

Predella journal of visual arts, n°34, 2014 - www.predella.it

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

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

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

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

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Stefano de Ponti

Impaginazione / *Layout:* Stefano de Ponti, Lucio Mondini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The article sheds new light on the permanence in Rome of the Pisan painter Giovanni Battista Tempesti (1729-1804), yet not studied in detail. The article is based on new documentary evidences about Tempesti's life in Rome and on ten unpublished drawings to be referred to Tempesti, preserved in an important private collection. The aim of the article is to offer a new insight on the training of Tuscan painters in Rome, and their relationship with the local Accademia di San Luca and Accademie del Nudo at the middle of eighteenth century.

Quando da poco valicata la metà del Settecento alcuni mecenati pisani, dietro l'autorità della Pia Casa di Misericordia, decisero di sostenere le spese di pensionato accademico romano di Giovanni Battista Tempesti², l'unica, significativa clausola imposta al pittore fu quella – finiti i previsti due anni del diporto – di «restituirsi alla sua Patria per stabilirvi la sua stanza, e scuola di pittura per far comodo, e giovare a tutti quelli che vorranno abilitarsi in d.a professione»³. Era, per l'appunto, l'accorto investimento in una scuola artistica o accademia, comunque la si fosse voluta chiamare. I Melani erano deceduti; Tommaso Tommasi pure, il padre di Giovanni Battista, il lunatico Domenico Tempesti, era troppo uomo di mondo per farci affidamento. A Pisa occorreano nuovi talenti per rifondare una tradizione tramite una scuola.

Giovanni Battista giunse a Roma per frequentare l'Accademia di San Luca il 30 aprile del 1757 – ormai ventottenne⁴ – ospitato in una stanza nella casa in «via Rosella»⁵ di proprietà del «canonico Lucci», ma sotto la tutela di Giuseppe Lanfranchi, membro di una delle più illustri famiglie pisane, che era stato incaricato dai mecenati di controllarne lo stile di vita e di erogargli i denari in base alle necessità⁶. Era, stando alle note dello stesso Lanfranchi, una casa posta presso palazzo Barberini, un domicilio assolutamente felice, «tanto per l'aria che gode, quanto per la gente, che stanno in quella casa», e dove però l'artista stette per poco tempo⁷.

Il canonico Lucci, che s'incaricò di dare a Tempesti la prima casa e di trovargli come vedremo la seconda, non era personaggio da poco. Egli era quel Niccolò Lucci, cortonese, canonico di Sant'Eustachio, erudito di vasti interessi (scriverà

una *Vita di Pietro da Cortona* rimasta manoscritta), sodale e amico di Valentino Venuti, fino a curarne l'esecuzione del monumento funebre in San Niccolò in Arcione e a stargli vicino al tempo della sua presidenza alle «Antichità Romane»⁸. Incisore dilettante, amico e corrispondente di Giovanni Bottari, autore di anacreontiche, il Lucci fu una guida efficace per i primi passi romani del Tempesti, anche perché poteva ben esibire la gloria locale di essere uno degli allievi pisani dei fratelli Melani⁹.

Il supporto del canonico cortonese non sarà da intendersi come la semplice garanzia di un sapere messo a disposizione del pittore, ma l'ufficializzazione di una sorta di continuità formativa dall'alto valore identitario. Era l'apice di una comunità che affidava le proprie speranze all'emancipazione tecnica e culturale che si poteva guadagnare nella Capitale delle arti, ma col tramite di una conoscenza maturata dentro i confini consueti: in Toscana, a Pisa, dai Melani al nuovo genio di Tempesti. Tutto questo non vale certo a ipotizzare un ruolo pedagogico in senso stretto svolto dal Lucci nei confronti di Giovanni Battista, giacché quando questi giunse a Roma aveva già espresso un'attitudine professionale ben superiore a quella di un pur onesto dilettante. Tuttavia è utile a dare il senso di un legame intessuto di chiavi interpretative legate alla comune città di origine culturale, come di una comunità intenta a ridefinire la propria fisionomia.

Il periodo di permanenza del Tempesti nella casa del Lucci durò meno di un anno. Nella primavera del 1758 l'artista trovò casa altrove, non sappiamo esattamente dove ma nei pressi del Campidoglio, scelta dettata dalla necessità di favorire, come vedremo, le urgenze didattiche dell'artista¹⁰.

Il fatto che il Tempesti arrivato a Roma non fosse un principiante, ne favorì l'immediata acquisizione di lavori significativi, che ne affiancarono il tirocinio accademico, e di questi almeno uno è rimasto: la partecipazione all'esecuzione dello «straordinario ritratto dell'arpista Lidarti»¹¹. Il musicista austriaco nel 1757 si spostò da Bologna a Roma per un soggiorno non lunghissimo e che non valicò l'anno, quello stesso dell'arrivo del Tempesti. In quei pochi mesi il pittore inglese Nathaniel Dance, incline ad approfondire quei ritratti multipli che ne diventeranno l'emblema¹², dipinse un compunto Lidarti intento a suonare l'arpa, lo sguardo consapevole incorniciato dalla parrucca, circondato dall'elegantissima trascuratezza degli spartiti aperti e con la penna nell'inchiostro. In secondo piano emerge però un secondo uomo sui trent'anni, con la destra a forbice e la sinistra sulla tavolozza dei colori. Questo pittore, come dichiarato da una scritta sul telaio del quadro¹³, era l'autoritratto di Giovanni Battista.

Fu la testimonianza di un profilo evoluto, che non solo è il forbito indizio di una rete di amicizie romane purtroppo solo intuibili, che dovettero essere già solide all'arrivo a Roma del pittore, ma che rimandano anche ad occasioni che solo il

prestigio e la visibilità dell'apprendistato accademico potevano dare. Ecco allora che il recente ritrovamento nella Collection Lierneux de Presle di numerosi disegni tempestiani¹⁴, ha il potere di contribuire alla decifrazione di qualche segno degli studi romani dell'artista, fino a ora solo intuibili. Le copie della *Deposizione* di Caravaggio (allora in Santa Maria in Vallicella), e di *Santa Margherita da Cortona che ritrova il corpo dell'amato* di Marco Benefial (tuttora nella cappella dedicata alla santa in Santa Maria in Aracoeli) (figg. 1-2), sono sorprendenti documenti che rivelano un pittore, solitamente interpretato come zuccheroso e rococò, interessato ad artisti difficili e controcorrente: il primo che in qualche modo rappresentò la rottura dei canoni accademici, l'altro che l'Accademia di San Luca aveva espulso nel 1755¹⁵.

Eppure, se solo riflettessimo sulla composizione delle due tele, entrambe dominate da due memorabili nudi, avremmo anche la chiave per interpretare quei percorsi romani del Tempesti come parte integrante e quasi protocollare di quanto egli andava contemporaneamente studiando in maniera ufficiale.

L'arrivo a Roma del Tempesti coincise quasi ad anno con l'inaugurazione della Scuola di Nudo in Campidoglio (1754), che l'artista pisano frequentò appena messo piede in città, assieme ai corsi istituzionali presso l'Accademia. La costituzione di specifiche sedute dedicate al nudo (tenute gratuitamente e a rotazione dagli stessi maestri accademici) era motivata dalla ricerca di una misura perfetta tra conformazione filologica all'antico espresso dai gessi e dai marmi, e la restituzione del dato naturale per mezzo di modelli viventi¹⁶.

Lo studio di Giovanni Battista presso la Scuola di Nudo si valeva del consiglio di uno dei pittori di primo piano nella Roma di metà Settecento, un artista che assunse il ruolo ufficiale di maestro del Tempesti per circostanze addirittura ufficiali, segnate verrebbe da dire dalle carte da bollo. Quando infatti nell'aprile del 1757 i Priori del Comune di Pisa avevano deliberato d'integrare con del denaro pubblico il finanziamento del pensionato, lo avevano fatto legandolo all'obbligo per Tempesti di «portarsi a Roma sotto la squola [sic] del celebre Costanzi per sempre più perfezionarsi»¹⁷, in modo che fosse chiaro come il giovane artista dovesse alternare i luoghi della propria formazione tra le aule accademiche e lo studio di un artista, capace di seguirne il percorso da vicino¹⁸.

Ma perché Placido Costanzi? Il pittore romano intorno alla metà del secolo ricopriva un ruolo fondamentale come interprete di un classicismo che è stato letto dalla critica non tanto in chiave proto-neoclassica, ma come esito cospicuo di quel filo tenacissimo che ha sempre legato una parte della cultura artistica romana al classicismo seicentesco, e che aveva avuto il massimo esponente in Carlo Maratta¹⁹. Ciò che insomma interessava le autorità pubbliche pisane – oltre a faccende più prosaiche, di cui dopo – era da interpretare nell'aver individuato nel pittore ro-

mano la misurata ma non filologica lezione dell'antico, un classicismo temperato e narrativo, che bene si poteva riannettere a quello toscano cinque-seicentesco.

L'apprendistato svolto presso Costanzi bene spiega allora le applicazioni sul nudo di Tempesti, che parvero confrontarsi anche con i risultati del maestro. Le due telette del Nostro ancora conservate attestanti quella dedizione – la prima con un *Nudo* stante, l'altra con un omologo seduto e di spalle²⁰ –, furono sicuramente il frutto non solo delle giornate passate in Campidoglio a dipingere e a far di pratica, ma anche dell'esercizio della copia consigliata dal Costanzi, che i suoi corpi così anatomicamente definiti che compaiono ne *Trinità e santi* sulla volta della chiesa romana di San Gregorio Magno, e nella tela con *L'Adone morente*, lasciano intuire un fitto lavoro propedeutico²¹. E Caravaggio allora, e Benefial infine.

Una pratica disegnativa volta allo scrutinio del corpo umano, al catechismo delle posture ora appoggiate ora passanti, che Tempesti approfondì nelle aule del Campidoglio, come attestato da un superstite gruppo di disegni conservati tra l'Accademia di San Luca²² e la ricordata Collection Lierneux de Presle (figg. 3-4), variati «in pose che rinvia[va]no alla scultura antica o comunque ad una immagine codificata», a voler rintracciare nel corpo vero della natura esposta, la risorsa per un confronto con la statuaria classica²³.

Le vittorie ottenute nelle esercitazioni nella Scuola di Nudo nel 1757 e 1758 lasciano solo parzialmente intuire la persistenza di una salda ortodossia classicista, purtroppo non più completamente verificabile a causa della perdita del secondo disegno²⁴, ma che ricoprono ugualmente un peculiare significato perché la prima, ottenuta quando direttore della scuola era Domenico Corvi, è l'indizio di una presenza che certo finì col suggestionare il Nostro, e fornisce un senso compiuto alla *Maddalena penitente* eseguita a Roma e spedita a Pisa al suo principale patrono (Giovanni Battista Lanfranchi Lanfreducci), una donna dall'epidermide quasi diafana e alabastrina, esaltata a contrasto da un fondo a chiaroscuro fitto e drammatico, corviano²⁵.

Fu un lavoro propedeutico, e quando Giovanni Battista nel 1758 ottenne il primo premio di Prima Classe al Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca, guadagnò una medaglia che ne segnò la definitiva affermazione.

Il tema del concorso fu «l'istituzione del Santissimo Sacramento dell'Eucharistia che fece Nostro Signore nel Cenacolo»²⁶, e fino a ora ci si doleva di averne perse le tracce. Nella ricordata importantissima raccolta d'inediti disegni del Tempesti conservata tuttora da un colto e raffinato collezionista, è però emerso un disegno raffigurante *l'Ultima Cena*, che è possibile identificare nel disegno vincente (v. qui il saggio di Petra Boekstal).

Il disegno fu premiato perché ben s'inseriva in quella declinazione classicistica della pittura che fu del Costanzi, appena irrigidita da una nota di compunta oratoria che risentiva di Agostino Masucci²⁷. Ha un'impostazione corsiva e con parti solo abbozzate, che lasciano intendere come si fosse trattato di uno studio preliminare²⁸, eppure il foglio manifesta una gestualità affettata che sarà tipica delle drammaturgie di Tempesti, con quella cortina in fondo a chiudere la scena, che ritornerà nel 1793 nell'affresco per il duomo di Pisa raffigurante *l'Istituzione dell'Eucarestia*²⁹.

Di quella prestigiosa affermazione tuttavia resta anche un ulteriore reperto, il disegno vergato dal Tempesti il 7 settembre 1758 in occasione della prova estemporanea, che si teneva nell'arco di due ore alla presenza degli accademici allo scopo di verificare l'autenticità del referto concorsuale³⁰.

Il foglio, passato in anni piuttosto recenti in asta, raffigura l'istante *Quando Adamo, ed Eva pieni di meraviglia, e di dolore morto il loro figliuolo Abel*³¹, e pur nel tratto veloce e corsivo è la testimonianza di una mano sufficientemente sprezzata, non ancora libera da incertezze nella definizione anatomica dei corpi, ma che a differenza di prove d'identico soggetto risolte da altri nello stesso secolo (Piazzetta, De Matteis) e nel precedente (Assereto), non si confrontava col gioco dei corpi nudi e come legati in scorci arditissimi e inusitati, ma semmai si affidava ad una maggiore attenzione per la sintassi scenica e le pose patetiche³².

Il disegno, per quanto velocemente abbozzato, fu comunque abilmente rielaborato dall'artista, che ne ricavò una seconda versione di qualità ben maggiore – pure emersa dalla straordinaria collezione che sappiamo (fig. 5) –, una bellissima sanguigna compositivamente identica alla precedente, ma ritoccata fin quasi all'estenuazione, che fu un modo per trasformare uno schizzo rapido e nervoso in un referto buono per essere mostrato ad un committente ed essere tradotto su tela.

La fisionomia stilistica di Giovanni Battista s'inseriva insomma nella gora del linguaggio del classicismo romano post-marattesco del Costanzi che costituì la sua prima cifra riconoscibile romana. È in questo senso che deve intendersi l'ennesimo disegno inedito della Collection Lierneux de Presle, di soggetto non precisato ma che sarà forse da identificare nell'*Arrivo dei Maria de' Medici a Marsiglia* (fig. 6), palesemente orientato sulla teletta del Costanzi raffigurante *Alessandro Magno che fonda la città di Alessandria*, ora conservato nella Walters Art Museum di Baltimora.

Tuttavia, a questo solido sostrato linguistico, nei suoi anni romani Tempesti si trovò a fare i conti anche con l'eredità di Benedetto Luti, che esercitò una forte influenza su di lui, al punto da aver suggerito ad una parte della moderna storiogra-

fia locale l'ipotesi di una permanenza romana del Tempesti nello studio del Luti: di colui cioè che era morto circa trent'anni prima del pensionato romano del Pisano.

Rimandi comunque ve ne furono, non solo per il valore esemplare assunto dal capolavoro licenziato dal Luti nel duomo di Pisa (il primo dei grandi quadroni che decorarono le pareti del tempio³³), ma perché i rapporti del Fiorentino con la città di Pisa si erano articolati in interventi variati e significativi, e perché a Roma aveva egli ricoperto il ruolo di ultimo erede della grande tradizione pittorica toscana.

Della riflessione di Giovanni Battista sulla pittura del Luti sopravvivono alcune testimonianze grafiche, ma soprattutto un interessante *Ritratto di fanciulla* comparso recentemente sul mercato antiquario e proveniente *ab antiquo* da Roma, dove la diagonale imposta alla testa e quel sorriso agrodolce, oltre alla levigata definizione dell'incarnato, fanno pensare ad un Luti restituito, ma per l'appunto con una gradevolezza, una civetteria che era come l'eco del Mancini³⁴. Certo il referto in questione non è sufficiente per riscrivere le tappe di un intero soggiorno, ma è senz'altro utile per confermare quell'orientamento lutiano così bene asseverato dalle fonti, e che dovette costituire un forte terreno di studio, anche grazie alle tele lutiane che sappiamo collezionate dall'aristocrazia pisana³⁵.

La vicenda umana e professionale del Tempesti romano si arricchisce però di un'ultima, decisiva questione. Se infatti l'assoluta mancanza di capisaldi pittorici romani aveva revocato in dubbio l'alunnato del Nostro presso Pompeo Batoni, nonostante l'unanime insistenza dei biografi (e dello stesso Tempesti³⁶), il ritrovamento di referti figurativi e archivistici consente di rivedere nel complesso la vicenda.

Dalle carte d'archivio risulta che allo scadere del secondo anno di pensionato Giovanni Battista riuscì a prorogare il pensionato dall'autunno del 1759 al maggio dell'anno successivo, grazie alla generosa contribuzione dei mecenati pisani, che in questo modo accordarono all'artista la possibilità di concludere alcune opere che si era impegnato di portare a termine prima del suo ritorno in patria³⁷.

A Giovanni Battista, ricordava Lanfranchi, «non è piaciuta l'antifona, che ha intonata del suo ritorno a Pisa perché ancor egli capisce, che vi ritorna immaturo», circostanza che lo faceva sperare di trovare «qualche cavaliere o altra persona amante della Virtù, e della Patria, perché entri in tale impegno per un altro anno, e di assicurare al giovine l'assegnamento de' soliti quattro zecchini il mese»³⁸.

La proroga venne concessa, probabilmente anche perché Placido Costanzi stava portando a termine il *Martirio di San Torpé* per la cattedrale di Pisa, e la presenza del Tempesti a fianco del maestro era importante non solo per la possibilità straordinaria di assistere direttamente alla nascita del grande dipinto, ma anche perché ancora non si erano spente le polemiche per i ritardi con cui Benedetto

Luti aveva consegnato il suo quadrone, e dunque pagare la presenza di uno del mestiere nella bottega dove il nuovo quadro prendeva forma, ma che fungesse anche da sentinella e, nel caso, da informatore, era un piccolo privilegio che i maggiorenti pisani decisero di permettersi.

Appena concessa la proroga, il 2 ottobre 1759, Costanzi improvvisamente morì, lasciando nello studio la tela inconclusa, e il Tempesti privo di riferimenti istituzionali e obbligato a trovarsi un nuovo maestro, che, stando per l'appunto alle sue brevi notazioni autobiografiche e a quelle appena più circostanziate dei biografi, venne individuato in Pompeo Batoni³⁹.

In realtà, ad uno scrutinio appena più attento delle fonti biografiche si ricava che il rapporto del Tempesti con l'artista lucchese non fu di vero discepolato, bensì condotto entro il solco di un rapporto di sorveglianza informale, di adiacenza artistica, nobilitata da una ordinaria frequenza dello studio del grande maestro⁴⁰.

Il riemergere sul mercato antiquario romano di una tela con la *Sacra Famiglia* - già firmata sul telaio dallo stesso Tempesti⁴¹ -, ha il merito di riproporre la questione col conforto diretto della testimonianza artistica. Perché se è certo che in essa la figura scarmigliata e corruciata di San Giuseppe ricorda alcune teste di carattere di Benedetto Luti, è ancor più vero che l'allestimento complessivo del dipinto risponde a criteri senza dubbio batoniani, con quell'atmosfera quieta e pensosa, solenne ma non caricata, con un filo appena di forzata eleganza, bloccata dalla dissonante nota dell'impassibile profilo della Vergine, come un tratto di bidimensionale astrazione grafica.

Il passaggio dalla bottega del Costanzi a quella del Batoni risulta ancor più manifesto da una coppia di dipinti, ritenuti finora degli anni Ottanta, per i quali lo scrutinio documentario consente invece di anticiparne la redazione nel pieno dell'attività romana di Giovanni. Si tratta di «due ottime tele» provenienti dalla collezione della Pia Casa di Misericordia e di «difficile accertamento»⁴², che sono state identificate come le allegorie della *Giustizia* e della *Carità*. Se per la prima non esistono problemi di riconoscimento, la seconda - Ripa alla mano - deve essere meglio riconosciuta nella *Misericordia*⁴³. Si tratterebbe allora di una coppia di dipinti d'identiche dimensioni con la *Giustizia* e la *Misericordia*, e declinate secondo un gusto apertamente batoniano⁴⁴: sono tutte indicazioni che collimano perfettamente con quei dipinti che Giovanni Battista Tempesti eseguì proprio a Roma per la Pia Casa di Misericordia, in quel 1759⁴⁵ che segnò la sua frequentazione della bottega del Lucchese. Era esattamente l'agosto dell'anno fatale, il periodo cioè in cui Tempesti stava trattando con i suoi mecenati il prolungamento del pensionato romano, con la minaccia che altrimenti non sarebbe stato in grado di terminare un quadro che avrebbe dovuto «fare della stessa grandezza di

quello già mandato rappresentante la Misericordia», perché solo se i suoi patroni «prolungheranno la sua dimora qua – così il Lanfranchi, suo mallevadore -, potrà pensare al quadro coll'animo quieto, giacché presentemente l'ha molto perturbato, e meno atto a operare»⁴⁶.

I due dipinti sono il diagramma dei suoi incrementi nel pensionato. La coppia di dipinti ha infatti ben poco di toscano, come raramente capiterà al Tempesti, se non una generica flessione nella caratterizzata tensione dei volti alle telette del Luti. Ma altresì i colori quasi d'ambra, quel tono medio carico di umori densi e come attutiti che smorzavano i contrasti chiaroscurali, non potevano non rimandare al Costanzi, specie in certe scene d'intonazione anacreontica, ambientate nella natura vista come affocata e piena (*Narciso al fonte*, ad esempio). Tuttavia il tono medio delle due tele scene tempestiane rimandava anche al Batoni, al suo ipercorrettismo disegnativo, alle carni lisce e levigate, e a quell'angelo bellissimo a fianco della *Misericordia* (che sembra rubato da Michelangelo), che davvero aveva la forza di attribuire alla scena un sottofondo d'immacolata malinconia, come una laica discesa dal soprasenso allegorico al suggerimento sentimentale, che rispondeva ad uno spirito molto batoniano: il concettismo che si scioglieva nella notazione terrena⁴⁷. Se ne ricorderà pochi anni dopo, al ritorno a Pisa, come attestato dal bellissimo disegno dell'*Angelo in volo* – per la grande tela della *Messa di Eugenio III* nel duomo di Pisa⁴⁸ –, referto strepitoso per modellato e sicurezza del segno, ancora ricco di ricordi del classicismo romano (fig. 7). Quando assai più tardi, negli anni della piena maturità, Giovanni Battista realizzò per il Granduca di Toscana un bellissimo disegno della *Deposizione* misurato da numerose prove e aggiustamenti (figg. 8-10)⁴⁹, esibì una sprezzatura grafica notevolissima e un'abilità nel variare le posture dei corpi, nudi o panneggiati che fossero, che pur nella fisionomia neocinquecentesca attesteranno come gli anni romani di studio sui corpi esibiti e sulle posture complicate, fossero stati per la sua formazione davvero fondamentali⁵⁰.

Giovanni Battista Tempesti pittore pisano dunque, anzi no romano, anzi no toscano.

1 Per i dati biografici complessivi del Tempesti si veda S. Renzoni, *Giovanni Battista Tempesti pittore pisano del Settecento*, tesi di Dottorato Università di Pisa, ciclo XXIV. L'occasione è buona per ringraziare il prof. Alessandro Tosi e la prof. Cinzia Maria Sicca, che mi seguirono assiduamente durante quel lavoro. Colgo poi l'occasione per un ringraziamento speciale alla dott. Petra Boekstal, che con grande liberalità e generosità mi ha consentito di poter studiare gli inediti disegni tempestiani qui pubblicati, che fanno parte di una importantissima raccolta

- privata da lei individuata e studiata (Collection Lierneux de Presle).
- 2 D. Frosini, *Giovanni Battista Tempesti pittore del Settecento pisano*, in «Bollettino Storico Pisano», 1981, pp. 145-66, in part. pp. 163-164.
 - 3 La nota continuava con una prescrizione significativa: qualora Tempesti non fosse tornato a Pisa o non vi avesse istituito una scuola di pittura, «debba rimettere tutte le somme che le saranno state somministrate, al quale effetto obbligo d.o s.r Tempesti et obbliga la sua persona, beni, eredi e beni in ogni miglior forma e si sottopose, e si sottopone ad essere astretto alla restituzione di quanto avrà percepito per qualsivoglia tribunale ovunque si trovi senza eccezione alcuna...»: Archivio di Stato di Pisa (ASP), *Upezzinghi-Rasponi 532*, alla data 1 aprile 1757.
 - 4 Giovanni Battista era nato a Volterra il 9 agosto 1729. Morirà a Pisa nel 1804.
 - 5 La «via Rosella» dei documenti andrà identificata in «via Rasella», posta nella parrocchia di San Carlo alle Quattro Fontane.
 - 6 ASP, *Upezzinghi-Rasponi 532*, lettera da Roma di Giuseppe Lanfranchi a Giovanni Battista Lanfranchi Lanfreducci, 7 maggio 1757; *ivi* si veda anche doc. in data aprile 1757, dove in calce si annota la data della partenza da Pisa: 22 aprile 1757. L'inesattezza sull'arrivo del pittore a Roma è dovuta probabilmente al ritenere la data riportata nelle carte d'archivio al pisano (dunque *ab incarnazione*), che faceva iniziare l'anno il 25 marzo. Ma le date di cui sopra ad un semplice controllo documentario risultano tutte stilate secondo lo stile comune, che conferma del resto quanto è storicamente noto: il calendario pisano era stato abrogato da Francesco II nel 1749. L'altro elemento di ambiguità è dato dal fatto che i pagamenti al Tempesti per il pensionato vengono annunciati nel giugno del 1756 (ASP, *Pia Casa della Misericordia 29, c. 54*: dove però si annotava che i soldi verranno dati al pittore «subito che sarà giunto in Roma per ivi esercitarsi nella pittura», segno che a Roma ancora non c'era). I pagamenti a quella data si riferivano alla decisione deliberata dalla Pia Casa – dunque furono un annuncio, non un pagamento. Come risulta dai documenti, almeno fino alla fine dell'anno Tempesti lavorò a Pisa agli affreschi di palazzo Lanfreducci: A. Ambrosini, «Per maggior bellezza». *Giovan Battista Lanfranchi Lanfreducci e la decorazione settecentesca delle sale a pianterreno*, in *Il Palazzo alla Giornata. Storie e memorie della sede del Rettorato dell'Università di Pisa*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi, Pisa 2005, pp. 79-83, in part. p. 79. È plausibile ritenere che la necessità di portare a termine questi lavori abbiano indotto l'artista a rinviare la partenza di circa un anno.
 - 7 L'identificazione del domicilio romano del Tempesti ha come inciampo l'essere egli venuto a Roma solo a fine aprile, dunque dopo gli aggiornamenti degli stati d'anime, che come è noto avvenivano durante il periodo pasquale, e se ne partì poco dopo, prima cioè della loro revisione. Successivamente il pittore trasferì il proprio domicilio in una mai esplicitamente dichiarata zona, posta nelle vicinanze del Campidoglio: «la lontananza troppo grande, che passa dall'ultima abitazione di strada Rosella, cioè quasi dal Portone d.o Barberini fino al Campidoglio, dove averà necessità il sig.re Giovanni d'essere spesso per frequentare l'Accademia del Disegno, che nell'inverno finisce alle ore tre di notte, la rende per verità troppo incomoda: onde converrà pensare a trovarli abitazione più vicina, e questo pensiero me lo prenderò jo con l'intelligenza anche del predetto can.co Lucci» (lettera di Giuseppe Lanfranchi da Roma, 7 maggio 1757). Si veda anche Frosini, *Tempesti*, cit., p. 164. Da segnalare comunque che la parrocchia dove inizialmente abitò Tempesti fu probabilmente quella di San Carlo alle Quattro Fontane, attigua a quella dei Santi Vincenzo e Anastasio.
 - 8 Valentino Venuti, che si era addottorato presso lo Studio pisano, è possibile che anche per mezzo del Lucci abbia introdotto Tempesti negli ambienti dell'antiquaria e del collezionismo

- romani, non ultimo presso Alessandro Albani, di cui fu al servizio a partire dal 1734: D. Gallo, *Ridolfino Venuti, antiquario illuminato*, in *L'Accademia etrusca*, catalogo della mostra, Cortona 1985, a cura di P. Barocchi, D. Gallo, Milano 1985, pp. 84-85.
- 9 G.B.C. De' Nelli, *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei nobile e patrizio fiorentino matematico e filosofo straordinario*, Losanna 1793, pp. 143-44: Giovanni Battista Clemente de' Nelli dedica la sua opera (*Vita e commercio letterario di Galileo Galilei*) al Lucci, «Patrizio cortonese, e Canonico della Collegiata di S. Eustachio a Roma» (in data Firenze, 3 gennaio 1791). Lucci è ritenuto un esperto per aver «con dolcezza incisa in rame la famosa Baccante esistente nel Museo Albani, e nell'essersi altresì perfezionato nel Disegno con la direzione del famoso Pittore Melani di Pisa in tempo di sua dimora in quella celebre Università».
 - 10 Il trasferimento fu probabilmente favorito da Filippo Strozzi, uno degli ultimi custodi della ricchissima collezione di famiglia istituita a Roma da Leone, amico e corrispondente di personaggi ben conosciuti negli ambienti pisani e fiorentini: ASP, *Upezzinghi-Rasponi 532* («Nota di denari che da me [G. B. Lanfranchi Lanfreducci] si fanno pagare in Roma al sig. Gio. Tempesti pittore», alla data 1 maggio 1759). Sugli Strozzi romani si veda anche M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenate e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.
 - 11 Il lusinghiero giudizio è di S. Meloni Trkulja, voce *Tempesti Giovanni Battista*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. II, p. 877. Il dipinto è conservato in una collezione privata inglese.
 - 12 Sulla carriera italiana di Dance v. A. Busiri Vici, *Ritratti di Dance tra ruderi e salotti*, in «Capitolium», 7-8, 1965, pp. 384-91.
 - 13 La scritta, segnalata come originale, è la seguente: «Il Ritratto di C. G. Lidarti è di Dance inglese; la Figura del Pittore è Giov.ni Tempesti pintosi da a sé»: p. 70 (dove il pronome finale veniva letto dubitativamente, ma erroneamente, come un «lé»): *The pursuit of happiness: a view of life in Georgian England (...)*, catalogo della mostra, a cura di J. H. Plumb, New Haven 1977, p. 70.
 - 14 Sulle origini della collezione e la sua identità, cfr. l'articolo di Petra Boekstal in questo stesso volume.
 - 15 La ragione dell'avvicinamento a Benefial (ancora vivo del resto quando Tempesti era a Roma) fu probabilmente da ricercarsi nell'aver il pittore francese dipinto una tela per la chiesa di San Matteo a Pisa.
 - 16 Sulla formazione della Pinacoteca Capitolina cfr. almeno C. Parisi Presicce, *Nascita e fortuna del Museo capitolino*, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra, Roma 2010, a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010, pp. 91-98.
 - 17 ASP, *Comune D 109*, c. 181, 1 aprile 1757.
 - 18 Sul tirocinio dell'artista settecentesco tra lo studio del maestro e la pratica accademica: S. Bordini, «Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte». *Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno, Bologna 1994, a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998, pp. 385-393, in part. p. 389.
 - 19 Sul Settecento romano per comodità rimandiamo ai cataloghi di due importati rassegne, con precisazioni su Maratta e amplissima bibliografia: *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, Philadelphia e Houston 2000, a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000; *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma 2005, a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano 2005.

- 20 Sulle due *Accademie di nudo* a olio su tela, ora a Palazzo Blu, come parte della raccolta della Fondazione Pisa: L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Le «Arti del Disegno a Pisa nel Settecento*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 285-328, in part. pp. 307, 309.
- 21 A. M. Clark, *An introduction to Placido Costanzi*, in «Paragone», 219, 1968, pp. 39-54; G. Sestieri, *Aggiunte a Placido Costanzi*, in «Paragone», 42, 1991, pp. 66-77. Sull'importanza dell'esercizio della copia e del ruolo dei modelli nella Roma settecentesca: C. Mazzarelli, «Più vale una bella copia che un mediocre originale». *Teoria, prassi e mercato della copia fra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 23-31. M. Di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'Antico*, cit., pp. 183-190.
- 22 Archivio Accademia S. Luca, Roma (AASL), vol. 33 bis, cc. n. n. ; per il disegno si veda *ivi*, B. 45. Sulla Scuola si veda *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, 3 voll. Roma 1988-1991, vol. III.1 (1991), *Concorsi e accademia del secolo XVIII (1756-1795)*.
- 23 «Lo studio del nudo atteggiato come una statua antica ha dignità pari a quella attribuita all'esercizio sulle opere del passato, quali le statue e i dipinti presenti nelle raccolte Capitoline»: L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV...*, cit., pp. 367-84, in part. pp. 369-370.
- 24 AASL, vol. 33 bis, cc. n. n. (al mese corrispondente). Per i disegni vittoriosi si veda Renzoni, *Giovanni Battista*, cit., pp. 429, 433-34.
- 25 Per la tela si veda *ivi*, pp. 456-57.
- 26 *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, cit., vol. II (1989), p. 9.
- 27 Sulla lezione di Masucci in Tempesti: R.P. Ciardi, *La seconda metà del secolo*, in *Settecento pisano*, cit., pp. 101-147, in part. pp. 132-36, 147 n.
- 28 Il disegno vincitore, perduto, entrò in possesso di Giuseppe Provinciali, che nel 1838 ne fece dono all'Accademia di Belle Arti di Pisa: S. Renzoni, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pisa 1997, p. 211.
- 29 M. Ciampolini, *Alcune precisazioni a proposito di una biografia di Giovan Battista Tempesti*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo del Lumi*, atti del convegno, Pisa 1990, a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca, Pisa 1993, pp. 163-185, in part. p. 167.
- 30 Le vicende concorsuali furono narrate con grande dovizia nel volume che riassume le varie fasi delle prove, inclusa l'orazione finale di Francesco Carrara, alla presenza di Clemente XIII e degli Arcadi: *Delle lodi delle belle arti: orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insegne Accademia de disegno di S. Luca [...]*, Roma 1758.
- 31 *Ivi*, p. XII.
- 32 Il foglio, già sul mercato antiquario, reca in basso la scritta: «SCHIZZO DELLA PROVA ESTEMPORANEA PER IL PREMIO OTTENUTO DA GIOVANNI TEMPESTI A ROMA NEL CONCORSO DELL'ANNO 1758». Su di esso si veda *Tuscan drawings: XV-XIX centuries*, catalogo della mostra, New York-Roma, a cura di M. Aldega e M. Gordon, Roma 2000, pp. 126-127.
- 33 Intendiamo riferirci a *La vestizione di san Ranieri*, consegnata nel 1712. Sul Luti si veda ora la monografia di R. Maffei, *Benedetto Luti: l'ultimo maestro*, Firenze 2012.
- 34 Sul ritratto si veda il catalogo della *Biennale Internazionale di Antiquariato di Roma. Palazzo*

- Venezia, Roma 1-10 ottobre 2010, Torino 2010, p. 85. Sulle teste del Luti si veda in particolare G. Sestieri, *Il punto su Benedetto Luti*, in «Arte Illustrata», 54, 1973, pp. 232-255.
- 35 ASP, *Rasponi* 250, c. 37.
- 36 Archivio Capitolare Pisa, C 86, ins. 10, cc. sciolte, autografo Tempesti alla data 7 ottobre 1786.
- 37 Tempesti fu a Pisa almeno dal 5 maggio 1760: Noferi, *Tempesti*, cit., p. 260 n. Il Lanfranchi avviava da Roma il Lanfreducci che, qualora al Tempesti non fosse stata concessa la proroga, non avrebbe certo garantito a Camillo Mosca la redazione di un atteso secondo quadro, visto tra lo stato di depressione che aveva colpito il pittore di fronte alla prospettiva di tornarsene a Pisa: «Il sig.re Cammillo Mosca non ha scritto più altro al sig.re Giovanni sul proposito del quadro, che lo consigliava a fare della stessa grandezza di quello già mandato rappresentante la Misericordia. Sarebbe però bene che voi ne teneste discorso col sig.re Cammillo. Se Tempesti sarà necessitato dalla mancanza dell'assegnamento di tornare a Pisa nel futuro ottobre, non è sperabile, che possa metter mano al d.o quadro; se poi fra tutti gli altri prolungheranno la sua dimora qua, potrà pensare al quadro coll'animo quieto, giacché presentemente ha [e?...] molto perturbato, e meno atto a operare» (ASP, *Upezzinghi-Rasponi* 532, Giuseppe Lanfranchi a G.B. Lanfranchi Lanfreducci, Roma, 11 agosto 1759).
- 38 ASP, *Upezzinghi-Rasponi* 532, Giuseppe Lanfranchi a G.B. Lanfranchi Lanfreducci, Roma, 11 agosto 1759. La concessione di una proroga di sei mesi a partire dall'ottobre del 1759 conferma il dato congetturale che vuole il Tempesti a Pisa almeno dai primi di Maggio del 1760, dunque in partenza da Roma già nel mese di aprile.
- 39 *Dizionario Biografico Universale*, a cura di F. Predari, vol. II, Milano 1867, p. 676; ma si veda soprattutto l'indicazione dell'allievo Baldassare Benvenuti: Ciampolini, *Tempesti*, cit., p. 166. Come è noto il *Martirio di san Torpé* fu ugualmente posto nel duomo di Pisa, e fu concluso anni dopo dallo stesso Tempesti
- 40 [S. Donati], [*Vita di Giovan Battista Tempesti*], in *Id.*, *Nuovi miscellanei studi lucchesi*, vol. I, Lucca 1775, pp. XLII-XLIV, in part. p. XLIII.
- 41 Il dipinto ha perduto la firma causa di una rifoderatura: *Christie's Roma. Arte del XIX secolo. Dipinti, disegni antichi e cornici*, catalogo dell'asta, London 30 novembre 1999, London 1999, p. 179.
- 42 Frosini, *Tempesti*, cit., p. 162.
- 43 C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria invenzione*, Roma 1603, p. 528.
- 44 R.P. Ciardi, *La seconda metà del secolo*, in *Settecento pisano*, cit., pp. 101-147, in part. p. 136. Si veda anche *Da Cosimo III a Pietro Leopoldo. La pittura a Pisa nel Settecento*, catalogo della mostra, Pisa 1990-1991, a cura di vari autori, Pisa 1990, p. 72.
- 45 Il dipinto con la *Misericordia* era giunto a Pisa almeno nel febbraio del 1759, quando Francesco Fanucci presentava il conto alla Pia Casa per aver eseguito «due adornamenti alla salvadora lisci» per il quadro: ASP, *Pia Casa di Misericordia* 313, 5 febbraio 1759 (ma si veda anche *ivi*, documento del 12 giugno 1759: rimborsi per spese sostenute «in far dorare la cornice messa al quadro, mandato di Roma da Gio. Tempesti alla n.ra Pia Casa...»).
- 46 ASP, *Upezzinghi-Rasponi* 532, Giuseppe Lanfranchi a G. B. Lanfranchi Lanfreducci, Roma, 11 agosto 1759.
- 47 Non casualmente Tempesti a Roma copiò anche il *Concilio degli Dei*, dipinto da Raffaello alla Farnesina, come già aveva fatto Batoni: Ambrosini, «*Per maggior bellezza*», cit., p. 80.

- 48 Il disegno, inedito, è conservato nella collezione privata di cui nel testo.
- 49 Il disegno definitivo reca in calce l'iscrizione: «DISEGNO ORIGINALE DI GIO.NNI TEMPESTI DI COMMISSIONE DEL GRANDUCA DI TOSCANA». Questo e i due bellissimi preliminari (uno con varianti rispetto al definitivo) sono ugualmente conservati nell'importante collezione di cui nel testo.
- 50 La carriera romana del Tempesti potrebbe non essersi fermata agli anni dell'Accademia, dal momento che nel 1787 Federick Hervey, IV conte di Bristol proprio nell'Urbe acquistò due tele di Giovanni Battista: *Alessandro Magno cede l'amata Campaspe ad Apelle*; *Alessandro Magno presso la tomba di Achille*. La presenza di sue opere a Roma potrebbe però essere stata favorita dalla rete di amicizie e dai frequenti diporti del fratello Ranieri, non necessariamente da una presenza diretta del pittore. Sui due quadri: I. Proia, *Esportazioni di opere d'arte nelle pagine del «Giornale delle Belle Arti» e delle «Memorie per le Belle Arti» 1784-1788*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzaelli, Roma 2012, pp. 51-67, in part. p. 53.



Fig. 1: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, copia della *Deposizione* di Caravaggio, Collection Lierneux de Presle



Fig. 2: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, copia di *Santa Margherita da Cortona che ritrova il corpo dell'amato*, di Marco Benefial, Collection Lierneux de Presle

Stefano Renzoni



Fig. 3: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Accademia di nudo*, Collection Lierneux de Presle

Stefano Renzoni

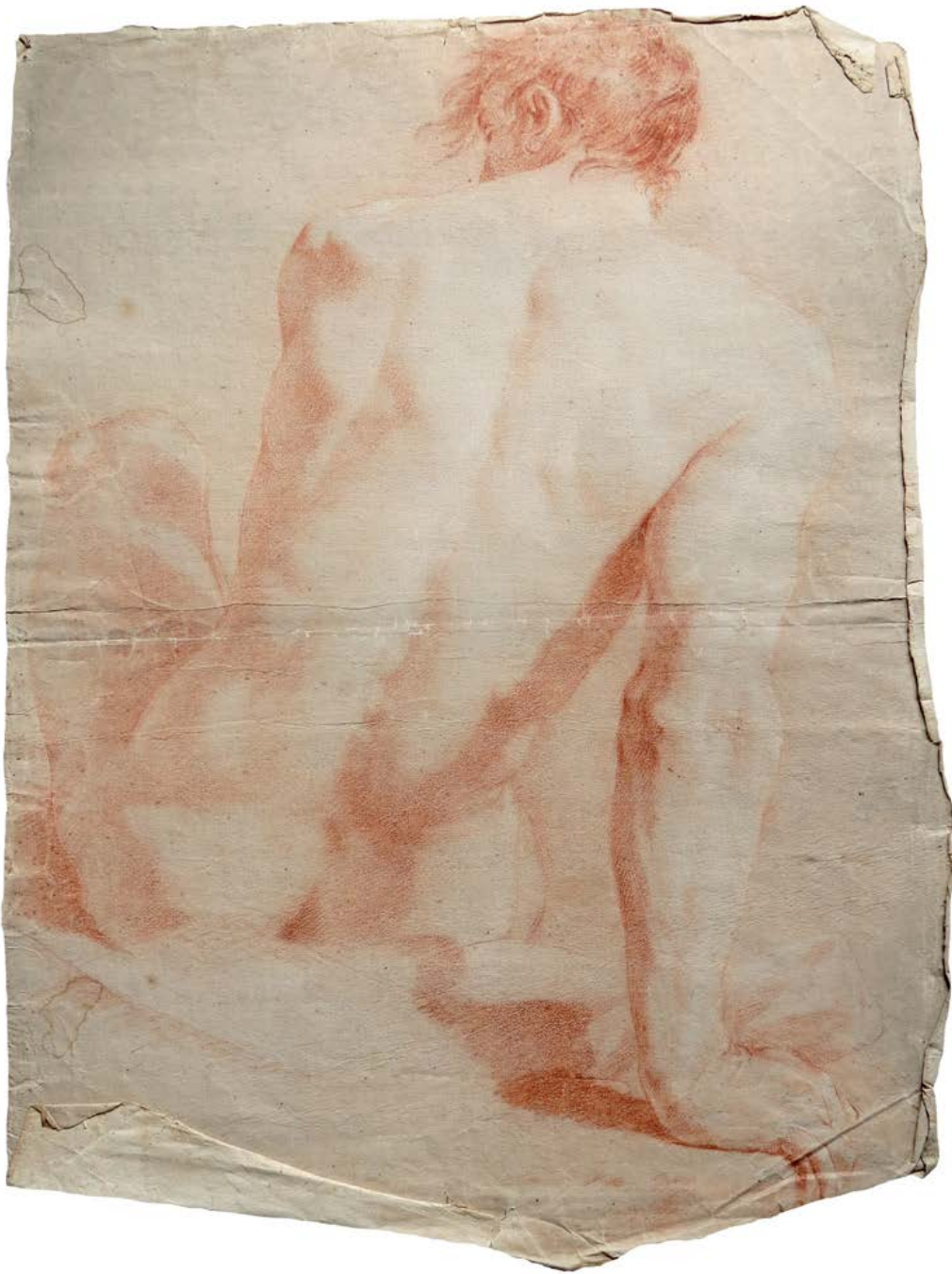


Fig. 4: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Accademia di nudo*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 5: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Quando Adamo, ed Eva pieni di meraviglia, e di dolore morto il loro figliuolo Abel*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 6: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Arrivo dei Medici a Marsiglia (?)*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 7: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Angelo in volo*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 8: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Deposizione dalla croce*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 9: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Studio per la Deposizione dalla croce*, Collection Lierneux de Presle



Fig. 10: GIOVANNI BATTISTA TEMPESTI, *Studio per la Deposizione dalla croce*, Collection Lierneux de Presle