespizi vennero ristampati, con data 1844, dedica allo Zar, aquila imperiale a stemma e con diversa indicazione editoriale⁹². Quanto ai volumi con le incisioni commentate, l'arco temporale si estese ben oltre, e anzi, come vedremo, giungerà a termine solo con la ripresa dei lavori curata da Hector de Garriod nel 1856.

La Galerie de Florence

La prefazione dell'opera, stampata in elegante corsivo, si apre su Cosimo I e Giorgio Vasari, responsabili l'uno dell'idea, l'altro della realizzazione dell'edificio degli Uffizi. Omaggio, potrebbe dirsi, scontato, dovuto⁹³. Ma già nel secondo paragrafo il tradizionale parallelismo tra la parabola in politica e nelle arti si fa protagonista e impone di includere nel “*précis historique*” sui Medici – che funge da introduzione all'intera opera – la narrazione dell'iniziale ascesa della famiglia, cornice indispensabile per la trattazione della contemporanea rinascita della pittura⁹⁴. L'iter culminerà nella giustapposizione di Pericle e Cosimo I, e sarà ripercorso ancor più nel dettaglio alla fine del lungo excursus storico. Come alla prima ascesa di Averardo fino a Cosimo il Vecchio la pittura rinasceva con Giotto, Cimabue e Masaccio, come poi raggiungeva il suo culmine all'epoca di Cosimo I, passando per le precedenti fasi di crescita e maturità sotto Lorenzo e Leone X che ne videro la piena fioritura, così cominciò la parabola politica discendente con Francesco I e quella figurativa con Vasari, per arrivare alla caduta con Gian Gastone da un lato e ai vari Gabbiani e Dandini dall'altro⁹⁵.

Ancora ai Medici Dumas riservava nella prefazione l'elogio finale, ricordando, con climax retorico, i grandi cui il casato aveva dato i natali, dai granduchi di Toscana alle regine di Francia fino ai papi per il mondo intero, anteponevone le gesta a quelle di qualsiasi altro principe, re o imperatore, passato e futuro⁹⁶. Paragone che, nel momento in cui sarebbe stato rinnovato il frontespizio con la dedica a uno zar, non sarebbe forse passato inosservato.

Alla storia dei Medici segue l'*Histoire de la peinture*, dove pure torna il topos del buongoverno come condizione necessaria per il fiorire delle arti: “*l'art, cette fleur de la paix*”, come esclamerà commentando le vittorie dei Greci a Platea e Micala⁹⁷. Anche qui lo spazio riservato al resoconto evenemenziale è molto ampio. Giocando su un doppio piano, della storia *tout-court* e di quella artistica, Dumas intreccia l'enciclopedismo pliniano ai maggiori storiografici greci e latini, ricomponendoli a suo gradimento alla ricerca di analogie tra pittori dell'antichità e del Rinascimento⁹⁸. Ecco dunque che Masaccio apre il secolo di Leonardo, Tiziano e Raffaello come Bularco lo aveva fatto per Zeuxis, Apelle e Protogene; che il duello tra gli acini d'uva di Zeuxis e la tenda di Parrasio prefigura quello tra Michelangelo e Raffaello; che Correggio, trovandosi come Apelle a doversi confrontare con i giganti che lo precedettero, per eccellere scelse la grazia. Arrivando a domandarsi se mai Alessandro, come poi Carlo V a Tiziano, avesse mai raccolto il pennello caduto ad Apelle: non solo al pittore ma anche all'amico.

Non è dunque l'imitazione degli antichi, la ripresa “archeologica” di canoni artistici che Dumas intende mettere in evidenza, quanto una rinnovata, potente fase

images

creativa che l'assetto politico e sociale realizzato dal casato dei Medici nel corso di circa tre secoli aveva reso possibile. Si direbbe quindi più un 'ricorso' vichiano che una tappa storicista, o forse, più sommessamente e in linea con il passo bulimico della sua scrittura, "une salade de haute fantaisie", un "ordre composite"⁹⁹ che accosta con disinvoltura generi e temi tra i più disparati, dagli *elogia* ai panegirici imperiali, dal biografismo classico al ritratto paradossale, dall'affresco storico all'aneddoto pittoresco. Al netto dei quali ci si aspetterebbe una qualche predilezione per gli artisti toscani, un riconoscimento di primato che, oltre a corrispondere al privilegio di aver quant'altri mai beneficiato del contesto creatosi, lo avrebbe posto in linea con le scelte del Vasari, sempre vigile, insieme al veneto Carlo Ridolfi e pochi altri, sul suo scrittoio¹⁰⁰. Ma non è così. Fermo restando il pieno, imprescindibile riconoscimento per Michelangelo e Raffaello, i due semidei nel paradiso dell'arte cui dedica righe memorabili¹⁰¹, la sua sensibilità lo trascina verso Tiziano e Rubens, lo rende incline all'espressività del colore assai più che alla nitidezza del disegno. In un passo di estrema concentrazione poetica, per intendersi, egli così impatta in maniera grandiosa tale predilezione:

Au nom seul de Titien, ce peintre enthousiaste et passionné de la couleur et de la forme, mille idée de volupté, de plaisir et d'amour se reveillent dans les cœurs les plus froids, dans les imaginations les plus engourdies. Ce ne sont plus les hautes conceptions de Léonard, ni les vierges idéales de Raphaël, ni les formidables dessins de Michel-Ange.

Le temps des suaves rêveries, des aspirations célestes, des épouvantements bibliques est passé; nous sommes en pleine renaissance, en pleine orgie, au milieu de cette Venise ardente et sensuelle, et ivre comme une fille de joie. Ce sont des Vénus au contours voluptueux, des Bacchantes aux poses lascives, des courtisanes à la beauté éclatante, aux dévorantes ardeurs. Ce sont les frais paysages remplis d'ombres et de mystères, des groupes d'enfants nus se jouant sur un sable d'or ou sur un gazon d'émeraude; ce sont des chœurs mélodieux et invisibles, chantants des hymnes tout empreints de la poésie d'Horace et de Tibulle; ce sont de blondes chevelures ruisselant sur des reins d'albâtre; c'est une exubérance de chairs bondissantes à donner les frisons aux anachorètes de la Thébaïde; c'est la pourpre, c'est le sang, c'est la vie¹⁰².

Eppure, Vasari (fig. 22) si rivela la filigrana costante di Dumas, che ne adotta la struttura letteraria delle *Vite* avendo ben fissi nella memoria interiore quegli stessi ritratti che trecento anni prima lo scrittore aretino per primo aveva diffuso come galleria iconografica intrinsecamente collegata alle rispettive narrazioni biografiche. Aveva dato corpo a un'operazione colta, dalle complesse filiazioni classiche che non possono essere qui richiamate, ma di cui Dumas non sembra preoccuparsi. Riconosce a Vasari stesso lo statuto di 'classico', di modello, e ne riprende l'organizzazione del testo. Dopo *l'Histoire de la peinture*, speculare al *Proemio delle Vite*, Dumas (e con lui Firen-

ze) pubblica una sua collezione di ritratti, aggiornata cronologicamente e rivisitata stilisticamente. E proprio da quel *Proemio* sembra raccogliere il testimone e l'eredità del suo illustre predecessore. Che in chiusura, pur scongiurandone l'evenienza, prefigurava il caso che “per trascuraggine degli uomini o per la malignità de' secoli [...] ella [ovvero l'arte] incorresse di nuovo nel medesimo ordine di ruina” e si augurava che le sue fatiche fossero degne di “mantenerla in vita, o almeno dare animo ai più elevati ingegni di provvederle migliori aiuti”¹⁰³.

Dumas non è certo il primo ad attingere all'aretino e alla schiera di compilatori di vite e dizionari che via via contribuirono alla fortuna o all'oblio di generazioni di artisti¹⁰⁴. Di certo però è tra i pochissimi a farlo alla stregua dei “più elevati ingegni”. La sua storia della pittura e dei pittori – e prima, dei Medici – trae da ogni episodio una novella, e nell'insieme affresca una saga. E di ciascuno scruta l'anima e i sentimenti attraverso i volti e le opere, teatralizzando e amplificando, per meglio renderli, fatti noti e tramandati – o, alla bisogna, inventandone. Anche qui, “vasarianemente”, intendendo la letteratura come strumento per eternare la fama, per contrastare quella “seconda morte” che la voracità del Tempo implacabilmente infligge.

Ma la letteratura viene chiamata in campo anche sotto altro ruolo. Con la lunga digressione dedicata a Dante, Petrarca e Boccaccio, Dumas costruisce il raccordo tra il periodo di coesistenza delle tre “scuole” – italiana, greca e gallo-germanica¹⁰⁵ – e l'imporsi del paganesimo in un'arte fino ad allora permeata di religiosità. L'insegnamento del greco che Petrarca e Boccaccio ricercarono e promossero, l'operato del monaco Barlaam di Seminara ad Avignone e di Leonzio Pilato a Firenze, ristabilirono le condizioni per la conoscenza diretta dei classici che concorsero alle prime “*hérésies artistiques*”, come gli Apostoli dalle teste degli animali loro simboli di Spinello Aretino, l'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio di Dello Delli o ancora l'instancabile ricerca della resa prospettica di Paolo Uccello, “*un autre fou*”¹⁰⁶.

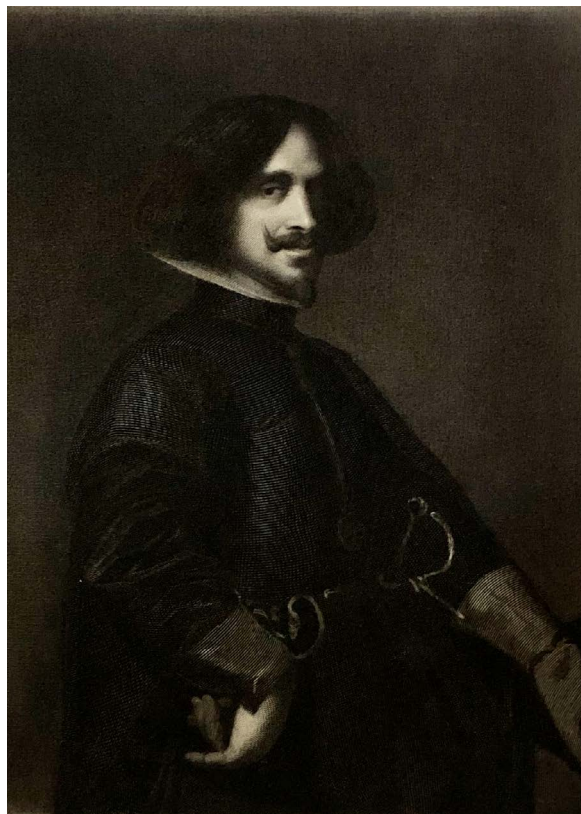
L'affresco storico culmina con Lorenzo Ghiberti, nella cui opera, scomparse le ultime tracce del gotico, Dumas coglie i primi bagliori dell’*art moderne*” di Benvenuto Cellini e Giambologna. Intento allo stesso tempo a enfatizzare il gusto dei Medici per la classicità, per le favole dei Greci, ne chiude la vita ricordando a effetto – ma distorto quanto leggeva, probabilmente, in Vasari – che, oltre ai portali del Battistero, gli era stato commissionato un Marsia per un sigillo di cornalina, la stessa effigie che Nerone aveva scelto per sé¹⁰⁷. Con questa suggestione imperiale sullo sfondo si dà inizio alla *Galleria* dei protagonisti: Masaccio sarà il primo di una lunga serie¹⁰⁸.

L'*Histoire des peintres, faisant suite à l'Histoire de la peinture*, comprende ventiquattro biografie suddivise come segue: nel tomo primo, alle pp. 97-254, Masaccio, Perugino, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Giorgione; nel tomo secondo, alle pp.



22

Giorgio Vasari, da un disegno di Alessandro Mazzanti, inciso da Giuseppe Marri, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1846 (data dal fasc. 60).



23

Diego Velázquez, da un disegno di Joseph Delboete, inciso da Joseph Delboete, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1847 (data dal fasc. 81).

[5]-231, Giovanni Bellini, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Giulio Romano, Primaticcio, Lucas Cranach, Quentin Metsys, Baccio Bandinelli, Hans Holbein, Sodoma, Pinturicchio, Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Rubens, Correggio e Vasari.

Segue un capitolo (fig. 23), incompiuto in tutti gli esemplari, dedicato ai pittori spagnoli, una *revue retrospective* che li annuncia ripartiti in quattro scuole: Toledo, Valencia, Siviglia e Madrid. Il testo si interrompe, negli esemplari più completi, a p. 256 (per un totale di ventitré pagine), ovvero nel mezzo della biografia di Luis de Vargas, sivigliano. A differenza di altri casi di lacune dei singoli esemplari, ascrivibili a un qualche salto nella raccolta dei fascicoli periodici, in questo caso sembrerebbe che il testo non sia mai stato terminato o comunque, seppure consegnato, mai dato alle stampe. È anche peculiare il fatto che Dumas – che del riutilizzo di scritti precedenti per ristampe e compilazioni, anche molto commerciali, era maestro – non abbia più ripreso in mano queste pagine. Fatto sta che al di qua dei Pirenei, fino a pochi anni prima – eccezion fatta per Velázquez e, in misura minore, Murillo – poco si sapeva e si era visto della pittura spagnola, di cui, peraltro, Dumas si dimostra informato e



24

Louis-Pierre Baltard, *Vue de la Colonnade du Louvre*,
ca. 1805, Parigi, Musée Carnavalet.

appassionato. Certamente aveva seguito le vicende legate all'arrivo a Parigi di oltre 400 tele per l'apertura della *Galerie Espagnole* del Louvre, voluta da Luigi Filippo, e ne aveva lodato, tra i primi, l'idea¹⁰⁹. Così come può dirsi che sia stato tra i primi a parlare estesamente del Greco, i cui otto dipinti esposti nel *Salon des Colonnades* (fig. 24) avevano avuto poca o nulla eco nella stampa, né avevano suscitato grande curiosità nel mercato. Al pittore cretese dedica nella *Galerie* un ampio capitolo che, nonostante i rimandi romanzzati a un'intricata catena di precedenti, mantiene la novità della considerazione riservatagli¹¹⁰. L'allestimento parigino durò poco, e solo a distanza di dieci anni, con la rivoluzione e deposizione di Luigi Filippo, la *Galerie Espagnole* venne chiusa e la raccolta, dopo una serie di passaggi accidentati, finì per essere dispersa nei principali musei del mondo¹¹¹. Per quanto notissimo, ricordiamo che degli otto dipinti del Greco originariamente esposti solo uno, il *Cristo in croce con due donatori*, rientrò al Louvre nel 1908.

Nell'impianto delle vite convivono, tradizionalmente, due piani narrativi: il biografismo votato al racconto dei fatti e alla descrizione delle opere insieme alla costruzione di una catena di filiazione artistica e di appartenenza alle diverse tendenze espressive, che qui rispondono ancora alle categorie di idealismo, spiritualismo, na-

images

turalismo e paganismo. A queste due componenti si aggiungono lunghi inserti – alla bisogna tradotti – attinti da altri autori ed espedienti narrativi tipici della sua penna, in particolare la teatralizzazione resa dal dialogo diretto e l’inserimento di finestre di approfondimento su fatti storici o personaggi di sfondo, spesso di estensione tale da costituire veri e propri racconti nel racconto¹¹².

Quanto ai testi mutuati, basterà ricordare gli ampi stralci dal *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo¹¹³, dalle *Novelle* di Matteo Bandello¹¹⁴, dall’*Histoire des républiques italiennes* di Sismonde de Sismondi¹¹⁵, da *La peinture en Italie* di Stendhal¹¹⁶, dall’*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* di Quatremère de Quincy¹¹⁷; tra quanti cita *en passant* e da cui trae aneddoti e giudizi, le *Notizie dei professori del disegno* di Filippo Baldinucci, la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi, il *Paradiso perduto* di Milton, o ancora gli scritti di Francisco Pacheco, Antonio Palomino e Cean de Bermudez nelle pagine dedicate agli Spagnoli.

Le scene in dialogo, di varia estensione, sono ricorrenti, talvolta rese con vena quasi comica. Come quando, narrando della discussione sulla tela da commissionare per il loro convento, l’abate del monastero geronimita di Santa Maria de la Sisle – poco discosto dalle mura di Toledo – e i confratelli ne discutono animatamente, e nell’entusiasmo tutti insieme si alzano in piedi “*comme se dressent les députés conservateurs à la demande du vote de confiance de la part du président du conseil des ministres en France*”, per poi proporre, ciascuno ma all’unisono, un soggetto diverso, costringendo l’abate a ristabilire ordine e silenzio. La scena continua nella bottega del Greco, che vedremo rincorrere con un bastone il suo allievo Luis Tristan – cui intendeva passare la commessa – per aver chiesto un compenso troppo contenuto. Fino a spuntarla con l’abate, in un crescendo di battute, di voce, e di levata di bastone, e ottenere per il suo giovane seguace più del doppio del pattuito¹¹⁸.

Altrove, le battute assumono tutt’altra funzione, come nel caso dello scambio tra Rubens (fig. 25), in procinto di partire per Venezia, e il governatore dei Paesi Bassi cattolici Alberto d’Asburgo. Al giovane pittore, la cui descrizione calzerebbe ad Athos¹¹⁹, affida il compito di raccontare il passaggio di testimone, allo scoccare dell’anno 1600, dai protagonisti della pittura italiana del Cinquecento – e in particolare da Giorgione, Tiziano e Veronese, che Rubens dichiara al suo principe di prediligere per l’uso possente del colore – alla propria generazione, che ne dovrà e vorrà portare l’insegnamento oltralpe. Adesione stilistica che Dumas gli riconosce interamente, definendo *flamboyants* i suoi colori¹²⁰. Sullo sfondo, una Venezia ‘pittoresca’, tratteggiata dalla penna del romanziere con tinte morbide, quasi sensuali:

Venise avec ses Doges, [...], la voluptueuse cité, toute palpitante de vie et de rumeur, non-chalamment penchée sur les bords de l’Adriatique comme une odalisque sur son miroir, la



25

Peter Paul Rubens, da un disegno di Leon Carlo Castelnuovo, incisione di Antonio Marchi, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1841 (data dal fasc. 7).

*ville blasée à qui il faut des chants et des parfums pendant le jour, et des rumeurs et des sanglots pendant la nuit; courtisane lascive qui, comme Messaline est quelquefois lassée, mais jamais assouvie*¹²¹.

Poi, a tratti, torna la prima persona singolare. E così come si descriveva agli Uffizi in silenzioso dialogo con i ritratti, lo troviamo a San Pietro in Vincoli a Roma prorompere con tonalità intrise dell'estetica del sublime e del topos del genio romantico, annichilito in solitaria contemplazione del *Mosè* di Michelangelo:

Je plains les critiques qui ont voulu mesurer le géant à leur taille des nains: tant de grandeur les écrase. C'est ici qu'il faut sentir au lieu de raisonner [...] C'est un rêve étrange et colossal, traduit en marbre pendant une nuit d'insomnie et de terreur: c'est une inspiration biblique de la plus haute puissance, et telle que Dante lui seul saurait nous la décrire. Tout est surnaturel et formidable dans cette personnification sublime qui surpasse de cent coupées les héros des âges fabuleux.

images

*Entrez dans l'église de San Pietro in Vincoli, seul, à la nuit tombante, contemplez la lueur incertaine du crépuscule, cette apparition surhumaine, et vous serez saisi d'un de ces épouvantements hyperboliques que produit sur une imagination fiévreuse la lecture de l'Apocalypse!*¹²²

O, ancora, come premessa alla vita di Tiziano, rivolgersi direttamente al lettore prendendo spunto da alcune recenti critiche rivolte al re dei coloristi, all'“Ariosto della pittura italiana”, per sferrare un attacco al fanatismo storico-artistico che nell'arte rappresenta per lui ciò che i Neocattolici sono per l'ordine morale:

*Il est de toute évidence que ceux qui n'apprécient dans le corps que le squelette, qui n'adorent que le gris dans la couleur, doivent préférer Giotto à Titien, et Cimabué à Giorgion. Grand bien leur fasse. Quant à moi, je le confesse en toute humilité quoique j'aie renoncé pour ma part et tout comme un autre à Satan et à ses pompes je ne crois pas avoir contracté implicitement l'obligation de mettre à l'index les tableaux de Titien et de Rubens. Je pousserai plus loin ma franchise en proclamant tout haut ma prédilection pour les écoles vénitienne et flamande, ce que l'on verra bien, du reste, dans les biographies qui vont suivre*¹²³.

Più prosastiche le divagazioni storiche, disseminate, senza preannuncio e talvolta artificiosamente, con generosità. Emblematica, a questo proposito, la vita del Vasari, che chiude la serie delle biografie, così come nelle sue *Vite* la chiudeva. Qui le digressioni occupano quasi la metà delle sedici pagine complessive, divagando sui Medici e su Guillaume de Marcillat – di cui mantiene la provenienza marsigliese secondo la vulgata italiana – e la pittura su vetro¹²⁴. Nelle ultime pagine Dumas si sofferma sulla sua opera di storiografo, “la seule chose dont-on doit être vraiment reconnaissants à Vasari”. Gli riconosce una solida formazione classica, una piena autonomia di scrittore, la disponibilità verso i consigli stilistici di Annibal Caro, l'acribia nella ricerca di documenti. E gli dà atto – nonostante che il suo libro sia “pieno d'errori” – di imparzialità, di aver fatto tutto il possibile per raggiungere la verità. Invita a leggerne le pagine senza prevenzione, come lui aveva assicurato di aver scritto, avendo a mente che la sua predilezione per il disegno non poteva che portarlo a giudizi più tiepidi sui pittori del colore e delle forme. Come volesse ricercare, al di là della coerenza espressa, un apprezzamento non scritto per quegli artisti che corrispondevano di più al suo proprio sentire. Esprime grandi lodi per la forma pura e lo stile chiaro dell'aretino, ma stende poi un'ombra finale: “En 1574 Vasari mourut après une vie d'une ennuyeuse uniformité, et que le peintre eût cependant dû accidenter, par politesse pour ceux qui seraient un jour forcés d'écrire sa vie, comme il a écrit celles des autres”¹²⁵. Quasi a rimproverargli che la sua esistenza personale non offrisse sufficiente materia narrativa, e che il codificatore del genere biografico non fosse stato, nella sua propria, terrena esistenza, all'altezza del ruolo di attore.

Epilogo

Eccezion fatta per occasionali *défaillances*, la macchina redazionale della *Galerie de Florence* procedette efficacemente, mantenendo costante l'annunciato ritmo mensile dell'uscita dei fascicoli e ricevendo critiche positive fin dall'inizio¹²⁶, tanto da ottenere, nel 1844, il prestigioso premio assegnato dall'Accademia di Belle Arti all'Esposizione delle manifatture toscane, istituita pochi anni prima dal granduca Leopoldo¹²⁷. Dal punto di vista economico l'impresa ebbe invece ricorrenti problemi fin dall'inizio. Una lettera di Sfera del 7 luglio 1847 al segretario Ambrogio Piovacari, nel chiedere ancora una volta sostegno governativo, ne ripercorreva i momenti critici, in occasione dei quali – soprattutto per il numero di sottoscrittori assai inferiore a quello previsto – i soci avevano dovuto reintegrare di persona, già all'inizio del 1843, il capitale esaurito. Si era poi sofferto della mancata elargizione da parte dello Zar, promessa in occasione della concessione della dedica, perdurante lo stallo nelle sottoscrizioni. Si risolveva dunque, onde evitare la chiusura subitanea dell'impresa e il disagio inevitabile che le famiglie delle settanta persone che vi lavoravano avrebbero patito, a implorare il Granduca dell'acquisto di nove copie dell'opera, che avrebbero coperto il passivo¹²⁸. La richiesta venne accolta solo in parte, disponendosi a stretto giro l'acquisto di quattro copie¹²⁹. A queste difficoltà si aggiunsero i disordini incorsi nel 1848 e i temporanei cambiamenti governativi, che ne rallentarono ulteriormente la pubblicazione, fino a ridursi all'uscita di un solo fascicolo per i successivi tre anni, per poi arrestarsi nel 1851, giunta al novantesimo dei 150 previsti.

Fu soltanto cinque anni dopo che, su deliberazione della Società editrice, Hector de Garriod (fig. 26) ebbe l'incarico di riprendere il lavoro¹³⁰, mantenendo identico il titolo, salvo l'aggiunta del suo nome come continuatore. L'editore sarà Achille Paris, anch'egli “*continueur*” della Società editrice, mentre il tipografo non sarà più Batelli bensì Le Monnier. Degli otto fascicoli che vedranno la luce gli ultimi due non sono datati. Il cambio di ragione sociale nell'ultimo, da “*Imprimerie Felix Lemonnier*” a “*Imprimerie des Successeurs Le Monnier*”, permette però di collocarlo dopo il marzo 1865, quando Le Monnier cedette a una Società anonima l'attività tipografica. Un opuscolo espone ragioni e propositi della nuova serie, di cui si rese noto a breve distanza l'elenco dei sottoscrittori. Vi spiccano i regnanti dei principali casati europei, lo Zar di Russia e una nutrita rappresentanza della nobiltà e aristocrazia internazionale¹³¹. È lo stesso Garriod a dirci che Dumas non parteciperà:

Mais pendant ce temps [gli anni di interruzione] Mr. Dumas, qui habitait Florence lorsqu'il avait accepté la rédaction du texte français, s'était éloigné de cette ville pour jamais y revenir. Cette distance des objets qu'il avait à illustrer, et des travaux considérables dans l'accomplissement desquels n'était pas entré le calcul du retour imprévu de celui-ci, lui ayant fait perdre l'attrait qu'il trouvait à la continuation de cet ouvrage, il s'en est désisté¹³².



26

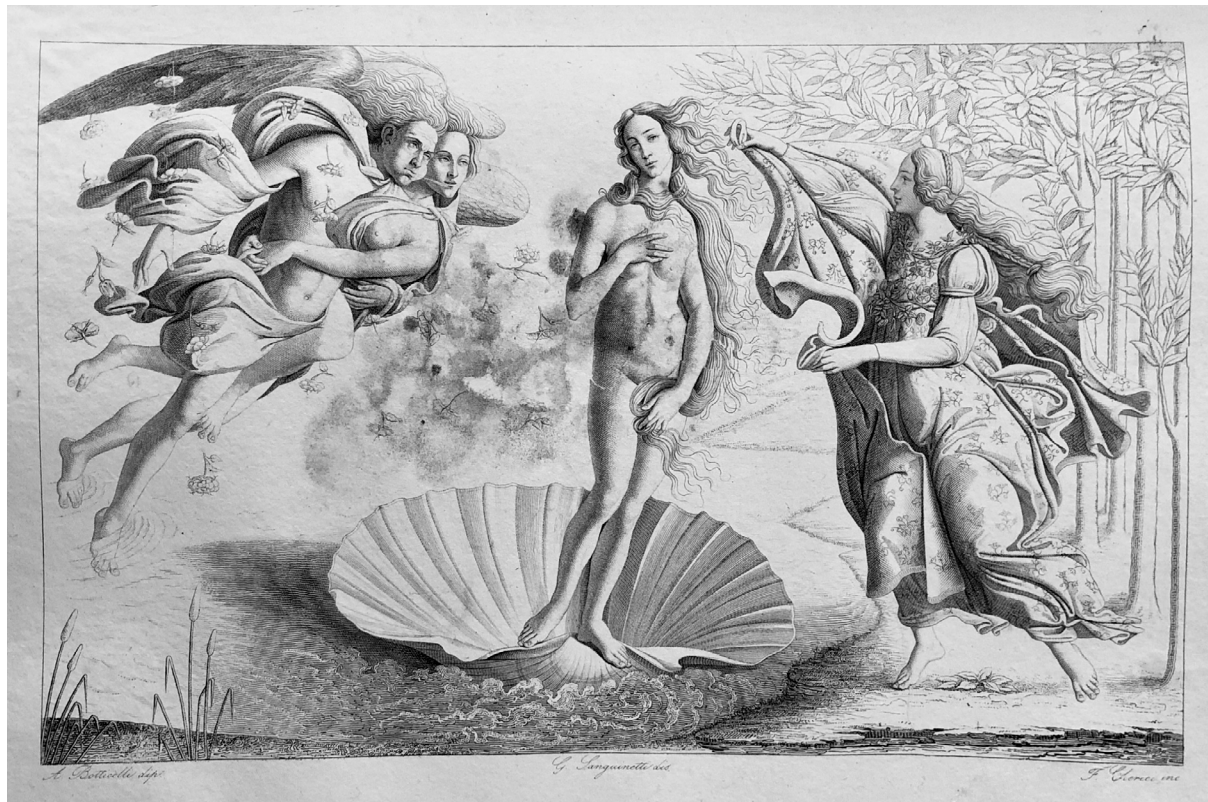
Giovanni Battista Biscarra, *Ritratto di Hector de Garriod*,
Coll. privata (Sotheby's London 18 novembre 2021, lotto 20).

Tiene a lasciare testimonianza della loro intima e duratura amicizia, dei suoi scrupoli nel rimpiazzarlo e del suo impegno a mantenerne immutato il piano espositivo, riservando per sé la sola “*indépendance d’opinion et de sentir en matière d’art*”.

Si comprende in tal modo un dettaglio che a prima vista potrebbe apparire disarmonico, se non presuntuoso, ovvero la firma in calce alle proprie voci, che a null’altro serviva se non a distinguerle – esse pure in francese – da quelle dell’illustre amico. Se ne contano una trentina, ricche di riferimenti testuali alle fonti, di puntuali discussioni stilistiche e attributive e notevolmente più estese di quelle di Dumas.

Che come unica eccezione aveva firmato col suo nome il commento alla *Nascita di Venere* del Botticelli¹³³ (fig. 27), l’unico reso in versi. Volendo forse ribadire al lettore, con una vera e propria *sphraghis*, la sua dimensione autoriale di letterato, di romanziere-poeta fattosi per l’occasione storico dell’arte.

*L’hiver s’enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore,
Aime demain qui n’a jamais aimé,
Qui fut amant, demain le soit encore.*



27

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, da un disegno di Gustavo Sanguinetti, inciso da Francesco Clerici, in *Galerie de Florence*, 1845 (data dal fasc. 28).

imagines

*L'hiver était le seul maître des temps
Lorsque Vénus sortit du sein de l'onde,
Son premier souffle enfanta le printemps,
Et le printemps fit éclore le monde*

*L'été brûlant a ses grasses moissons
Le riche automne a ses treilles encloses,
L'hiver frileux son manteau de glaçons,
Mais le printemps a l'amour et la rose.*

*L'hiver s'enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore,
Aime demain qui n'a jamais aimé,
Qui fut amant, demain le soit encore¹³⁴.*

Alexandre Dumas

NOTE

Nel corso di questa ricerca ho potuto giovarmi della disponibilità e competenza dei curatori dei fondi archivistici e bibliotecari consultati, che mi è caro ringraziare: Carla Basagni per la Biblioteca degli Uffizi, Simona Pasquinucci per l'Archivio storico delle Gallerie fiorentine, Paola Conte per l'Archivio di Stato di Firenze, Marzia Marigo per l'Archivio storico della Galleria dell'Accademia di Firenze, Daniele Mazzolai per l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Sara Jacobsen per la Biblioteca Marucelliana, Anna Bernabè per la Biblioteca di Lettere e filosofia 'Amleto Bassi' dell'Università di Ferrara, Ingrid Goddeeris per la Biblioteca dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Alessia Alberti per il Gabinetto dei Disegni - Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano. Inoltre, Mascia Cardelli per lo scambio di notizie su Ferdinando Ranalli e gli amici Bert Kraaijpoel e David Santoro, che hanno passato qualche ora al mio posto, nelle biblioteche dell'Aja e di Bruxelles, in compagnia degli esemplari della Galerie li conservate, inviandomi foto e descrizioni utili. Infine, Jocelyn Fiorina, il presidente della Société des Amis de Dumas, dal cui incontro in occasione di una sua conferenza romana è nata l'idea di questa ricerca, e il direttore degli Uffizi Eike Schmidt, che l'ha generosamente accolta, senza riserve.

1 Edizione francese: *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une société d'amateurs sous la direction de L. Bartolini, J. Bezzuoli et S. Jesi. Avec un texte en français par A. Dumas*, Florence, Vincenzo Batelli tipografo, 1841-1851 (fasc. 1-90); edizione italiana: *Imperiale e Reale Galleria di Firenze. Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze da Ferdinando Ranalli*, Firenze presso la Società editrice, 1841-1851. Entrambe le edizioni presentano, con data 1844, un frontespizio rinnovato a includere la dedica a Sa Majesté Nicolas Premier, empereur et autocrate de toutes les Russies / *a Sua Maestà l'Imperatore Niccolò Primo autocrate di tutte le Russie*, e l'aquila imperiale dello Zar come stemma a sostituzione del Ciglio, che siglava i frontespizi del 1841 e 1842. Nel 1856 Hector de Garriod, che vi aveva collaborato fin dall'inizio, curò la ripresa dell'opera, di cui uscirono ulteriori otto fascicoli, editi da Achille Paris presso la Tipografia Le Monnier. Come si vedrà nel seguito, non è agevole dare di quest'opera un riferimento bibliografico univoco, stante la complessa storia editoriale che caratterizzò le due versioni. Si tenga per ora a mente che il piano dell'opera venne sviluppato in parallelo ma con sostanziali differenze nei testi, che le tavole furono condivise ma ebbero

anch'esse – con alcune eccezioni – commenti diversi e indipendenti in italiano e francese. A ciò si aggiungano le varianti di legatura degli esemplari superstiti, che risentono delle eventuali lacune dovute all'uscita a un tempo mensile e pluriennale dei fascicoli e – in particolare per quanto riguarda le tavole – delle diverse possibilità di accorpamento.

2 Barocchi 1982, pp. 1512-1513.

3 Fiorina 2021, Levantis 2015, Levantis 2022, Passignat 2021, Schopp 1983, Schopp 2011, dove pubblica il capitolo sugli Uffizi contenuto ne *La Villa Palmieri*, Paris 1843, su cui torneremo.

4 Tra le riviste in questione, ricordiamo “La Presse”, “L'Artiste”, “L'Independence belge” e, più tardi, “Le Mousquetaire” e “Le Dartagnan”, fondati dallo stesso Dumas. Per un elenco dettagliato degli articoli rimando a Vanachter 2010. Da notare che Dumas non raccolse mai in volume i suoi numerosi interventi sull'arte, né a questo soggetto venne mai dedicato un volume nelle diverse edizioni dell'opera completa.

5 La prima edizione del 1841, in 2 volumi (340 e 343 pp.) verrà poi ristampata più volte a partire dal 1851. Vd. anche *Impressions de voyage*, 5 voll., Paris, A. Guyot, Charpentier et Dumont, 1834-1837. Nel 1841 uscivano anche le *Nouvelles impressions de voyage. Midi de la France*, in 3 volumi.

6 Minuta del 15 ottobre 1841, ASF, Presidenza del Buon Governo, Archivio segreto, filza 1841, Negozi, Affare 109.

7 Dumas 1841a, vol. II, p. 76, 80 e 114.

8 *Ivi*, p. 283.

9 *Ivi*, p. 343.

10 *La Villa Palmieri*, anch'essa in 2 volumi (pp. 278 e 337, Parigi, Dolin, 1843), avrà numerose ristampe, tra cui quella a puntate ospitata dal «Musée littéraire du Siècle», pubblicato da Michel Lévy Frères nel 1855.

11 “Ils firent recueillir dans toutes les villes où ils se trouvaient, et aux prix que les possesseurs en voulurent, plus de deux cents portraits de peintres peints par eux-mêmes et commencèrent ainsi cette collection originale que Florence possède seule au monde”; Dumas 1843, vol. I, p. 95.

12 *Ivi*, vol. II, pp. 15-41.

13 *La Galerie de Florence*, à Basle, 1800, più volte ristampata. La catena delle riprese e dei calchi testuali è ben più complessa, poiché, oltre a que-

sta, vanno tenuti in conto per lo meno altre due filiazioni. La prima, costituita dalla *Description de la Galerie Royale de Florence par M. Francois Zacchiroli Ferrarois*, Firenze 1783, ripresa con varianti e integrazioni nel 1790 da Giovan Francesco De Giudici (Arezzo 1790); la seconda costituita da alcuni testi circolanti all'estero, quali il volume di Saint-Germain Leduc, *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes ... publiés par Audot père*, 2 voll., Paris 1834-1837, e *Italy* di Lady Morgan, 3 voll., London 1821 (trad. francese Paris 1821), che pure conosce il testo base delle descrizioni pubblicate a Firenze. L'intero capitolo tratto da *La Villa Palmieri*, dal titolo *La Galerie des Office à Florence*, è stato incluso in Schopp 2011, pp. 113-150, annotato dallo stesso Schopp, che non considera però le varie compilazioni fiorentine dedicate alla *Galerie* precedenti il 1819.

14 Joseph Mazilier (1801-1868) e Jean Corali (1779-1854), entrambi di origine italiana, ballerini e coreografi acclamatissimi all'Opéra di Parigi, il secondo reso celebre per la coreografia di *Giselle*.

15 Dumas 1843, vol. II, pp. 21-24. Poco oltre prende di mira anche gli autori delle differenti attribuzioni: “*Les uns l'ont faite fille de Scopas, les autres de Praxitèle, les autres enfin de Phidias. La Vénus de Médicis, qui fut un instant sans géniteur, en a trois maintenant. Choisissez*”; *ivi*, p. 27.

16 *Ivi*, p. 30.

17 *Ivi*, p. 31.

18 “*Pérugin avait pris le sentiment, Titien le coloris, Raphaël la forme, Michel-Ange l'expression, le Corrège la grâce*” che i Carracci, riunendole, “*approchèrent-ils de leurs modèles autant que le talent peut approcher du génie, autant que l'habileté peut approcher de la conscience, autant que l'esprit peut approcher du sentiment.*”; *ivi*, p. 36.

19 *Ivi*, p. 39. Della collezione dei ritratti, si mantiene il numero complessivo come Dumas lo riporta.

20 Nel febbraio del 1833 usciva il primo numero del “Magasin pittoresque”, e a breve giro si formarono opinioni contrastanti sul nuovo genere. La *littérature pittoresque* – che una decina d'anni dopo sarebbe stata ridefinita come *littérature illustrée* – era caratterizzata dall'uscita in fascicoli di testi di vario argomento, accomunati dalla presenza di incisioni. Molti periodici seguirono questa nuova moda. Tra questi “L'illustration”, “L'Artiste”, il “Musée des familles” e “La revue pittoresque”, in cui comparvero anche ristampe di alcuni dei testi di Dumas scritti per la *Galerie*. Cfr. Diaz 2019.

- 21 Dumas 1843, vol. II, p.41.
- 22 *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*, Paris, Patris, 1793; Joseph Lavallée-Armand Caraffe-Jean Florentin Defraîne, *Galerie du Musée Napoléon*, Paris, Filhol, 10 voll., 1804-1815; Agostino Tofanelli, *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo e galleria di Campidoglio*, 2 voll., 1817 e 1818, dall'anno seguente ristampato più volte in volume unico, con il titolo *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano al Campidoglio*; Antonio Niccolini, *Real Museo borbonico*, 11 voll., Napoli 1824-1835.
- 23 Il sovrapporsi delle numerose versioni indusse Giuseppe Molini e poi i suoi successori ad apporre sulle copie licenziate dalla propria tipografia un'etichetta con il seguente testo: "Messieurs les Étrangers sont prévenus que le présent livre est la seule édition originale de la description de la Galerie de Florence, et que pour la distinguer des contrefaçons elle sera toujours suivie du présent avis revêtu de la signature de Joseph Molini librarire imprimeur, in via degli Archibuscieri". Questa versione in 8°, in francese, pensata per un pubblico più ampio, non va confusa con la *Reale Galleria di Firenze Illustrata*, per cui si veda la nota 33.
- 24 *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina Professore nell'Accademia suddetta*, Bologna, 1830. La versione italiana e francese dei commenti si succede a coppia a seguire di ogni incisione. Nell'introduzione, Rosaspina elegge Francesco Francia a "patriarca della nostra scuola". Privilegia le grandi composizioni mentre esclude le opere più risalenti – dubitando che opere "dell'infanzia della pittura" potessero essere gradite al lettore – e i ritratti.
- 25 *Guida per l'I. R. Pinacoteca di Brera*, Milano, Tipi di M. Carrara successore a G. Molla, maggio 1838.
- 26 *Nouvelle Guide de la ville de Florence et ses environs, avec la description de la Galerie Publique, du Palais Pitti et du cabinet Physique, orné de vues et statues*, chez Ange Garinei Libraire, Florence 1838.
- 27 Balthasar de Monconys, *Journal des voyages de monsieur de Monconys*, Lyon, Horace Boissat e George Remeus, 1665-1666, 3 voll., vol. I pp. 109 sgg.; Giacomo Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conseruano in qualsiuoglia città dell'Italia. Descritto da Giacomo Barri pittore in Venetia*, Venezia, Giovan Giacomo Hertz, 1671 (trad. inglese *The Painter's Voyage of Italy*, London, Flesher, 1679), dove a p. 95 si legge un elenco, assai ridotto, delle opere della "Galleria del Serenissimo Granduca".
- 28 "Les anciens sentaient toute la dignité de l'homme; mais sa compagne n'était pour eux que le complément nécessaire de l'espèce, tout simplement la femelle de l'homme; et la grossièreté, ainsi que l'injustice de cette conception, suffirait à mes yeux pour marquer les progrès immenses de l'esprit et du cœur humain, ainsi que la supériorité morale que les modernes ont acquise", L. Simond, *Voyage en Italie et Sicilie*, Paris, A. Sautelet et Compagnie, 1828, pp. 112-113.
- 29 Lettera del 27 aprile 1837, ASGF, 1840, affare 2: "Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze. Permessione ottenuta sotto dì 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839".
- 30 Nel frontespizio francese recita *Société d'Amateurs*. Il riferimento è a *L'imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi regio calcografo dedicata a S. A. I. e R. Leopoldo secondo Granduca di Toscana*, Firenze, coi tipi della Galileiana, 1837-1842. I quattro volumi in folio contengono 501 tavole calcografiche, ciascuna delle quali reca un commento firmato. Tra i collaboratori figura anche Hector de Garriod, redattore della prima ora della *Galerie de Florence* e curatore della ripresa editoriale del 1856 (cfr. nota 68 e l'*Epilogo*).
- 31 Nayrolles 2011, p. 42 e Levantis 2021, p. 86.
- 32 "e questa ultima con tanto più di fondamento, che uno dei Soci stessi il firmato Clarck [sic] degli Stati Uniti di America, se ne proporrebbe un'ampia diramazione in quel vasto Continente", ASGF, lettera del 27 aprile 1837, cit.). Sarà utile ricordare che nel 1823 il granduca Ferdinando III aveva istituito a Firenze il Consolato americano dopo aver avallato la presenza ufficiale di un'agenzia per gli scambi commerciali tra i due Paesi.
- 33 I dodici volumi della *Reale Galleria di Firenze Illustrata* furono pubblicati a Firenze tra il 1817 e il 1823 con il coordinamento di Pietro Benvenuti, direttore dell'Accademia di belle arti; interrotta per difficoltà imprenditoriali al dodicesimo volume, fu poi accresciuta di un tredicesimo uscito con uno stacco di due anni. La Tipografia, fondata da Giuseppe Molini senior, aveva attraversato già alla fine del 1815 un momento di difficoltà quando la società "Molini, Landi e compagno", una collaborazione tra i librai-stampatori Giuseppe Molini junior e Giuseppe Landi attivo a Venezia, con il contributo del pisano Giovanni Rosini, si era sfaldata riducendo il sodalizio a "Società Landi & Compagno" e infine alla tipografia, sempre in Firenze, "All'Insegna di Dante" (1820-1836). L'opera era stata strutturata in cinque serie: *Quadri di storia*, *Quadri di vario genere*, *Ritratti di pittori*, *Statue, bassirilievi, busti e bronzi*, *Cammei ed intagli*, ciascuna arricchita da stampe di

traduzione incise a contorno da Giovanni Paolo Lasinio, “di un buon numero di Monumenti d’ogni genere, i più cospicui per merito d’arte e di Antichità che siano in quel famoso Museo”. Le schede che accompagnano le tavole non sono firmate, ma Montalvo annota che erano state redatte “dagli stessi Impiegati della R. Galleria”, eccezion fatta per gli articoli di soggetto archeologico, elaborati da Giovanni Battista Zannoni.

34 *La Reale Galleria di Torino Illustrata da Roberto D’Azeglio direttore della Medesima, Membro dell’Accademia di Belle-Arti di Torino e di Milano ecc. dedicata a S.M. il Re Carlo Alberto*, Torino, Chirio e Mina, 4 voll., 1836-1846. Il piano dell’opera prevedeva ottanta fascicoli mensili in uscita a partire dal settembre 1835, ciascuno dei quali contenente quattro tavole in rame corredate di commento. A Giovanni Paolo Lasinio era affidata la maggior parte di esse nonché la supervisione generale.

35 La dedica apposta da Roberto d’Azeglio a re Umberto del primo volume della *Reale Galleria di Torino Illustrata* reca la data 18 gennaio 1836.

36 La richiesta era stata inoltrata alla Direzione degli Uffizi tramite Pierre Petiet, Auditore al Consiglio di Stato e Intendente ai Beni della Corona in Toscana. In questo caso, come modello veniva presa la descrizione di “*un choix des tableaux, statues et autres objets de curiosité conquis par les armées françaises en 1805 et 1806*”, curata da Charles-Paul Landon negli “*Annales du Musée et de l’École moderne des beaux-arts*” pubblicati tra il 1810 e il 1821. I documenti relativi a questa precedente concessione sono legati nel medesimo volume 1840 dell’ASGF.

37 Lettera a Montalvo del 18 giugno 1839, a firma Batelli, Sferra e Ambron, ASGF, 1840, cit, affare 2.

38 Archivio dell’Accademia di Belle arti di Firenze-AABAF, filza 23, anno 1834, ins. 81. Il progetto, manoscritto, occupa nove pagine a mezza colonna. Altra documentazione viene pubblicata in Iacopo Iacopo 2001.

39 *L’inaugurazione delle XXVIII statue di illustri toscani nel Portico degli Uffizi. Ricordo agli amatori sinceri delle glorie nazionali in Firenze*, Firenze, co’ tipi calasan-ziani, 1856.

40 L’adesione di Carlo Markò padre (1761-1860) fu richiesta con particolare cura, data la celebrità che gli era derivata fin dalla sua prima esposizione di vedute all’Accademia fiorentina. Ebbe committenti e clientela di prestigio, tra i quali figura anche il Granduca di Toscana che nel 1847 acquistò il suo *Ritorno di Tobia alla casa paterna*.

41 Questa la composizione nel dettaglio: Consiglio d’amministrazione: Vincenzo Batelli (direttore), Gaetano Stacchini Durazzo, Marco Borrini, Rocco Massaroni, Pasquale Pinazzoli, Antonio Sferra (direttore delegato); Consiglieri: Giuseppe Ambron, Caissier; Commissione artistica: Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli, Samuele Jesi, Carlo Markò, Girolamo Tubino (come *adjoint*); Commissione di sorveglianza: Giuseppe Poniatowski, Giulio di Bagno dei Conti Guidi, Luigi Torrigiani, Vincenzo Martini.

42 ASGF, 1842, affare 20.

43 Nell’archivio di Lorenzo Bartolini conservato presso l’Archivio storico della Galleria dell’Accademia di Firenze si trovano numerose lettere, a firma Antonio Sferra, riguardanti la pubblicazione della *Galerie*. Purtroppo, a oggi, non si hanno notizie di eventuali carte Sferra. Cenni utili in Bietoletti *et alii* 2014.

44 Il *plan de l’ouvrage*, presente nelle veline di uscita dei fascicoli periodici, prevedeva una “*histoire de l’art, depuis ses essais en Egypte et en Etrurie, ses progrès et son apogée à Athènes, son émigration à Alexandrie, à Syracuse, à Pergame et à Séleucie jusqu’à sa décadence à Rome, et sa perte sous les derniers empereurs*”.

45 “*Ainsi chez les modernes comme chez les anciens, dans l’art chrétien comme dans l’art grec, la sculpture a pris le devant sur la peinture: Nicole de Pise est venu avant Cimabue*”. E a Nicola Pisano Dumas attribuisce il primo riconoscimento dell’antico, che, a suo dire, gli si rivelò grazie al sarcofago raffigurante il mito di Fedra e Ippolito che Beatrice di Toscana aveva eletto a suo monumento funebre (Dumas 1841d, I 60). Il sarcofago, databile al II sec. d.C., si trova ora nel Camposanto pisano.

46 Come si ricava dall’opuscolo stampato alla ripresa dei lavori, nel 1857, che ne ripercorre le fasi iniziali: “*L’une des conditions fondamentales de l’institution de la Société fut la publication du texte en deux langues, l’une française confiée à M. Alexandre Dumas, l’autre italienne à M. Ferdinand Ranalli, totalement indépendantes l’une de l’autre et formant deux éditions simultanées offertes au choix des souscripteurs. La liberté de rédaction fut abandonnée entièrement au génie de chacun des écrivains, qui tracèrent à leur gré le plan de l’ouvrage de la manière relatée dans les prospectus respectifs du texte pour lequel on souscrivit*”, de Garriod 1857a, p. 6.

47 Cfr. *infra*, e nota 64.

48 *Ragionamento storico sulla scultura italiana di Ferdinando Ranalli*, Firenze, presso la Società Editrice, 1848. Nel 1845 usciva, sempre per i tipi della Società editrice fiorentina, anche la sua *Storia delle belle arti in Italia*, in volume unico. Ancora in

ambito storico-artistico, Ranalli curò per Batelli (6 voll., 1845-1847) la ristampa, con annotazioni e supplementi, delle *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci (1681-1728).

49 Francesco Cempini a Antonio Ramirez de Montalvo, 26 marzo 1841, ASGF, 1840, affare 2.

50 Aveva soggiornato lungamente a Roma, impegnato nella redazione di una raccolta di *Vite di uomini illustri romani dal risorgimento della letteratura Italiana*, che, a causa della censura vaticana, vennero poi stampate a Firenze da Pagni tra il 1838 e il 1842.

51 Cfr. *Ricordi biografici di Vincenzio Batelli, tipografo fiorentino, raccolti da Piero Batelli*, Firenze, Barbera, 1872, p. 16.

52 E. Masi, *Memorie inedite di Ferdinando Ranalli l'ultimo dei puristi*, Bologna, Zanichelli, 1899. Il manoscritto gli era giunto dal figlio di Ranalli, Guido. M. Cardelli, nel suo *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, dedica alcune pagine alla redazione della versione italiana della *Galleria di Firenze*, riportando estesamente sia le reazioni positive, talvolta entusiaste, della stampa toscana all'uscita dei primi fascicoli, sia passi dalla corrispondenza di Ranalli con Melchiorre Missirini, Pietro Giordani e altri che ben illuminano da un lato la stima e la simpatia goduta dal Ranalli presso i letterati e i cultori di storia patria, dall'altro la cattiva fama di Dumas (Cardelli 2010, pp. 144-151). La definizione di "ultimo dei puristi" riprende il titolo di un saggio di Francesco De Sanctis del 1868.

53 Già nel settembre 1840 era stata consegnata a Leopoldo la sua *Prefazione*; cfr. Cempini a Montalvo, 26 marzo 1841 ASGF cit., in cui incaricava Montalvo, su richiesta del Granduca, della lettura attenta dei successivi articoli redatti da Ranalli per la *Galleria*.

54 Cardelli 2010, p. 150.

55 Del metodo di lavoro di Dumas qualcosa può ricavarsi da incisi sparsi. Uno dei quali, calzante in questo caso con l'accusa di occasionale conoscenza diretta dei dipinti, si ricava dal suo commento al ritratto di Giovanni Antonio Pantera di Giovan Battista Moroni, che Tiziano aveva suggerito ai suoi committenti bergamaschi stimandolo abilissimo ritrattista. Così si esprime: "Or c'était un bon juge en pareille matière que Titien, et cette fois surtout on peut dire, en examinant le portrait dont la gravure nous avons sous les yeux"; *Galerie de Florence*, tav. LXXX, *Portrait de Jean-Antoine Pantera. Tableau sur toile par Jean Baptiste Moroni* (riconducibile al fasc. 32, pubblicato nel 1843).

56 E. Masi, *op. cit.*, p. 22. A tal proposito, si può rilevare che nei commenti alle tavole Dumas trasmette in vari casi un che di estemporaneo, una compilazione cursoria affidata a rapide impressioni personali, denunciando in filigrana il ritmo serrato – e consumato – dello scrittore assediato dai tempi di consegna, dai compensi da ritirare, dai debiti da pagare. Si vedano ad esempio i tre brevi paragrafi dedicati al *San Paolo* del Veronese (tav. LXXXIIIb), in cui si limita a paragonare la paletta dei colori all'arcobaleno, concludendo con la banale affermazione che si tratta di un piccolo capolavoro; o quelli a chiosa della *Madonna con Gesù Bambino e san Giovannino* di Tiziano (tav. LXXIXF), "l'homme des couleurs, de la chair vive et palpitante" che, nonostante la poca propensione alla vena religiosa offre una "charmante composition" in cui i due angeli, sulle teste della Vergine e del Figlio, formano "une couronne de leurs têtes blondes perdues dans la vapeur".

57 G. Aiazzi, *Al Signore Ignazio Valletta a Parigi, sopra quanto ha scritto il sign. cav. Alessandro Dumas intorno alla famiglia de' Medici, ad illustrazione dell' I. e R. galleria di Firenze, lettera di Giuseppe Aiazzi*, [1842].

58 Ovvero il romanzo pubblicato con il titolo *Une année à Florence* (Dumas 1841a).

59 G. Aiazzi, *op. cit.*, pp. 3-4.

60 Schopp 2011, pp. 328-332. Il matrimonio ebbe luogo il 5 febbraio 1840. Per contratto, Dumas portò in dote l'intero suo corpus letterario e drammatico.

61 Dumas 1841a, vol. II, p. 78. A più riprese Dumas elogia le riforme sociali dovute alla politica lorenese, elencando la bonifica in Maremma, la revisione del catasto, delle ipoteche, del sistema giudiziario, i congressi scientifici, tutte "idées qui émanent de lui, et que l'apathie populaire, et la routine démocratique, lui ont donné grande peine à exécuter". Lo descrive a passeggio in città, austero, dai capelli imbiancati dal molto lavoro, la testa pensosa inclinata sul petto che ogni dieci passi solleva per un saluto ai passanti. Con un sorriso speciale, che emerge dal cliché del saggio regnante: "A chaque salut, sa figure calme et pensive s'éclaircit d'un sourire plein d'intelligente bienveillance: ce sourire lui est particulier, et je ne l'ai vu qu'en lui" (Ivi, p. 89).

62 "Le Courrier des Théâtres", 16 aprile 1840.

63 "[...] nous habitons un palais avec belvédère et salle de spectacle, plus douze chambres, pour nous tout seuls; nous avons un jardin, grand comme celui du Luxembourg, avec jets d'eau, fontaines, nayades, tritons, bosquets de lauriers, bosquets de citronniers, et un jardinier nommé Demétrius", Dumas a Louis Boulanger, Firenze 9

giugno 1840, in Dumas 2019, n. 901, pp. 192-193. La casa descritta, compreso il giardiniere Demetrio, corrisponde all'abitazione che Dumas descrive come loro prima residenza all'arrivo a Firenze di cinque anni prima, in Dumas 1841a, vol. II, p. 72).

64 Dumas a Auguste Maquet, [Florence, 13 août 1840], Dumas 2019, n. 919, p. 213.

65 *Ibid.* Mecenate delle arti, collezionista, Ferdinando Luigi di Borbone, duca d'Orléans, fu legato in particolare ad Ingres, che conobbe, probabilmente, già nel 1834. Gli commissionò il proprio ritratto, eseguito al ritorno dell'artista dalla direzione dell'Accademia di Villa Medici a Roma, proprio nel 1842, anno in cui il duca morì prematuramente per un incidente in viaggio. Andrà pure ricordato che il casato d'Orléans risaliva, attraverso Luigi XIII, a Maria de' Medici.

66 Dumas a Amaury Duval, [Florence, août 1840]: "On fait sous les Auspices du Grand-Duc et aux frais d'une société composée des plus riches seigneurs et banquiers de Florence une publication immense de la Galerie des Offices : et entr'autres des 348 portraits de peintres. Vous comprenez que la société a besoin de quelque chose comme deux mille dessins. Or j'ai vu quelques-uns de ces dessins payés jusqu'à 400 [francs]. Le prix commun des petits portraits de peintres est de 60 à 100 [francs]", Dumas 2019, n. 920, p. 215.

67 Inutilmente aveva messo al corrente i "libraires de Florence", responsabili dell'incarico, dei suoi timori: "le nom de Dumas les fascine", Dumas 2019, p. 215 nota 97. Da notare che il compenso riportato da Charton risulta inferiore di ventimila franchi rispetto a quello che Dumas dichiarava a Maquet.

68 Hector Voltaire, baron de Garrion (1803-1883), savoiardo, si era trasferito a Firenze dove raccoglierà negli anni una cospicua collezione di quadri del XVI e XVII secolo, legata per testamento al museo di Chambéry dove è tuttora conservata. Attento al dibattito artistico, pubblicò nel gennaio 1842, presso Le Monnier, *La légitimité du portrait de Leon X*, un saggio polemico in risposta a *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto* di Antonio Niccolini, pubblicato l'anno precedente a Napoli come estratto dal proprio *Real Museo borbonico* in undici volumi, Napoli 1824-1835. Su Garrion, figura finora poco indagata, si vedano Giacomelli 2016 e Giacomelli 2021, dove andrà però rivista la cronologia interna della *Galerie*.

69 Nella citata lettera polemica Aiazzi (p. 9) ne discute alcuni stralci, avvalorando l'ipotesi dell'attribuzione.

70 *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze*, ASGF, 1840, affare 2.

71 *Ibid.*: "con questo che la prima stampa sia incisione finita, e rechi sempre un capolavoro che abbia non solo la bontà del concetto e del disegno, ma il magistero altresì del colorito e delle altre parti d'esecuzione, la seconda e terza stampa rechino o pittura di minor pregio o capolavori dei primi maestri della pittura, come del Beato Angelico e degli altri di quella età e dell'età precedente, nei quali è tutta la bontà del concetto e del disegno, ma il magistero del colorire, ombreggiare, lumeggiare e rilievare manca; onde una mezza macchia o un semplice contorno ne rende tutto il bello che sta in quella divina semplicità e nasconde la rozzezza di incarnare col vario e potentissimo soccorso dei colori. Finalmente la quarta stampa, che debbe essere, come la prima, di finito intaglio, dovrà recare il ritratto di uno dei pittori".

72 Contrariamente a quest'indicazione, le tavole dei ritratti sono per lo più rilegate in ordine alfabetico; si veda ad esempio l'esemplare conservato nella Biblioteca Marucelliana e nella Biblioteca degli Uffizi.

73 Con le seguenti collocazioni: RP IV 142 A (*Préface* e *Histoire des Médicis*), RP IV 142 B (*Histoire de la Peinture* e *Histoire des Peintres* parte I), RP IV 142 C (*Histoire des Peintres* parte II) e RP IV 142, 1-98 (fascicoli sciolti, non rilegati, contenenti le tavole; le pagine di testo, raccolte da ciascuno, costituiscono i tre volumi segnati A-C).

74 Una trascrizione accurata dell'elenco completo, secondo la grafia originale, dei nomi e delle didascalie, si trova nella scheda di catalogo dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, alla collocazione RP IV 142 (1-98).

75 "Mais vous oubliez, messieurs, que l'imprimerie a été inventée pour reproduire, et perpétuer les livres et la musique, et la gravure pour reproduire et éterniser les tableaux"; Dumas 1841d, *Giorgione*, p. 203.

76 Sferra a Bartolini, Firenze 20 aprile 1844, Archivio storico della Galleria dell'Accademia-ASGA, fondo Bartolini.

77 Sferra a Bartolini, 11 dicembre 1844, *ivi*.

78 Il fasc. 49, datato 1845, reca un Avviso in velina rosa incollata che avverte della sostituzione, informando che lo stesso zelo verrà riposto nei confronti del ritratto di Leonardo, di cui una nuova versione era stata commissionata. Anche Dalcò aveva già lavorato per l'I. e R. Galleria di Palazzo Pitti del Bardi.

79 Cfr. la citata lettera a Maquet e nota 64.

80 Con rescritto del 24 settembre 1841, come ci informa la minuta del 31 luglio 1844 in ASF, Presidenza del Buongoverno 1808-1848, Affari comuni n. 854 (Stampa anno 1844), Affare n. 55. Il testo del rescritto in questione sembrerebbe non essersi conservato.

81 Sferra a Montalvo, [16 luglio 1844], ASGF, 1844, affare 26. La notizia fu accolta molto favorevolmente da Montalvo, consapevole del prestigio che ne derivava non solo sull'impresa editoriale ma anche sull'istituzione da lui diretta.

82 Sferra a Montalvo, [16 luglio 1844]; ASGF, *ibid.*

83 “La Società Editrice della Illustrazione Artistica e Letteraria della I. e R. Galleria detta degli Uffizi, in Firenze, ascrive ad onore il potere annunciare come S. M. l'Imperatore di Russia siasi degnato accettare colle più graziose espressioni la dedica di questa Opera, per la quale con tanta emulazione lavorano i più distinti disegnatori ed incisori di Europa. Posta come Ella è sotto così prosperi auspicii, non è da nutrirsi alcun dubbio circa il fausto conseguimento di tale intrapresa de' cui progressivi miglioramenti oggimai fanno fede 41 dispense già pubblicate le quali costituiscono pressoché un terzo dell'intera opera”, “Gazzetta di Firenze”, n. 94, 6 agosto 1844, p. 4.

84 Apprezzato fin dagli esordi dalla committenza internazionale, invitato a Carrara a ricoprire ruoli di rilievo artistico e organizzativo da Elisa Baciocchi Bonaparte negli anni del suo governo in Toscana, dopo la caduta di Napoleone si trasferì a Firenze, dove condivise il suo primo studio con Ingres. Affermatosi nel giro di pochi anni nonostante le critiche rivoltegli per i tratti innovativi del suo stile che, distaccandosi dal neoclassicismo, reinseriva lo studio dal vero e l'aderenza al naturale, fu nominato professore di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1839 e eletto senatore del Parlamento toscano nel 1848. Le carte di Bartolini, conservate presso l'Archivio storico della Galleria dell'Accademia, raccolgono, nonostante le dispersioni subite, numerose lettere legate alle commissioni ricevute dai Demidoff, Orloff, Zamoyski, Golycin, e un fascicolo dedicato alla “Società Editrice della Galleria di Firenze”. Vedi anche Bietoletti *et alii* 2014, in particolare Melloni Franceschini 2014, dove andranno però rivisti alcuni punti, in particolare sulla presunta traduzione di Dumas dell'edizione del 1857.

85 Non si conosce l'attuale collocazione della statua. Un modello in gesso, conservato presso la Galleria dell'Accademia di Firenze, fu donato da

Bartolini a Costanza Hall.

86 Lettera del 5 gennaio 1840, ASGA, fondo Lorenzo Bartolini, Corrispondenza, ss. 2 “Corrispondenza ordinata per Mario Tinti”, IV “Corrispondenza e documenti vari ordinati per Tinti”, fasc. Orlova, n. Žerebkova, Ol'ga Alexandrovna, a L. Bartolini, doc. I.1.488.

87 Il cognome, insieme al titolo di “nobili ereditari”, era stato concesso a un suo avo nel 1720 dallo zar Nicola I per i servizi resi e per la smagliante ascesa economica. In particolare, la famiglia possedeva in Siberia miniere di malachite, un marmo verde pregiatissimo, le uniche dove al tempo si estraesse. Suo padre Nikolaj si era trasferito in Italia nel 1818, stabilendosi a Firenze prima a Palazzo Serristori poi nella Villa San Donato. Anatolij, morto il padre nel 1828, finì di restaurarla e ne fece la sua residenza. Il suo legame con la famiglia Bonaparte rimase saldo anche dopo la separazione da Matilde, tanto che nel 1851 acquistò la Villa di San Martino all'Elba, dove Napoleone aveva soggiornato in esilio, custodendone numerosi cimeli nell'attigua Galleria Demidoff, espressamente costruita.

88 La statua, commissionata dopo la morte di Nikolaj, si trova tuttora in piazza Demidoff. La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti ne conserva un bozzetto.

89 Dumas 2019, p. 257/947. Sullo sfondo, anche un cenno sulla presenza di Dumas al Gabinetto Vieusseux, da cui la rivista proveniva e che gliene concedeva il prestito per soli due giorni. Pur essendo assai probabile che Dumas lo frequentasse, non risulta tra i tesserati né resta in archivio corrispondenza a suo nome, fatta eccezione per la minuta di una lettera di Vieusseux indirzzatagli nel 1860 a Napoli (CV, XXXI, 804). Una traccia se ne trova però tra i *Papiers de Dumas* conservati nella Biblioteca nazionale di Francia a Parigi (XXX, Nouv. Acq. 24665). Legata a un fascio di appunti manoscritti relativi a Firenze e Roma, si conserva una lettera di presentazione a Vieusseux, a firma H. Littardi, da Tolone, relativa al primo soggiorno fiorentino di Dumas, a meno di mie sviste, inedita. “*N'ayant pas le temps de donner à M. Alexandre Dumas une lettre d'introduction auprès de M. Vieusseux je le prie de vouloir bien accueillir ce voyageur distingué, et de le mettre en rapport avec les litterateurs et les savants de Florence. Je saisis avec empressement cette occasion pour me rappeler au souvenir de M. Vieusseux, et lui offrir mes compliments empressés. / Toulon 15 juin 1835. H. Littardi Receveur Général du Var. / A M. Vieusseux Directeur du Cabinet Litteraire et ancien Directeur de l'Anthologie, à Florence*”.

90 Sfera a Bartolini, 17 febbraio 1845, ASGA, cit. La National Library of Russia di San Pietroburgo conserva tutt'oggi una copia della *Galerie de Florence* rilegata in sette tomi (Rossica Collection, B-7/26), con ogni probabilità quella inviata in dono allo Zar.

91 Dumas 2020, pp. 224-225/1210, già in Dumas 2002, p. 148.

92 Nell'edizione 1842 indicata come "À la Société de Publication rue Saint-Égide, numéro 6638, Palais Magnani"; nell'edizione con dedica del 1844 come "chez la Société Éditrice".

93 "Ce fût Côme premier, successeur du Duc Alexandre, qui ayant fait appeler, en 1564, Georges Vasari, lequel réunissait en sa personne, le triple mérite de peintre, architecte et historien, lui ordonna, pour ressembler en un même palais, de ressembler les différents branches de la magistrature, de bâtir la Galerie devenue si célèbre depuis sous le nom de Galerie degli Uffizi", Dumas 1841b, Préface p. [1]. Da notare che nel riutilizzare questo testo ne *La Villa Palmieri* come attacco del cap. II "La Galerie des Offices", Dumas inserisce un inciso poco lusinghiero nella presentazione del Vasari, che "[...]réunissait en sa personne, à un degré médiocre il est vraie, les trois talents de peintre, sculpteur et architecte [...]"; Dumas 1843, vol. II, p. 15.

94 "Peut-être paraîtra-t-il étonnant qu'à propos d'une introduction à l'histoire de l'art, nous nous soyons si largement étendu sur l'histoire d'une famille. Mais c'est qu'il faut le dire, l'art a grandi et est tombé avec cette famille, et, chose étrange! a subi toutes les variations de grandeur et d'abaissement que les Médicis ont subies eux-mêmes. [...] L'histoire des uns se rattache donc plus qu'on ne le croyait à l'histoire de l'autre. [...] ils ont plus fait pour la gloire du monde que n'avaient jamais fait avant eux, et que ne firent jamais depuis, ni princes, ni rois, ni empereurs". Alla storia del casato, suddivisa in tre parti (*branche aînée, cadette e Maison de Lorraine*), Dumas dedica ben 135 pagine, che verranno in vario modo riutilizzate nei *Souvenirs de voyage* ("Revue de Paris", ottobre 1843) e anche come volume a sé stante (*Les Médicis*, Parigi, Recoules, 1844-1845, più volte ristampato). Da ultimo, se ne veda l'edizione Schopp 2012.

95 Anton Domenico Gabbiani (1652-1726). Dei Dandini si hanno numerosi esponenti per tre generazioni: è probabile che Dumas si riferisca a Ottaviano (1690-post 1740).

96 Dumas 1841b, p. 135. *L'Histoire de la peinture* (Dumas 1841c) ricomincia la numerazione delle pagine e occupa le pp. 5-94.

97 Dumas 1841c, p.7.

98 Per un'analisi dettagliata e attenta del-

le fonti, soprattutto antiche, dell'*Histoire de la peinture*, si veda Nayrolles 2011, pp. 41-66. Dove andranno però aggiornate alcune affermazioni sulla committenza dell'opera e sul peso assegnato alla *Galerie de Florence* di Antoine Mongez (cfr. nota 31).

99 Dumas 1873, p. 80.

100 Contemporaneamente alla redazione della *Galerie de Florence* veniva pubblicata la traduzione francese integrale delle *Vite* curata, con note e ampi commenti, da Philippe-Auguste Jeanron e Léopold Leclanché: *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 10 voll., Paris, Juste Tossier, 1839-1842.

Questa traduzione rispondeva non solo alla diffusa esigenza di disporre di un testo aderente all'originale, stante le numerose antologie in circolazione, ma si proponeva anche di correggerne gli errori e aggiungere nuovi dati. Ebbe riscontri molto positivi fin dall'inizio: "MM. Jeanron et Léopold se proposent une autre tâche, plus difficile peut-être, le commentaire de l'œuvre de Vasari. Ce commentaire, que les traducteurs ont déjà commencé dans les deux volumes parus, est moins une explication pure et simple des idées de Vasari, qu'un supplément indispensable à ces idées, soit pour les rectifier, soit pour les coordonner, soit pour les soumettre à une interprétation lumineuse. On peut citer, comme un modèle de ce genre de commentaire, les trente ou quarante pages qui accompagnent, dans la traduction, la vie de Raphaël", Chaudes-Aigues 1838, p. 163.

101 "Il y a dans le paradis de l'art deux demi-dieux que leur génie surhumain a fait si resplendissants, que leur taches, semblables à celle du soleil, se perdent dans la fulgurante lumière: l'un est le vieux Michel-Ange, l'autre est le jeune et beau Raphaël", Dumas 1841d, *Raphaël Sanzio d'Urbino*, p. 169.

102 Dumas 1841d, p. 196.

103 Bettarini - Barocchi 1966-1987, I, 1966, p. 81; Mattioda 2017, pp. 183-184.

104 Tra i riferimenti meno noti segnalo l'ampia citazione tratta da *La poésie chrétienne* di Alexis-François Rio, un testo dedicato alla storia della pittura fino a Raffaello caratterizzato dalla rivalutazione dei primitivi senesi, che ebbe poca fortuna in Francia. Dumas ne riporta un ampio stralcio dal cap. III: *Résumé des progrès faits par l'art dans cette première période*, in *La poésie chrétienne. La forme de l'art*, 2 voll., 1835-1836, vol. I, pp. 85-89.

105 L'italiana, "s'étant mis à la recherche du Beau"; la greca, "s'étant vouée au Laid"; la gallo-germanica, "dans l'ignorance complète des chefs-d'œuvres de l'anti-quité", Dumas 1841c, pp. 56-57.

106 Ivi, pp. 82-85.

107 Ivi, pp. 93-94. Com'è noto, Vasari riporta che Lorenzo ne avrebbe realizzato la montatura in oro su richiesta di Giovanni, figlio di Cosimo il Vecchio. Il *Sigillum Neronis*, approdato nella collezione Farnese, è conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli.

108 Alle ventiquattro biografie pubblicate nella *Galerie de Florence* Dumas ne aggiunse, tra il 1845 e il 1862, ulteriori quattordici, di varia estensione: Cornelis Bega, Guerriet Berckheyde, Sandro Botticelli, Francesco Francia, Angelo Gaddi, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi, Bernardino Luini, Simone Memmi, Frans van Mieris, Antonio Pollaiuolo, Pontormo, Salaino e Giovanni Antonio Sogliani. La questione dell'autografia o meno di alcune di esse non è ancora stata affrontata in modo sistematico, ma è certo che, almeno per alcune ricorse alla "bottega", in questo caso al figlio Alexandre. Se ne trova traccia nella corrispondenza del maggio 1844 ("*Reviens vite l'affaire de la Galerie de Florence est arrangée, nous allons travailler*"; Dumas 2020, p. 168/1176), giugno ("*En outre si tu veux continuer tes Peintres – je te laisserai aussi, ce que Béthune [l'editore dell'edizione francese del 1845 della Galerie] les paie, me réservant pour plus tard ce qu'on me les paira à Florence*"; ivi, p. 176/1183), ottobre ("*Fais Quentin Metsis si tu veux, comme tu dis c'est assez joli à faire*"; ivi, p. 208/1198).

109 M. le Baron Taylor en Espagne, "La Presse", 28 maggio 1837, pp. 1-2, dove riferisce in termini entusiasti dei viaggi di Taylor (del 1833 e 1835-36, cui ne seguirà un altro nel 1838), inviato da Luigi Filippo in Spagna per individuare e portare a Parigi quanti più dipinti spagnoli possibili. In quello stesso anno Achille Joubinal pubblicava la *Notice sur le Baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés per lui d'après les ordres du Roi*, Paris, chez Édouard Pannier, Éditeur du Musée d'artillerie espagnol, 1837.

110 Ma l'intera vicenda, stante anche l'ampia bibliografia esistente, necessita di un approfondimento a sé stante, su cui mi riservo di tornare in una prossima occasione. Basti qui un cenno alla mostra organizzata dal Metropolitan Museum di New York e dal Musée d'Orsay nel 2002 che, mettendo a sistema fonti e cronologia, ha nel contempo fatto un bilancio e ulteriormente rilanciato gli studi sull'argomento (cfr. Tinterow – Lacambre 2002).

111 Nel 1848 Luigi Filippo portò con sé in Inghilterra la raccolta. Dopo la sua morte (Claremont House, 26 agosto 1850), a seguito di passaggi complessi, andò all'asta a Londra, presso Christie's, tra il 6 e l'8 maggio 1853.

112 Contrariamente a Ranalli, che nei suoi commenti alle tavole nomina quasi sistematicamente gli autori del disegno e dell'incisione, raramente Dumas vi si riferisce. Occasionalmente rimanda ad altre raccolte, come nel caso di quella dedicata alle *Logge di Rafeale nel Vaticano* di Giovanni Volpato e Giovanni Ottaviani (Roma 1772-1777), che definisce "*un magnifique travail*" (Dumas 1841d, *Raphaël Sanzio d'Urbino*, p. 179).

113 Milano 1585, l. I cap. IX, in Dumas 1841d, *Léonard de Vinci*, p. 116.

114 *Ibid.*, dove si riferisce alla Novella LVIII.

115 Paris, 1832, in Dumas 1841c, pp. 89-90.

116 In particolare, dalla *Vie de Léonard de Vinci*, che dell'*Histoire* stendhaliana costituisce il l. III (1 ed. 1817), riporta per intero l'aneddoto sulla ricerca del modello per la testa di Giuda nel *Cenacolo* (a proposito del quale cita anche Lomazzo), e probabilmente mutua la trascrizione integrale della lettera a Ludovico il Moro conservata nel Codice Atlantico, che Stendhal aveva riportato nel cap. XLIII; ancora, e per intero, i capp. LI-LIII sull'ammaloramento del *Cenacolo*; cfr. Dumas 1841d, *Léonard de Vinci*, pp. 115-117 e 123-125.

117 Parigi 1824. Nella vita di Raffaello, oltre a numerosi passaggi, Dumas trascrive integralmente anche la lettera che l'archeologo e storico Antonio Nibby inviò a Quatremère dopo l'apertura, nell'ottobre 1833, della tomba del pittore al Pantheon (Dumas 1841d, *Raphaël Sanzio d'Urbino*, pp. 193-195).

118 Dumas 1842, *École de Tolède*, pp. 239-241. È possibile che Dumas avesse letto una versione dell'episodio nel *Dictionnaire des Peintres Espagnols* di Frédéric Quillet, Paris 1816, pp. 347-348.

119 "*Un jeun homme de vingt-deux à vingt-trois ans, les cheveux blonds flottants, la moustache fauve relevé, grand, bienfait, l'air noble, l'épée au coté, le feutre en tête*", Dumas 1842, *Pierre Paul Rubens*, p. 162.

120 "*Ce que la plume de Dante fit pour Béatrice, le pinceau de Rubens le fit pour Hélène Formann. Qui demanderait compte en effet de la vie et de la morte de cette grosse et insignifiante flamande, si son visage n'eut reflété l'âme du peintre aux flamboyants couleurs?*"; *Galerie*, tavola CDXXVII, *Hélène Formann. Tableau sur bois par Pierre-Paul Rubens* (riconducibile al fasc. 59 pubblicato nel 1845).

121 Dumas 1842, *Pierre Paul Rubens*, p. 164.

122 *Id.* 1841d, *Michel-Ange*, pp. 157-158.

123 Ivi 1841d, *Titien Vecellio*, p. 197

124 *Ivi*, pp. 215-217 e 218-221. A “Guglielmo da Marcilla pittore francese e maestro di finestre invetriate” Vasari dedica una delle vite nel primo volume della terza parte dell’edizione giuntina (Bettarini – Barocchi 1966-1987, II, 1987, pp. 90-95).

125 Dumas 1841d, cit., pp. 229-231.

126 Cfr. nota 52.

127 Nel luglio 1839 il granduca Leopoldo II aveva stabilito che ogni tre anni, in coincidenza con la festa del 24 giugno che celebrava il patrono cittadino, san Giovanni, si sarebbero organizzate esposizioni pubbliche dei prodotti delle arti e delle manifatture toscane. Vi furono esposizioni quello stesso 1839, nel settembre 1841 – dunque in anticipo di un anno, per farla coincidere con il III Congresso degli scienziati italiani – e così via.

128 La lettera, in copia, cui si aggiungono osservazioni e riepilogo dei rescritti fino ad allora concessi con ogni probabilità da Montalvo, si trova nell’affare 35 “Società editrice della R. Galleria degli Uffizi. Acquisto di 4. esemplari di d:a Opera a carico del R.º Erario”, ASGF, 1847.

129 A. Piovicari a Montalvo, 14 luglio 1847, *ivi*.

130 Cfr. nota 30.

131 de Carriod 1857a e *Id.* 1857b.

132 *Id.* 1857a, p. 7.

133 Su disegno di Gustavo Sanguinetti e incisione di Francesco Clerici, la tavola reca il numero di corda XXIV, riconducibile al fasc. 28 stampato nel 1843.

134 Questi versi, vero e proprio *apax* nella *Galerie de Florence*, aprono un problema di critica di attribuzione che non potrà essere discusso in questa sede. Costituiscono infatti la scena I dell’atto V del *Caligula*, una tragedia di Dumas in cinque atti rappresentata per la prima volta al Théâtre-Français il 26 dicembre 1837, alla cui stesura, così come in precedenza a quella di *Piquillo*, andato in scena il 31 ottobre dello stesso anno all’Opéra Comique, aveva collaborato in modo consistente Gérard de Nerval.

FONTI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

Presidenza del Buon Governo, Archivio Segreto, filza 1841, Negozi, affare 109

Presidenza del Buon Governo, 1808-1848, Affari comuni n. 854 (Stampa 1844), affare 55

AABAFI: Archivio storico dell’Accademia di Belle Arti di Firenze

Filza 23 (anno 1834, ins. 81)

ASGA: Archivio storico della Galleria dell’Accademia

Fondo Lorenzo Bartolini

ASGF: Archivio storico delle Gallerie fiorentine

1840, filza LXIV, parte I, affare 2: “Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze. Permissione ottenuta sotto di 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839”

1842, filza LXVI, parte I, affare 20

1844, filza LXVII, parte I, affare 26: “Società editrice dell’Opera ‘R. Galleria degli Uffizi’ dedicata a S.M. l’Imperatore delle Russie e dalla M.S. accettata”

1847, filza LXXI, parte I, affare 35

BIBLIOGRAFIA

- Barocchi 1982: P. Barocchi, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, 1982, serie III, vol. 12/4 (1982), pp. 1411-1523
- Bettarini – Barocchi 1966-1987: G. Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987
- Bietoletti et alii 2014: Lorenzo Bartolini. *Atti delle Giornate di studio*, (Firenze, 17-19 febbraio 2013), a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, Gli Ori, 2014
- Cardelli 2010: M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, Firenze 2010
- Chaudes-Aigues 1838: J. Chaudes-Aigues, rec. di *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. e note di Ph.-A. Jeanron e L. Leclanché, 10 voll., Paris, Juste Tessier, 1839-1842, in “Revue de Paris”, II serie, IV/1838, t. II, pp. 143-163
- de Garriod 1857a: *Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une Société d’amateurs sous la direction d’un comite artistique avec un texte en français par Alexandre Dumas continué par Hector de Garriod*, Florence, A[chille] Paris 1857
- de Garriod 1857b: *Note de Souscripteurs à la Galerie de Florence*, Firenze, A[chille] Paris 1857
- Diaz 2019: J.-L. Diaz, *La ‘littérature pittoresque’ en procès (1833-1844)*, in *Littérature, image, périodicité (XVIIe-XIXe siècles)*, Actes du Colloque (Lausanne, 15-16 novembre 2018), 2019
<http://www.fabula.org/colloques/document6449.php> (pagina consultata il 28 gennaio 2023)
- Dumas 1841a: A. Dumas, *Une année à Florence*, 2 voll., Paris, Dumont 1841
- Dumas 1841b: A. Dumas, [Préface] e *Histoire des Médicis*, in *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une société d’amateurs sous la direction de L. Bartolini, J. Bezzuoli et S. Jesi. Avec un texte en français par A. Dumas*, Florence, Vincenzo Batelli tipografo, 1841-1851, t. I, pp. [1]-135, Firenze 1841
- Dumas 1841c: A. Dumas, *Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. I, pp. [5]-94, Firenze 1841
- Dumas 1841d: A. Dumas, *Histoire des peintres, faisant suite à l’Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. I, pp. 97-254, Firenze 1841
- Dumas 1842: A. Dumas, *Histoire des peintres, faisant suite à l’Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. II, pp. [1]-256, Firenze 1842
- Dumas 1843: A. Dumas, *La Villa Palmieri*, 2 voll., Paris, Dolin 1843
- Dumas 1873: A. Dumas, *Grand dictionnaire de cuisine*, Paris 1873
- Dumas 2002: A. Dumas, *Correspondances. Deux cents lettres pour un bicentenaire*, “Cahiers Alexandre Dumas, 29”, 2002
- Dumas 2019: A. Dumas, *Correspondance générale*, a cura di C. Schopp, vol. III: 1838-1842, Paris 2019
- Dumas 2020: A. Dumas, *Correspondance générale*, a cura di C. Schopp, vol. IV: 1843-1844, Paris 2020
- Fiorina 2021: J. Fiorina, *Alexandre Dumas. L’Italia nel cuore-Alexandre Dumas. L’Italia au cœur*, illustrazioni di C. Rispoli, Roma 2021
- Giacomelli a.a. 2015-2016: L. Giacomelli, *Il barone Hector de Garriod (1803-1883). Mercato e storia dell’arte nell’Ottocento a Firenze*, Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e filosofia - Corso di perfezionamento in Storia dell’arte, relatore M. Ferretti, a.a. 2015-2016
- Giacomelli 2021: L. Giacomelli, *Hector de Garriod (1803-1883): a marchand amateur in Risorgimento Italy*, “Journal of the history of collections”, 2021, XXXIV/1, p. 113-126
- Iacopozzi 2001: S. Iacopozzi, *Il ciclo scultoreo degli Uffizi: genesi e sviluppo di un progetto non solo celebrativo in Gli uomini illustri del Loggiato degli Uffizi. Arte e restauro*, a cura di M. Scudieri, Firenze 2001, pp. 15-33; 227-236
- Levantis 2015: L. Levantis, *La fascination pour Florence au XIXe siècle: d’Alexandre Dumas à Guy de Maupassant*, in “Bollettino del CIRVI, Centro interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia”, Moncalieri, 2015, pp. 323-369
- Levantis 2021: L. Levantis, *Quand le romancier devient critique d’art. Florence et ses artistes sous la plume d’Alexandre Dumas*, in *Florence, ville d’art et les Français. La création d’un mythe*, a cura di A. Lepoittevin, E. Lurin, A. Mérot, Roma 2021, pp. 85-100
- Mattioda 2017: G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, 5 voll., Alessandria 2017-2021, vol. I, 2017

Melloni Franceschini 2014: S. Melloni Franceschini, *L'eredità Bartolini: le carte acquisite dalla Galleria dell'Accademia e nuovi documenti dell'Archivio di Stato di Firenze*, pp. 197-208, in Bietoletti et alii 2014

Nayrolles 2011: J. Nayrolles, *L'enfance de l'art vue par Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français*, Atti delle giornate di studio dumasiane del 20 novembre 2010, Paris, Société des Amis d'Alexandre Dumas, Parigi, 2011, pp. 41-66

Passignat 2021: É. Passignat, *History of Painters in Le Mousquetaire (1855)*, in "Paragone Past and Present" 2 (2019-2021), pp. 137-148

Schopp 1983: C. Schopp, *1840-1844. La Galerie de Florence. Esquisses pour un livre rare*, "Cahiers Alexandre Dumas, 12", 1983, p. 14-15

Schopp 2011: C. Schopp, *La Galerie des Offices à Florence*, in *Alexandre Dumas. Histoire(s) de l'art*, Actes de la première journée d'études dumasienne tenue au château de Monte-Cristo (20 novembre 2010), a cura di C. Schopp, Société des amis d'Alexandre Dumas, 2011

Schopp 2012: A. Dumas, *Les Médicis. Splendeur et secrets d'une dynastie sans pareille*, a cura di C. Schopp, Paris 2012

Tinterow - Lacambre 2002: *Manet Velasquez. The French Taste for Spanish Painting*, catalogo della mostra (Parigi, 16 settembre 2002 - 5 gennaio 2003; New York, 24 febbraio - 8 giugno 2003), a cura di G. Tinterow e G. Lacambre, Paris-New York 2002

Vanachter 2010: P. Vanachter, *L'art dans l'œuvre d'Alexandre Dumas*, in *Alexandre Dumas. Histoire(s) de l'art*, cit., pp. 19-34

imagines





Annadea Salvatore

DA GIOVANNI BOLDINI A PIETRO ANNIGONI: LA COLLEZIONE ELISEO-PRAITANO

La collezione Eliseo, oggi divisa tra il Palazzo Pistilli di Campobasso e il Castello di Capua di Gambatesa, comprende oggetti e opere d'arte per lo più riconducibili al periodo tra l'Ottocento e il Novecento. Un lungo lavoro di raccolta, iniziato negli anni Trenta grazie a Giuseppe Ottavio Eliseo, pittore e collezionista, e concluso negli anni Duemila dal medico Michele Praitano.

La ricostruzione della fisionomia e della storia della raccolta che qui si propone è il risultato di un lavoro di ricerca fondato principalmente su due fonti documentarie: le memorie di Michele Praitano e l'inventario della collezione, che comprende quasi trecento oggetti, frutto di acquisizioni avvenute in due separate occasioni¹.

Genesi e sviluppo della collezione

Funzionario della Banca d'Italia, ma anche pittore fra i più rappresentativi del "Caffè Lupacchioli" di Campobasso, dal 1920 fino a poco prima della morte, avvenuta il 10 maggio 1979, Giuseppe Ottavio Eliseo fu un interprete del gusto del suo tempo; gusto che contribuì a orientare, oltre che come artista, attraverso una vivace attività di promozione culturale². Frutto di questo impegno nel campo dell'arte fu anche la sua collezione privata: costituita nel suo nucleo essenziale negli anni centrali del Novecento, essa riflette lo *status* sociale di Eliseo, ma anche la sua ricca personalità.

In linea con il suo interesse per l'arte moderna, costituivano i nuclei centrali, fondanti l'intera collezione, le raccolte di pittura del secondo Ottocento e del primo Novecento, dove trovavano posto le ricche sezioni dedicate alla scuola napoletana e a Pietro Sassi, Isacco Gioacchino Levi e Vittorio Corcos (fig. 1), pittori amatissimi dall'alta borghesia dell'epoca. Alle raccolte d'arte moderna Eliseo aveva affiancato un rarissimo bronzetto del Benin³, mobili d'epoca, maioliche, tappeti, tessuti, argenti, sculture architettoniche. Come riflesso dell'interesse per le arti applicate e per la grafica, la collezione era arricchita da preziosi ventagli in madreperla e merletto e da una prestigiosa selezione di settantacinque disegni e trentacinque stampe dalla bottega

di Paolo Saverio Di Zinno, il più celebre scultore molisano del cosiddetto ‘barocco meridionale’⁴. Non stupisce incontrare, in questa collezione, una pregevole serie di cani in ceramica, dono a Eliseo degli eredi di un notevole molisano: esemplari di Meissen e di Capodimonte, un calamaio da scrivania a forma di mastino accucciato posto a guardia, un setter che fiuta, cani di Wuhan e diversi altri⁵.

Un gruppo di notevoli dipinti settecenteschi di non sicura attribuzione – *l’Ecce Homo* e *l’Addolorata* di Pietro Bardellino, *l’Allegoria della Magnanimità* di Giovan Battista Rossi, *Agar e Ismaele nel deserto* di Anton Domenico Vaccaro – testimoniava l’amore di Eliseo per l’arte antica. Ma questo non significava per lui disinteressarsi ad artisti allora affermati – Leopoldo Grimani, Arnaldo De Lisio, Francesco Paolo Diodati, Marcello Scarano, Paolo Biondi – o anche ai giovani: Leo Giovanni Paglione, Attilio Toro, Salvatore Tucci, per non ricordare che i più celebri. Con questi stessi artisti Eliseo si confrontava in occasione di mostre collettive e di eventi culturali; con molti egli ebbe rapporti personali – si era formato come pittore allo studio di Paolo Biondi – e in qualche caso esercitò una forma di mecenatismo privato, tramite la commissione di opere destinate a ornare la propria casa. Un insieme vario ma originale, che univa arti maggiori e minori, antico e moderno, senza preclusioni di stile.

Fin dagli anni Trenta del Novecento, in virtù della partecipazione alle mostre sindacali, Eliseo aveva messo insieme un piccolo gruppo di opere non solo acquistate ma anche ricevute in dono dagli artisti a lui più vicini: nei primi anni Trenta, Amedeo Trivisonno realizzava un ritratto della moglie, Tina Praitano; nel 1936 era invece Salvatore Tucci a realizzare, con la tecnica dell’acquerello, una caricatura dello stesso Eliseo. Le condizioni favorevoli ad avviare con sistematicità una raccolta d’arte si sarebbero create grazie alla stabilità e all’agiatezza economica che gli verranno garantite dal suo *status* professionale. Negli anni Quaranta, egli soggiornava a Napoli, incaricato dal cognato di seguire la cessione della pinacoteca di un albergo: fra i pezzi che decideva di tenere per sé, riuniva una serie di dipinti dell’Ottocento napoletano: *Interno di cucina in un convento di cappuccini* di Vincenzo Abbati, *Paesaggio campestre* di Francesco Mancini, *Mare e scogli* di Edoardo Dalbono, per citarne alcuni. Gli acquisti di Eliseo non avvenivano in solitudine: a favorire la crescita della collezione contribuiva l’amicizia napoletana con Tito Diodati, antiquario e restauratore, figlio del pittore molisano Francesco Paolo, dalla cui bottega provenivano *l’Incendio a Santa Trinita in Firenze* di Enrico Markò e il paesaggio lacustre dell’americano Gilbert Munger. Negli anni Cinquanta, invece, il consigliere e agente di maggior fiducia di Eliseo fu l’antiquario partenopeo Lorenzo Alvano, “che doveva avergli procurato più di qualche pezzo”⁶.

Allestita nell’appartamento di Piazza Gabriele Pepe a Campobasso, la collezione sarà continuamente arricchita nel genere e nell’epoca. L’appartamento era ubicato all’interno del grande edificio che ancora oggi è sede della Banca d’Italia, uno dei più pregevoli, per qualità architettonica e urbanistica, costruito per essere messo in rela-



1

Vittorio Matteo Corcos, *Ritratto di donna*, olio su tela, 101 x 81,7 cm,
Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-2.11.

zione con il monumento a Gabriele Pepe di Francesco Ierace. Qui, integrata da oggetti di arredo, un magnifico divano ‘a orecchioni’ e una poltrona girevole *ante litteram*, dalle raccolte di miniature e bronzetti, dagli oggetti di arte decorativa e dai pregevoli lampadari, avrebbe testimoniato per anni il gusto raffinato di Eliseo.

Gusto che il Nostro contribuì a indirizzare guidando, ancora in vita, le scelte del nipote Michele Praitano, odontoiatra e pittore dilettante, che così scrive nelle sue memorie: “Ad iniziarmi all’innamoramento di questo non semplice svago, fu uno zio acquisito, Giuseppe Ottavio Eliseo, marito di zia Tina, una delle sorelle di mio padre, un uomo che ai generosi favori di una sorte amica aveva aggiunto un immenso amore per il bello e per la vita”⁷. Se non sono molte le carte di Eliseo che ci possono illuminare sulla genesi della sua collezione, le memorie di Praitano, pubblicate nel 2013 in occasione della mostra dal titolo “Ricordi in libertà”, forniscono un importante aiuto nella ricostruzione della fisionomia e dell’*iter* di formazione della sua raccolta, consentendo di stabilire per un buon numero di opere i tempi e le modalità con cui furono acquisite, ma anche i giudizi di valore che ne determinarono l’acquisizione.

Il primo acquisto di questa collezione fu un dipinto del pittore vastese attivo a Napoli, Gabriele Smargiassi, procurato a Praitano dallo stesso Eliseo. La tela era stata staccata dal telaio e arrotolata, e ciò aveva provocato il distacco di buona parte della pittura, ma “l’emozione di poter considerare di mia proprietà un’opera eseguita da quella mano mi fece trascurare ciò che solo qualche anno dopo l’esperienza mi suggerì: liberarmi di quella rovinatissima tela”⁸. All’opera di Smargiassi, un paesaggio marino, si affiancava nel 1960 il frammento di una tela del XVII secolo raffigurante San Girolamo, proveniente forse da una pala d’altare, offerto in dono da Eliseo ai coniugi Praitano in occasione del loro matrimonio.

Durante quegli anni di consuetudine con Eliseo e con gli ambienti della sua casa, Praitano formava il nucleo iniziale della propria collezione, frutto dei suoi primi acquisti, oltre che dei numerosi viaggi in compagnia dello zio “dentro e fuori d’Italia” – sempre affiancati dalle rispettive mogli – “e quasi sempre all’insegna dell’arte, deliziandoci gli occhi e la mente con i tanti capolavori esposti nei musei d’Europa che visitavamo con tanto impegno da costringere, alcune volte, i custodi a rincorrerci e spingerci verso l’uscita, essendo passato già da tempo l’orario di chiusura”. Le memorie di Praitano relative a quegli anni raccontano di visite ad *atelier* privati o a gallerie e case d’asta come Frilli e Finarte, animate da incontri e relazioni con gli antiquari, i collezionisti e i galleristi più prestigiosi del tempo. Emblematico – per rimanere in questi anni – il viaggio londinese al mercato di Portobello, durante il quale Praitano acquistava la coppia di acquerelli dell’artista vittoriano George Lowthian Hall. Era Eliseo che – presso la pinacoteca del Molino campobassano Guacci – gli faceva conoscere l’opera del pittore ligure Clemente Tafuri. Da Tafuri, raggiunto a Genova nell’estate del 1965, Praitano concludeva l’acquisto di un autoritratto e di un ritratto di donna, entrambi eseguiti a olio, per 150 mila lire.



2

Vincenzo Gemito, *Testa di fauno ebbro*, scultura in bronzo, 34 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.83.

Nel corso del tempo, entravano in casa Praitano, una dietro l'altra, importanti opere otto e novecentesche, e qualche capolavoro di pittura settecentesca: una *Madonna* di Pietro Bardellino, le *Zingarelle* di Francesco Sagliano, la *Testa di fauno ebbro* in marmo realizzata da Vincenzo Gemito (fig. 2), una copia in pietra della fontana di Piazza Duomo a Prato, il gesso di una formella della Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti e una coppia di piccioni in *biscuit* lilla acquistati presso il ceramista fiorentino Bindi. Era dall'agosto del 1969 che Praitano aveva il privilegio di tenere, all'ingresso della sua villa in campagna, la monumentale copia della *Venere Medici* degli Uffizi, eseguita forse da



3

Giovanni Boldini, *Studio di figura con panneggi (verso)*, 1931, matita su carta, 20 x 16 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.104.

Lorenzo Bartolini per una nobildonna fiorentina, fornita dalla Galleria Frilli di Aldo Marinelli. Un anno dopo, un bronzo di Orazio Gargiulo e quattro icone ottocentesche provenienti dalla Russia andavano ad adornare quello stesso ambiente. Alle pareti è ragionevole figurarsi una battaglia ottocentesca, fiamminga, vista a Roma nella vetrina di un antiquario in via del Babuino, e acquistata in tre rate. Sempre in ambito romano, dalla Galleria di Don Riccardo Arciello proveniva una tavoletta attribuita a Giuseppe De Nittis e una scena araba attribuita a Domenico Morelli. La casa d'aste Finarte forniva dipinti di Tranquillo Cremona, Giacomo Favretto e Alessio Issupoff. Dal 1981, possiamo immaginare disposti sulle pareti, o collocati su porzioni di pilastri, i quindici quadretti

imagines

a olio con soggetti marini dell'artista anconetano Reno Fabretti, acquistati a Campobasso nella bottega di un corniciaio. Tra i disegni, quelle stesse pareti accoglievano una figura femminile (fig. 3) di Giovanni Boldini, proveniente dalla Galleria bolognese di Mario Marescalchi e i costumi per un balletto, forse, di Filippo De Pisis, provenienti dalla Galleria antiquaria Prandi di Reggio Emilia. La stessa Prandi fornirà, qualche anno dopo, un nudo di Francesco Messina, realizzato a grafite e pastello. La collezione comprendeva anche opere importanti di artisti molisani: dipinti di Giovanni Maria De Socio, Leopoldo Grimaldi, Domenico Petrone, Giovanni Leo Paglione, Pasquale Martino. I suoi punti di maggior forza erano la raccolta di opere di Amedeo Trivisonno, che Praitano aveva conosciuto personalmente, e quelle dei pittori Arnaldo De Lisio e Marcello Scarano, che gli furono particolarmente vicini.

“Tappa d’obbligo, quasi settimanale, restava sempre Napoli”, luogo in cui da decenni fioriva il ricco mercato antiquario. Il primo consulente d’acquisto in città fu Tito Diodati, che aveva come cliente anche Eliseo, “una persona che mi avrebbe non solo aiutato ad arricchire ed alzare di tono la mia raccolta, ma anche, e soprattutto, insegnato a conoscere e valutare in modo ben più consapevole l’arte pittorica”. A farli incontrare era stato proprio Eliseo, che manteneva con Diodati un rapporto di amicizia, documentato nelle memorie di Praitano.

Per chi si recava in visita all’appartamento di Diodati, situato in un palazzo dei primi dell’Ottocento nel quartiere napoletano di Monte di Dio, la sensazione di penetrare in un luogo sacro cominciava attraversato “un grande e grosso portone, quasi sempre chiuso”. Da qui si accedeva in “un ampio e luminoso cortile in fondo al quale era uno scalone dai gradini così alti da giustificare la decisione degli inquilini di metterci, commettendo un misfatto, un ascensore esterno”. Il professor Diodati, “piccolo e tozzo di statura”, un tipo eccentrico e un piccolo genio dell’arte agli occhi di Praitano, abitava all’ultimo piano, e quell’ascensore si fermava proprio di fronte alla porta d’ingresso del suo studio:

[...] fatta di legno scuro con al centro un ovale di vetro smerigliato, quella porta anticipava quello che il visitatore avrebbe trovato all’interno. I soffitti molto alti e con pregevoli stucchi, le decorazioni e le pareti ricoperte di tessuto che nonostante gli strappi, lo spesso strato di polvere accumulato negli anni e le ragnatele, conservavano ancora l’eleganza di un tempo. Ma le persiane accostate, le poche e deboli lampade che rendevano difficile muoversi a chi arrivava dall’esterno, le numerose tele, i mobili e i tappeti arrotolati e appoggiati alle pareti, avevano ridotto quell’appartamento in un impraticabile magazzino.

Da ogni visita a quello studio usciva “sudato, con le mani sudice e gli abiti impolverati, ma se non sempre con un nuovo pezzo, sicuramente con nuove importanti conoscenze sull’arte”.

La campagna di acquisti da Diodati veniva inaugurata con un autoritratto a olio su tavola di Nicola Biondi, “piccolo – sotto otto centimetri di base per dodici d’altezza – ma un vero gioiello”, e un paesaggio ad acquerello senza firma: “Diodati mi assicurò che il dipinto era opera di Carelli [Consalvo, N.d.A.] ma, notando il mio scetticismo, scrisse, sul retro del quadro, una sua dichiarazione di autenticità”. Seguivano una miniatura di primo Ottocento, “dotata di cornice coeva in bronzo dorato, raffigurante una donna a mezzo busto”, un “piccolissimo dipinto a olio su legno raffigurante una scena veneziana, con scritto sul retro il nome di Guardi con una grafia stentata”, un paesaggio innevato, realizzato a pastello da Giuseppe Casciaro, un volto di popolana a olio su tela di Vincenzo Migliaro, due tele di Oscar Ricciardi e la preziosa scultura in marmo raffigurante *l’Immacolata concezione* attribuita a Vincenzo Ierace, fratello del più noto Francesco.

La scarsità delle risorse economiche impediva prestigiosi acquisti:

[...] non potei avere un grande angelo di Guido Reni, né un paesaggio di Philip Roos detto Rosa da Tivoli e un gruppo di Michele Tedeschi. Né ebbi il coraggio di spendere trecentomila lire per un piccolo Pablo Salinas che qualche mese dopo rividi esposto, a Firenze, in un padiglione della mostra mercato di Palazzo Strozzi, in vendita per dieci milioni. E così, per un piatto bianco da trattoria sul quale Antonio Mancini, servendosi solo di un dito e di un tubetto di terra di Siena bruciata, aveva dipinto una donna con un largo cappello ed un lungo abito, di boldiniana eleganza, e che qualche tempo dopo rividi, sempre a Firenze, nella vetrina di un gioielliere in Piazza Santa Maria del Fiore.

Praitano diventava ospite frequente dello studio di Monte di Dio, mentre Diodati assumeva nei suoi confronti il ruolo di prodigo consulente e guida esperta: gli faceva conoscere l’artista barese Raffaele Armenise, autore della scena di un mercato arabo che “alla fine, vestito con un *passe-partout* copiato al Louvre e cornice di Moscardi, entrò in collezione”; ne guidava l’acquisto di un acquerello “anonimo e di piccolo formato (fig. 4), che portato a casa e spogliato della cornice, rivelò in basso a sinistra, la firma di Giacinto Gigante”⁹. Quella campagna di acquisizioni sarebbe proseguita con intensità fino alla metà degli anni Ottanta, fornendo nel corso del tempo, fra gli altri, un autoritratto di Arnaldo De Lisio¹⁰, due piccoli quadretti di Francesco Paolo Michetti e l’ambitissimo ritratto di Francesco Paolo Diodati realizzato da Giacomo Grosso nel 1922¹¹.

Negli anni Sessanta entrava in scena Lorenzo Alvano, già più volte ospite di Eliseo,

[...] ma io, fingendo di non saperlo, non feci mai nulla per contattarlo. Fu questi che, vedendo ridotte quasi a zero le vendite, un tempo numerose, mi avvicinò per farmi qualche offerta. [...] Piccolo di statura, con occhi da furetto piccoli e



4

Giacinto Gigante, *La torre di Castellammare. Paesaggio con architetture*,
1870 circa, tempera e acquerello su carta, 23 x 20 cm,
Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.123.

sorridenti, Lorenzo Alvano nel corso degli anni mi avrebbe portato a casa numerosi dipinti ed anche ceramiche e qualche falso, scoperto o forse ancora da scoprire, ma nel complesso mi fu molto utile per la crescita della collezione.

Fra le opere fornite dall'antiquario, Praitano riuniva un insieme di dipinti di scuola napoletana dell'Ottocento: la *Suonatrice di chitarra* di Gaetano Esposito¹², un ritratto di

fanciulla di Vincenzo Irolli, il *Musico in costume* di Salvatore Postiglione, uno studio di paesaggio forse di Giuseppe De Nittis, due dipinti del periodo francese di Raffaele Ragione – entrambi con soggetto ‘donne al parco Monceau’; e poi Attilio Pratella, Achille Vianelli, Guglielmo Napoli, Rubens Santoro:

Ma quel tentatore di un napoletano aveva portato con sé anche due piccole battaglie del Settecento, anonime, dipinte su rame dorato, una preparazione che aveva conferito al colore una luce insolita, come proveniente dall’interno. Di uguali dimensioni (cm 28 x 14), erano inscindibili, ma anche se si fossero potuti dividere, farlo sarebbe stato un atto sacrilego.

Oltre ai dipinti, Praitano acquisiva piatti di ceramica, una zuppiera, un albarello, tre gruppi di figure in *biscuit* e quattro orologi, due dei quali in metallo dorato e quadranti smaltati posti sotto una campana di vetro, gli altri di marmo e bronzo e ognuno corredato di due alzatine in stile.

È con il racconto dell’acquisto di un presunto Federico Zandomeneghi che Praitano ci consegna la chiave per cogliere lo spirito che pervadeva l’intera raccolta:

Avevo imparato così bene a capire Lorenzo Alvano dalle espressioni, da prevedere l’importanza degli oggetti che aveva portato con sé prima ancora che me li mostrasse, e quel giorno i suoi occhi brillavano ed i gesti erano affrettati. Infatti, svolto il lenzuolo che li avvolgeva vidi prima il ritratto di una giovane donna in abito blu [...]. Poi, l’interno di un parco con arbusti da fiore, una balaustra alla quale era appoggiata una donna di spalle ed una gradinata dalla quale scendeva una signora in abito lungo, con cappello ed ombrello parasole di colore rosso, che portava per mano una bambina col cerchio. Il cielo, di un azzurro intenso, conferiva risalto alla scena. Il primo era firmato Michele Cordigiani. [...] L’altro dipinto invece recava la firma di Federico Zandomeneghi e l’indicazione del soggetto in un francese approssimativo [...]. Quei due dipinti, che ovviamente trattenni, mi fecero però sorgere qualche dubbio sulla loro autenticità. Fu per questo che li portai a Firenze e li mostrai al vecchio Gonnelli, gallerista in via De’ Servi. L’anziano esperto, inforcata gli occhiali mentre fu deciso sul Cordigiani che definì sicuramente autentico, incontrò invece difficoltà sull’altro [...]. Quel paesaggio di Zandomeneghi lo mostrai in seguito anche a De Crescenzo, il titolare di una importante galleria d’arte romana che, al mio diniego quando mi chiese se intendevo venderlo, concluse, secondo me banalmente, che a quel punto non capiva più l’insistenza delle mie ricerche.

Si legge ancora nei *Ricordi*:

Un giorno del 1967 ero nella sala di attesa di un amico notaio e pigramente sfogliai una rivista femminile quando mi capitò di vedere su una delle pagine il ritratto, a figura intera, di una donna, *La Strega*: era questo il titolo di quel dipinto eseguito da ‘un certo’ Pietro Annigoni. Rimasi colpito dalla sua artistica bellezza, ma non prevedi che per quella illustrazione mi stavo apprestando a vivere uno degli episodi più interessanti della mia vita di piccolo collezionista d’arte.

Quando Praitano incontra Annigoni per la prima volta è il 1970: l’artista milanese, ex allievo di Felice Carena, vive e lavora in Borgo degli Albizi a Firenze:

Lo spazioso studio, che in seguito avrei visitato più volte, era quasi vuoto; oltre ai cavalletti spogli, una scrivania, una poltrona ed un grosso torchio, non c’era altro. Mi aspettavo di trovare tanti dipinti da ammirare tra i quali sognavo di poterne scegliere uno, invece nulla. A questo pensavo quando, da una porta laterale entrò il Maestro. Un personaggio indimenticabile. Corpulento, bruno, viso forte, lunghe basette imbiancate, parlata precisa e senza fretta, simpatico, che tuttavia mi mise soggezione. [...] Mi presentai aggiungendo che come collezionista mi sarebbe piaciuto poter acquistare una sua opera.

La visita si concludeva con l’acquisto di *Cristina*, disegno ancora *in fieri* arrivato a Campobasso dopo qualche giorno: “Mi sentii avvampare. Incredulo, presi il disegno tra le mani e, quasi temendo un ripensamento, avrei voluto subito portarmelo via, ma il Maestro si rifiutò di darmelo spiegandomi che avrebbe dovuto lavorarci ancora, promettendomi però che me lo avrebbe spedito al più presto”. Da allora e per i quindici anni successivi, l’interesse collezionistico di Praitano convergeva su Annigoni, portando sulle pareti della sua casa gli esiti migliori della produzione di quel periodo, esempi di una raccolta consacrata non solo al pittore ma anche alla tendenza realista che gli faceva capo – che Praitano avrebbe arricchito con acquisti e commissioni – arrivando a contare più di venti opere: otto di Pietro Annigoni (figg. 5-6), sei di Silvestro Pistolesi (fig. 7), cinque di Romano Stefanelli, una di Luciano Guarnieri, e quattro di Antonio Ciccone¹³.

A due anni di distanza dalla prima visita allo studio di Borgo degli Albizi, il nucleo di opere di Annigoni si arricchiva di un bozzetto a penna raffigurante san Giuseppe operaio, già realizzato ad affresco nella Chiesa parrocchiale del Galluzzo, e di due chine giovanili realizzate nella Val Trompia. Passerà qualche anno, prima che un nuovo capolavoro di Annigoni venga appeso alle pareti dell’appartamento di



5

Pietro Annigoni, *Figura di modella. Figura femminile nuda*, 1931, olio su tavola, 66 x 42 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.80.

images



6

Pietro Annigoni, *Pescatori sulla riva. Paesaggio*, 1933, china su carta, 18 x 24,5 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.92.



7

Silvestro Pistolesi, *Autoritratto/Ritratto d'uomo*, sanguigna su carta, 45 x 38 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.92.

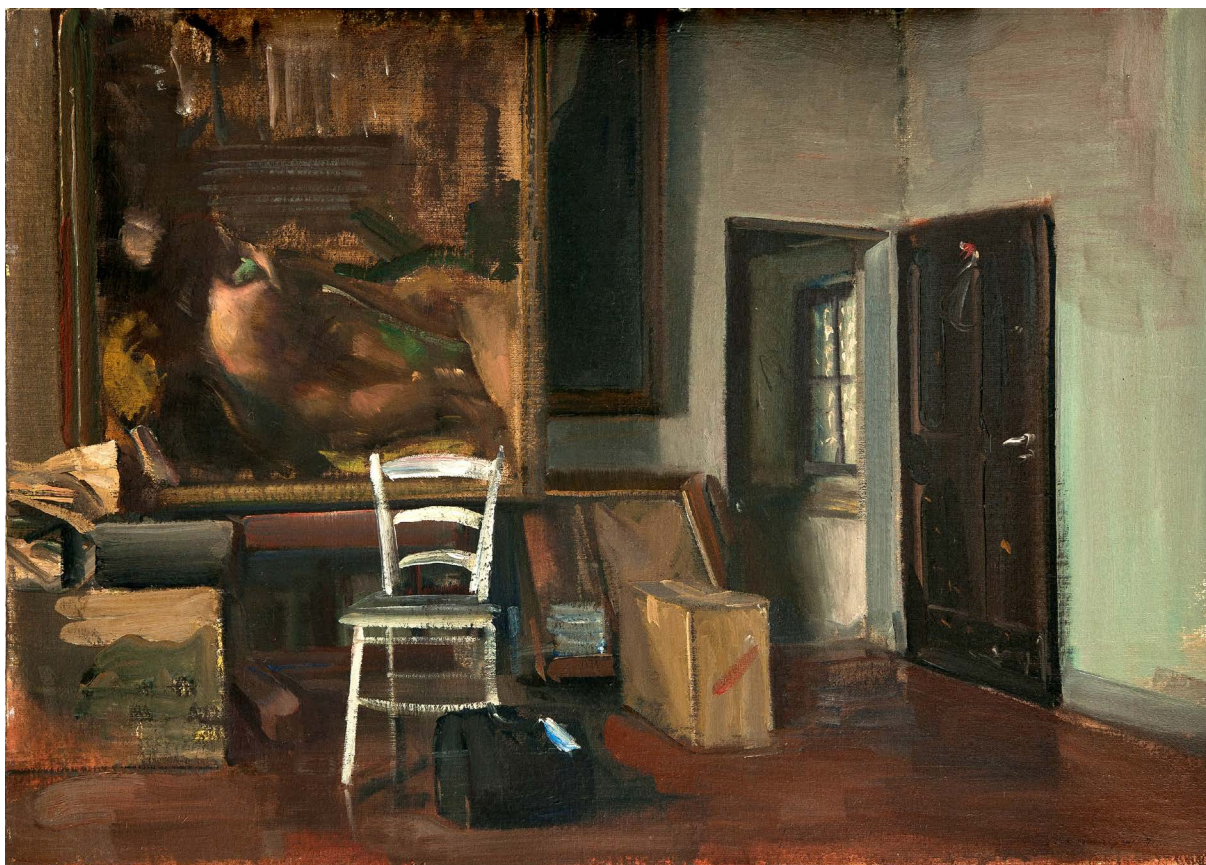
Praitano. Si tratta di un nudo di donna degli anni Trenta, acquistato nella bottega del corniciaio fiorentino Bianchi-Moscardi:

Senza firma, recava però la sua sigla, una C con tre croci; la C stava per 'Canonicus', soprannome di gioventù. Bianchi mi disse che glielo aveva lasciato un gallerista moroso a copertura di un debito contratto con lui per cornici non pagate. Gli chiesi allora se voleva venderlo e quanto ne voleva. Mi chiese una cifra possibile e con quel quadro sotto il braccio, a passo veloce, percorsi il Lungarno e le altre strade e giunsi trafelato allo studio di Annigoni. Il Maestro, in procinto di uscire per la colazione, saputo dell'acquisto, si trattenne. Riconobbe immediatamente come suo il dipinto: lo aveva eseguito in Accademia intorno al 1931, sicché, aggiunse alla sigla la firma completa, rallegrandosi poi con me per l'ottimo acquisto fatto. Con la certezza di aver guadagnato quel giorno anche un punto nella sua stima, me ne andai felice.

La frequentazione con Annigoni proseguiva negli anni successivi, con l'acquisizione di altre importanti opere: una *Natività* eseguita ad acquaforte, il *Ninfale fiesolano* illustrato e firmato dall'artista, un autoritratto a olio dei primi anni Settanta.

Ma di tutti gli acquisti, il più importante, quello su cui maggiormente converge l'entusiasmo di Praitano è *Interno dello studio con il dipinto "C'era una volta Palladio" sul cavalletto* (fig. 8), ovvero

[...] quello che sognavo, un dipinto vero, un'opera più completa del disegno di Cristina, dell'affrettato autoritratto, del nudo d'accademia, dello schizzo di San Giuseppe o della china giovanile [...] finalmente un'opera costruita partendo da un'idea, da un progetto. Quello che vidi sul suo tavolo era solo uno schizzo a matita dello studio, del luogo che avevo desiderato visitare, nel quale lo avevo conosciuto e provato emozioni, con quei pavimenti di cotto e quella porta tenuta sempre aperta, che dava sul ballatoio dal quale lui o il segretario, tirando una cordicina, aprivano la porta d'ingresso, e che dal lato opposto portava allo studiolo dove il maestro scriveva, con le pareti tutte tappezzate di ricordi. In più, stilizzato, e su un cavalletto, il grande dipinto *C'era una volta Palladio*¹⁴. Chissà se me lo avrebbe rifatto ad olio. Lo chiesi a Meacci [il segretario di Annigoni, ndr], che ammiccando mi fece cenno di attendere e con la sua calma ripeté la richiesta ricevendo in risposta un promettente movimento del capo. Tradotto ad olio su tela e con qualche particolare in più, lo ebbi dopo qualche mese.



8

Pietro Annigoni, *Interno dello studio con il dipinto C'era una volta Palladio sul cavalletto*.
Studio del pittore, 1975 circa, dipinto, 49 x 68 cm, olio su cartone telato,
49 x 68 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.41.

C'era una volta Palladio, dipinto tra i più complessi di Annigoni, fu visto dunque da Praitano mentre il pittore lo eseguiva nel 1971. Il rapporto personale instaurato con Annigoni, sul finire degli anni Settanta coinvolgeva i suoi allievi, da Silvestro Pistolesi ad Antonio Ciccone e Romano Stefanelli⁴⁵, assumendo la connotazione di un vero e proprio legame mecenatizio: nel 1985, per esempio, Praitano procurava a Pistolesi l'opportunità di esporre nei locali del Circolo Sannitico di Campobasso e l'anno successivo interessava la sede locale del Rotary Club per una rassegna dedicata a Romano Stefanelli, allora impegnato negli affreschi abbaziali di Montecassino. L'ultimo a esporre, in ordine di tempo, era Antonio Ciccone nel 1987, che in segno di riconoscenza donava alla collezione una china acquerellata.

La figura di Annigoni compare nei *Ricordi* di Praitano all'indomani della scomparsa dell'artista, avvenuta nell'ottobre del 1988:

Lo rividi così nel convento di San Marco a Firenze, ritto su una piccola impalcatura tubolare intento a ritoccare il bel Cristo che insieme alle lunette di

Caino e Abele aveva affrescato anni prima e che avevano subito qualche piccolo danno causato dall'umidità. [...] Lo ricordai anche mentre lavorava alla cupola dell'Abbazia di Montecassino dove lo raggiunsi per parlargli. Ripensai all'affresco sulla parete esterna della Misericordia, quella figura del volontario che, stremato, porta sulle spalle l'invalido e quell'Ultima cena nella piccola chiesa di Ponte Buggianese; il Beato polacco e il Cristo sulla croce nella chiesa del Santo a Padova, e la splendida pala d'altare di San Giuseppe nella chiesa di San Lorenzo a Firenze, che non sfigura affatto tra le altre fatte dai grandi del passato. Lo studio di Borgo degli Albizi però non venne chiuso. Meacci continuò ad andarci tutti i giorni e più di qualche volta sono tornato a trovarlo con qualche amico, perché egli riusciva sempre a procurarsi qualche dipinto del Maestro, o perché qualcuno lo cedeva per realizzare o da lui acquistato a qualche asta.

Queste aste sarebbero state frequentate in seguito dallo stesso Praitano. Intanto nel 1979 era morto Giuseppe Ottavio Eliseo¹⁶. Anche in questa circostanza si rifletteva il rapporto di Praitano con lo zio – “il mio amato zio” – il suo impegno attivo verso la collezione: “Mia zia mi chiese di cercare un esperto serio disposto a valutarla. Lo trovai a Firenze nel direttore della casa d'aste Pitti che, sorprendendomi, subito accettò di venire a Campobasso e, in due giorni, effettuò la catalogazione e la valutazione di ogni oggetto”.

Per volontà di Tina, moglie di Eliseo, entravano in collezione Praitano alcuni pezzi significativi: tre lavori di Romano Stefanelli, un acquerello di Consalvo Carelli, un paesaggio di Francesco Mancini (fig. 9), un paesaggio di Pietro Sassi (fig. 10), un anonimo settecentesco raffigurante Gesù tra i dottori e una *Gerusalemme liberata* poi attribuita a Filippo Falciatore.

Tra gli oggetti non catalogati compariva un dipinto seicentesco senza firma, accompagnato da un documento: “una lettera degli anni Quaranta, scritta dal direttore del Museo Nazionale di Napoli al proprietario del dipinto con l'offerta di una certa somma per l'acquisto di quella tela attribuita a Luca Giordano”. Lettera che sarà trafugata nel 1994¹⁷.

Alla metà degli anni Novanta, Tina, “avvertendo l'approssimarsi della fine”, scriveva il suo testamento, “per poter decidere, finché era in grado di farlo e nel modo che riteneva più giusto”, a chi lasciare la raccolta ereditata dal marito. A rievocare quel momento è ancora Praitano nelle sue memorie:

Anche se ero da tempo a conoscenza dell'affetto che essa nutriva per mia moglie, non avrei mai creduto che le avrebbe offerto la possibilità di scegliere e prendere per sé tutto quello che voleva. Nominando poi me esecutore testamentario, mi incaricò di vendere gli oggetti che restavano al maggior offerente e distribuirne il ricavato in un certo modo. Di quel testamento, da me deposita-



9

Francesco Mancini, *Paesaggio con carrozza*, 1899 circa,
olio su carta, 27 x 18 cm, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.129.



10

Pietro Sassi, *All'Acqua Santa, dopo il temporale*, 1896 circa,
olio su cartoncino, cm 25 x 37, Campobasso, Museo Pistilli, 18.M332-1.82.

to presso un notaio, dopo la scomparsa della zia, fu data lettura in presenza di tutti gli eredi, dopo di che, approfittando di quella riunione difficile da ripetere - alcuni risiedevano in altre città o regioni - esposi ai presenti una mia idea: per evitare lo smembramento della raccolta messa insieme con passione in tanti anni di ricerche ed anche sacrifici, avremmo potuto tentare di venderla, anche a un prezzo ridotto, ad una istituzione locale in grado di offrire con certezza la possibilità di vederla un giorno esposta in un museo. I presenti approvarono all'unanimità. Cominciarono le ricerche, le proposte e le offerte e solo dopo estenuanti trattative riuscii ad ottenere l'acquisto della raccolta Eliseo, anche se per una cifra modesta, dalla provincia di Campobasso⁸.

Tuttavia, a distanza di qualche anno, Praitano notava con disappunto come non fosse stato “fatto ancora niente”. Il suo impegno di cittadino, prima ancora che di collezionista, proseguirà nel 2013 con la donazione allo Stato della propria raccolta, rimasta fino a oggi senza una sistemazione adeguata. E allora si capisce come mai, nel 1980, a un anno dalla scomparsa di Eliseo, Giuseppe De Rubertis denunciasse “l'ingiustificabile mancanza nella nostra città, capoluogo di regione, di una pinacoteca”¹⁹.

NOTE

*Ringrazio il Ministero della Cultura (MIC) e la Direzione Regionale Musei (DRM) per la migliore riuscita di questo studio.

1 A questi si aggiungano sei opere dalla collezione di Giovanni Eliseo (fratello di Giuseppe Ottavio), donate allo Stato dal figlio Massimo nel 2012. Cfr. Catalano 2002. Si vedano anche Praitano et alii 2012, Tramontano 2012, A.A. V.V. 2015. Inoltre, Rocco 2019-2020, Cicoira 2011-2012.

2 Per approfondire le vicende del “Caffè Lupacchioli” rimando a Mastropaolo 1994 e *Id.* 2000.

3 Scrive Praitano: “Per quanto mi è dato ricordare, l’ho sempre visto su una piccola consolle di stile Impero col piano di marmo bianco. Un piatto di rame artisticamente sbalzato, del secolo scorso, faceva da sfondo e un antico porta calamai di mogano finemente intagliato, da base. Mio zio aveva sempre detto di averlo avuto da una famiglia di contadini in un paese della nostra provincia un giorno che era andato a caccia da quelle parti. Quel racconto [...] cominciava sempre allo stesso modo: ‘Avvertendo una gran sete e trovandomi lontano dal paese, mi diressi verso una casa colonica adocchiata da lontano e, [...], bussai alla porta’ [...] l’uscio gli fu subito aperto da una donna che [...], subito lo invitò ad entrare in casa. Per il repentino passaggio dalla luminosità di un mezzogiorno d’estate alla penombra di un interno con le imposte accostate, non notò subito l’oggetto sulla mensola del camino, ma appena le pupille gli si furono adattate, lo vide distintamente e ne fu subito attratto. Mal celando l’emozione, [...] con studiata ed esperta noncuranza, si avvicinò all’oggetto e lo prese tra le mani per osservarlo meglio. Poi, [...] con tutta l’accortezza del caso, cercò di sapere dalla padrona di casa come ne erano entrati in possesso, e la donna, per nulla insospettita o almeno incuriosita da quell’immediato interesse, rispose che durante l’ultima guerra lo aveva portato con sé un soldato inglese: con una squadra di militari alleati provenienti dall’Africa e diretti verso il Nord, era transitato da quelle parti e aveva soggiornato un breve periodo presso di loro. Nel ripartire ne aveva fatto dono al figlioletto di pochi anni [...]. Il destino della statuetta era ormai segnato. Infatti, dopo poco più di mezz’ora, un altro dito di vino, un’altra battuta divertente, col più accattivante dei sorrisi, le parole più convincenti e una generosa offerta al bambino diventato ormai un giovane di vent’anni, il bronzetto africano finiva nel cagnone del cacciatore. Era un bronzo del Benin”. Cfr. Praitano et alii 2013, pp. 35-37.

4 L’intero corpus grafico è stato poi donato da Giuseppe Ottavio Eliseo alla Biblioteca Provinciale Albino di Campobasso.

5 Il punto di riferimento di questo gusto eclettico era la raccolta di Giuseppe Barone, trasformata nel 1896 in Museo civico di Baranello. Cfr. Carano 1967. Scrive al riguardo Praitano: “Giuseppe Ottavio Eliseo era solito raccontarmi che la passione per le cose antiche l’aveva ereditata dal fondatore del Museo di Baranello, l’architetto Giuseppe Barone e da un suo collaboratore, il cugino Mariangelo, il quale ultimo, sorpreso dall’entusiasmo dimostrato da quel giovane per le belle arti, a quei tempi piuttosto insolito nella nostra zona, lo aveva incoraggiato e aiutato a cercare qualche primo oggetto”, cfr. Praitano et alii 2013, cit., p. 10.

6 *Ivi*, pp. 20-21.

7 *Ivi*, pp. 9-10.

8 *Ivi*, p. 10.

9 “Mi posi allora il quesito – prosegue Praitano – dire o tacere di quella firma? Decisi di tacere perché sicuramente anche chi me lo aveva venduto l’aveva acquistato come dipinto anonimo. Com’è forte il richiamo della casa da giuoco per il giocatore incallito”. Cfr. *Ivi*, cit., p. 14. Le ricerche riguardanti l’aspetto attributivo sono in corso da parte di chi scrive.

10 “Nel 1942, gli sviluppi della guerra che facevano ritenere assai probabili incursioni su Campobasso ed il sempre più avvertito scarseggiare degli alimenti fecero prendere in seria considerazione anche alla mia famiglia l’opportunità di rifugiarsi in un posto più sicuro. Fu così che, approfittando del fatto che i miei nonni materni possedevano ancora una piccola casa a Castelbottaccio ci affrettammo a trasferirci. [...] quel piccolo paese nel 1989 aveva dato i natali ad Arnaldo De Lisio, un artista che sotto la guida di maestri del calibro di Morelli, Toma e Dalbono aveva conquistato un posto di rilievo tra i buoni pittori campani del primo Novecento. Ed essendosi anch’egli trasferito con la famiglia a Castelbottaccio per gli stessi nostri motivi, ebbi modo di vederlo più volte al cavalletto, intento a dipingere angoli e scorci del suo grazioso paese. Fu per questo che appena vidi da Tito Diodati un suo autoritratto all’acquerello che lo raffigurava seduto in poltrona, con l’amato sigaro tra le dita ed il volto atteggiato a un sorriso, forse un po’ forzato ma accattivante, tutti quei ricordi mi

tornarono alla mente facendo sorgere, imperioso, il desiderio di acquistarlo, anche perché quell'autoritratto era riportato in piena pagina sulla monografia dell'artista uscita in quei giorni", cfr. *Ivi*, cit., pp. 16-17.

11 "Se non me ne fossi innamorato all'istante avrei definito saggia la decisione di non interessarmi più di dipinti, ma quel rischio non lo corsi, visto che subito cominciai a pensare a come fare per impossessarmi, senza infrangere le regole civili, di quella tela. [...] Ad ogni incontro non trascuravo di conquistarmelo nel tentativo di convincerlo a vendermi il ritratto del padre fatto da Giacomo Grosso. [...] Quando seppi che chi mi chiamava da Napoli era Tito Diodati, rimasi sorpreso. Era la prima volta che accadeva e mi meravigliai ancora di più quando conobbi il motivo di quella telefonata. Aveva trovato due piccoli dipinti di Francesco Paolo Michetti e voleva sapere se mi interessavano. [...] Dopo quindici giorni mi recai a Napoli con alcuni amici e insieme andammo a casa della sorella di uno di loro la quale con cortese insistenza volle trattenerci a pranzo. Non osai rifiutare, le chiesi però di consentirmi di telefonare ad un amico. Composi così il numero di casa Diodati ed attesi. Mi rispose la moglie che salutai e pregai di farmi parlare con il Professore. Seguì una pausa piuttosto lunga dopo la quale la signora, con voce tremante, mi informò che il marito era improvvisamente deceduto. [...] Il giorno dopo, con più calma, richiamai la signora Diodati, innanzitutto per esprimerle meglio il mio profondo rammarico per la perdita del marito e poi, cercando di farlo con tatto, per sapere qualcosa dei due Michetti. Mi consigliò di rivolgermi alla figlia. Lo feci e stabilimmo di incontrarci per parlarne. Incoraggiato dalla sua cordialità le dissi pure che il padre aveva promesso di vendermi il ritratto del nonno fatto da Giacomo Grosso per cui se non c'erano ostacoli, avrebbe potuto farlo valutare da un esperto prima di incontrarci. Fu così che sette giorni dopo entrarono a far parte della mia raccolta le opere dei due grandi artisti: Francesco Paolo Michetti e Giacomo Grosso", cfr. *Ivi*, cit., pp. 49-50.

12 Acquistata probabilmente nel 1971.

13 Una acquaforte di Annigoni [Inventario M332-1.93] e alcuni lavori di Stefanelli provengono dalla collezione Eliseo, come si ricava nei "Ricordi": "Il giorno in cui Palmiro Meacci, il segretario di Annigoni, mi accompagnò allo studio di Stefanelli, mio zio mi seguì e, meravigliandomi, si limitò a guardare e ad esprimere solo qualche complimento all'artista. Dopo di allora, sicuramente non si erano più rivisti, per cui rimasi molto stupito quando a casa sua vidi un dipinto

di Stefanelli raffigurante una giovane donna con una lunga vestaglia del più bel celeste, su uno sfondo dai magnifici colori; una veduta di Londra a guazzo dello stesso artista ed una acquaforte di Pietro Annigoni. Come erano giunte quelle opere in quella casa? Quando zio Peppino tornò a Campobasso dopo aver conosciuto Stefanelli - mi raccontò mia zia - gli scrisse una lettera di lode della sua arte e scambiò dei doni con il pittore. Oltre a sue opere si premurò di fargli giungere una incisione del suo maestro Annigoni". cfr. *Ivi*, cit., p. 37. Del ritratto di giovane donna con vestaglia non abbiamo ulteriori notizie. Va inoltre accertata la paternità di un paesaggio attribuito in collezione a un generico allievo di Annigoni.

14 Il dipinto, presentato nel catalogo della mostra per il centenario di Michelangelo e Vasari (dicembre 1975 - gennaio 1976), fu ispirato dalla vista di una villa palladiana abbandonata e deturpata dalla vicina costruzione di una palazzina moderna.

15 È interessante, al riguardo, il racconto di Praitano: "L'amico Vincenzo Ferro un giorno mi invitò a recarmi con lui a Campitello Matese, per vedere la piccola chiesa che aveva fatto costruire a sue spese e donata a quella stazione climatica. Motivo dell'invito fu il desiderio di far dipingere ad affresco una natività su una delle pareti interne di quella piccola chiesa. Ben progettata e costruita, mi piacque, perciò con entusiasmo promisi il mio interessamento. Il pensiero corse subito a Stefanelli, [...] anche perché, sapendolo ancora a Montecassino riusciva più facilmente raggiungibile. Mi recai quindi a trovarlo per parlargliene, e questo mi consentì di salire sull'impalcatura e osservare da vicino gli affreschi che stava eseguendo. La sua risposta giustificò il mio ottimismo: lo avrebbe fatto, e gratuitamente. Disse però che riteneva opportuno dare uno sguardo sia alla chiesa che alla parete da affrescare prima di ripartire per Firenze. Sarei tornato a prenderlo la domenica successiva. L'incontro a Campitello fu cordialissimo, Stefanelli osservò attentamente la cappella e la parete che avrebbe accolto l'affresco, e trovò due problemi da risolvere: una finestra da spostare e una seconda parete da sovrapporre a quella esistente inadatta a ricevere il dipinto. Dette opportuni suggerimenti su come eseguire quelle modifiche e, dopo il lauto pranzo offerto dall'amico Ferro, lo riaccompagnai a Montecassino. Durante il viaggio pensando già all'affresco da eseguire, disse che gli sarebbe piaciuto vedere i pastori con costumi molisani. Lo lasciai entusiasta. Non ho mai capito perché quella generosa offerta non sia stata poi accettata. In un primo momento si disse che avrebbero voluto sostituire la Natività con la Trasfigurazio-

ne, poi che forse l'avrebbe dipinta il prof. Pettinocchi, ma tutto molto confusamente. L'unico a riparlarmene, mettendomi in imbarazzo perché non sapevo cosa rispondergli, fu proprio Stefanelli". Cfr. *Ivi*, cit., p. 56.

16 Una mostra in omaggio di Giuseppe Ottavio Eliseo sarà organizzata nel 1980 con il patrocinio del Comitato locale della Società Dante Alighieri, presieduto da Giuseppe De Rubertis.

17 "Ricordo con chiarezza che il dipinto era stato venduto da un De Capua a mio zio e che, come allora riferito, raffigurava un membro di quell'antica famiglia napoletana", cfr. *Ivi*, pp. 42-43.

18 Cfr. *Ivi*, cit., pp. 57-58.

19 La frase, riferita a Giuseppe De Rubertis, è riportata da Michele Praitano nei *Ricordi*, cfr. *Ivi*, p. 53.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. 2015: Polo Museale del Molise (a cura di), *Musei Molise*, Viterbo 2015

Carano 1967: A. Carano, *Il Museo civico di Baranello. Dono di un educatore*, Campobasso 1967

Catalano 2002: D. Catalano, *La collezione Eliseo. Un esempio di collezionismo molisano nel primo Novecento*, Campobasso 2002

Cicoira 2011-2012: M. Cicoira, *Nascita di una collezione. Michele Praitano e il Molise*, Tesi di laurea in Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi del Molise, Corso di laurea in Scienze dei beni archeologici e artistici, relatore prof. Rossano Astarita, a.a. 2011-2012.

Mastropaolo 1994: L. Mastropaolo, *Di cronaca e critica. Viaggio nel mondo delle arti visive in Molise dal Fascismo ad oggi*, Edizioni d'arte AXA, Roma 1994

Mastropaolo 2000: L. Mastropaolo, *Arti visive nel Molise 1920-1950*, Campobasso 2000

Praitano et alii 2012: *I Colori delle Emozioni. Il collezionismo di Giuseppe Ottavio Eliseo e Michele Praitano per Campobasso e il Molise*, catalogo della mostra (Campobasso, Museo Pistilli, 30 maggio - 31 dicembre 2012), a cura di Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Molise, Campobasso 2012

Praitano et alii 2013: M. Praitano, M. Cicoira, O. Scotto di Vattimo (a cura di), *Ricordi in libertà. La collezione d'arte di Michele Praitano*, Campobasso 2013

Rocco 2019-2020: Y. Rocco, *La collezione Eliseo-Praitano: dal collezionismo all'allestimento contemporaneo*, Tesi di laurea in museologia, Università degli Studi del Molise, Corso di laurea magistrale in Letteratura e Storia dell'Arte, relatore prof.ssa Camilla Fiore, a.a. 2019-2020

Tramontano 2012: A. Tramontano (a cura di), *Palazzo Pistilli: collezioni di emozioni*, in *Diario di viaggio tra i musei della Provincia di Campobasso*, Campobasso 2012



ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali