

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

In the second half of eighteenth century some Florentine men of letters (Bottari, Pelli Bencivenni) pointed out the decadence of the arts in Italy at the time they were writing, and in particular in Tuscany. Such an assessment implies one golden period at the very beginning of the century and a renaissance period, after the crisis, at the end of it. The article seeks to investigate the reasons of this evaluation, trying to verify on documentary basis the main trends in Tuscan painting during eighteenth century. In particular the article explores the role of the Florentine Accademia del Disegno and its relationship with others academic contexts, especially Rome and Bologna.

L'8 di novembre del 1772 Innocenzo Ansaldi scriveva a Luigi Crespi di essere particolarmente contento di intercedere presso un nobile suo concittadino affinché gli commissionasse un'opera. Al di là di ragioni d'amicizia, e magari di cameratismo tra pittori mai affermati a livello ulteriore rispetto a un piano sostanzialmente locale, ce n'era una di carattere diverso, si potrebbe dire di prospettiva culturale: Ansaldi, infatti, si dimostra chiaramente interessato ad aggiungere un dipinto bolognese alla *facies* pittorica della sua terra d'origine, quella non piccola porzione della provincia toscana estesa tra Pistoia e lo stato di Lucca. Un'aggiunta che si fondava anche, e forse soprattutto, su ragioni di contrasto stilistico: «Ella non può credere», scriveva dunque a Crespi, «con quanta ansietà io aspetti questa sua opera per contrapporre ancora la pastosa e franca maniera bolognese a qualche opera pubblica di moderna maniera leccata, venuta qua ultimamente da Roma»¹. L'opera «leccata» è da identificare quasi con certezza nella grande pala d'altare raffigurante la *Natività della Vergine* che il pontremolese Giuseppe Bottani aveva ultimato a Roma nel 1769 (fig. 1). Più che l'impiego di un terminologia tecnica precisa, con quella vena contrastiva tra maniere pastose e leccate, capaci comunque di fissare con pregnanza una notazione stilistica che di lì a poco avrebbe trovato una più organizzata e definitiva sublimazione nel lemma "scuola", ciò che colpisce nell'affermazione di Ansaldi è l'obliterazione dei maestri toscani in questo affrontarsi di maniere così connotate. La definizione di maniera «leccata» investiva certo l'ambiente romano *in toto*, ma alludeva anche a una declinazione dell'arte toscana: Bottani, appunto, sebbene incardinato da anni a Roma prima del definitivo trasferimento nel nord Italia, era originario di Pontremoli, si era

formato in Toscana con due maestri assai rappresentativi come Vincenzo Meucci e Antonio Puglieschi, e dal 1757 figurava nei ranghi della fiorentina Accademia del Disegno². Che poi la scuola bolognese avesse pure conosciuto virate verso quell'algore da ipercorrettismo che Ansaldo rimproverava a Roma – basti pensare a Marcantonio Franceschini – non era poi importante. La sua ferma volontà era quella di innestare su suolo toscano un'opera di una scuola celebre e celebrata come quella bolognese, che per lui si identificava nel padre di Luigi Crespi, lo Spagnoletto, il quale in Toscana aveva vissuto e vi aveva goduto di ampio gradimento. La sua determinazione pone infatti almeno due questioni precise: una prima sullo stato della pittura nel granducato all'altezza dell'ottavo decennio del secolo, anche e soprattutto per come veniva percepita dai suoi esponenti diretti, e una seconda, strettamente connessa, relativa al ruolo che i toscani occupavano in questo contesto-contrasto di maniere. Cioè, in ultima analisi, una domanda di senso sulla posizione della pittura toscana, rispetto a quella delle altre scuole italiane, certo di Venezia, ma in particolare le "limitrofe" di Bologna e Roma con cui l'osmosi, storicamente determinata, non era mai cessata.

La coscienza di un decadimento delle arti a metà secolo era piuttosto diffusa, direi quasi un sentimento condiviso e consolidato, e coinvolgeva tutta la situazione italiana. La percezione nitida della perdita di primato si gioca anche in contrapposizione alla graduale ma costante avanzata della preminenza francese, in particolare proprio in ambito pittorico. Numerose fonti lo stanno a dimostrare, ma vorrei qui rimarcare solo le voci autorevoli, fiorentine e pubblicate proprio nella seconda metà del diciottesimo secolo, di Giovanni Gaetano Bottari e Giuseppe Pelli Bencivenni³. Non voglio entrare nel merito del dibattito sulle effettive o presunte cause di questa decadenza – carenza di mecenati, mancanza di buoni maestri o di istituzioni formative – quanto piuttosto rimarcare che in Toscana questo sentimento si colora della perdita di peso della scuola locale e soprattutto del suo baricentro, Firenze, non più luogo di convergenza di maestri in grado di proporsi a richiamo per i pittori di provincia e in grado di costruire una comunità artistica e una continuità attraverso le loro proprie scuole. Bologna e Roma quindi non appaiono più soltanto come i luoghi in cui si completa la formazione, bensì come mete sostitutive nei processi di sviluppo di una carriera pittorica. Il riferimento alla bassa pressione della pittura toscana alla metà del secolo, in particolare dei decenni tra quinto e ottavo, si lega anche alla retrocessione di Firenze rispetto alle capitali delle altre scuole artistiche italiane. Vorrei dunque tentare una verifica attraverso dati fattuali, quantitativi, di tale percezione coeva, cercare riscontri o smentite per motivare la percezione di questi sintomi e provare a ragionare su alcune possibili spiegazioni di questo andamento onddivago della pittura toscana del Settecento.

Il percorso formativo di un artista toscano nato negli ultimi decenni del Seicento prevedeva un primo apprendistato a Firenze presso le operose botteghe qui attive; quindi un passaggio a Roma, dove poteva trovarsi ancora a contatto con artisti toscani, e infine il rientro in patria, che in molti casi coincide con l'immatricolazione all'Accademia del Disegno. Da qui l'inizio di una attività intensa, sia nel lavoro a fresco sia nella commissione di pale d'altare, per i centri maggiori così come per il contado. La formazione di Anton Domenico Gabbiani, Antonio Puglieschi, Giovan Antonio Pucci, Tommaso Redi presenta identità di percorso (Firenze, Roma, Firenze) e variabili solo qualitative; e lo stesso si può dire per la Siena di Giuseppe Nasini. A parte la maggiore marcatura emiliana e veneta di artisti come Gherardini e Sagrestani, o l'atipica multicentralità di un artista assai dotato come Sebastiano Galeotti (cui si può accostare Marco Sacconi, attivo sino a Vienna), è Benedetto Luti il caso forse più significativo: sebbene rimasto a Roma dopo la formazione a Firenze con Gabbiani, questo pittore avrebbe costituito un costante punto di riferimento per i giovani artisti toscani in visita nell'Urbe⁴. Del resto, che la tradizione toscana fosse fatta anche di partenze verso Roma e di mancati ritorni ce lo dicono numerosi esempi scaglionati lungo un secolo. A non voler toccare il caso più lontano di Ciro Ferri, del tutto peculiare perché artista romano di nascita e perché legato alla Toscana da un mandato di politica culturale oramai definitivamente chiarita nei suoi aspetti di propulsione e non di stagnazione o recessione⁵, basti pensare al fiorentino Giovanni Maria Morandi o, soprattutto, a Luigi Garzi, pistoiese di nascita ma proiettato per tutta la sua carriera nel contesto romano di cui fu uno dei principali protagonisti, tanto da essere nel novero degli artisti chiamati all'impresa di San Giovanni in Laterano e assumere la direzione dell'Accademia di San Luca. Nonostante la consacrazione romana, questi artisti restavano toscani, ancorati alla terra d'origine e ai suoi committenti, nonché punto di riferimento per i giovani conterranei che si spostavano a Roma per compiere o completare la loro formazione.

Con la generazione successiva, quella nata tra gli anni venti e trenta, la situazione cambia radicalmente. Intanto gli artisti che a Firenze potevano dirsi di riferimento per chi doveva intraprendere una carriera nell'ambito della pittura erano in numero minore: le botteghe più attive sono quelle di Francesco Conti (morto nel 1760), Vincenzo Meucci (morto nel 1766), Gian Domenico Ferretti (morto nel 1768): a conferma della loro rinomanza si può indicare come i primi due siano ricordati da Batoni nel carteggio con Andrea Gerini negli anni Quaranta come «celebri» e «virtuosi»⁶. L'inizio delle carriere di questi tre maestri si iscrive nell'effervescenza di inizio secolo e sono segnate da un passaggio fondamentale in Emilia, a Bologna soprattutto (Ferretti e Meucci), piuttosto che a Roma (si pensi anche

ai casi di Giacinto Fabbroni, formatosi con Creti e poi attivo tra Prato e Firenze, o di Mauro Soderini con Dal Sole), immettendo nuova linfa nella venatura “nordica” che appunto aveva visto nelle fluorescenze di Sagrestani e dei suoi un esito preciso della pittura toscana d’inizio secolo. L’estrema gittata delle loro carriere di pittori oramai divenuti illustri, pur ancora ampiamente impiegati e capaci di una tenuta qualitativa assai elevata sino agli ultimi anni della loro attività, è un nuovo *twilight*, fissato agli anni Sessanta, un tramonto squisitamente pittorico che curiosamente coincide con un’alba politica, quella di Pietro Leopoldo. La generazione chiamata a succedere a questi artisti, i maestri giovani negli anni Cinquanta, si trovava di fronte a un panorama non certo paragonabile a quello di inizio secolo: questa nuova generazione intercetta la triade Ferretti-Meucci-Conti alla fine della loro carriera. Roma non presentava più possibili referenti toscani. Morto Garzi, morto Luti, appunto «l’ultimo maestro», sono le botteghe romane di Costanzi, Masucci, Benefial, La Piccola ad attirare gli artisti del Granducato negli anni Cinquanta, prima che Batoni e Mengs diventassero i protagonisti assoluti della scena artistica, e non solo romana. Cioè tutti quei maestri, compresi gli ultimi due, che Joshua Reynolds – il quale a Firenze pure copia Sagrestani – profetizzava sarebbero caduti presto nell’oblio:

[...] however unsafe, I will venture to prophecy, that two of the last distinguished painters of that country [Rome], I mean Pompeo Battoni, and Raffaello Mengs, however great their names may at present sound in our ears, will very soon fall into the rank of Imperiale, Sebastian Concha, Placido Costanza, Massuccio, and the rest of their immediate predecessor; whose names, though equally renowned in their lifetime, are now fallen into what is little short of total oblivion.⁷

Sebbene il periodo di studio a Roma fosse rimasto elemento imprescindibile nel percorso formativo, esso si svolgeva ora presso le botteghe dei maggiori artisti presenti nella città papale, e pertanto salta quel nesso di continuità che comunque legava la produzione artistica regionale fuori dai confini dello Stato. Non si trattava quindi di un processo di internazionalizzazione o ragionata contaminazione, come era stato in precedenza, bensì di sostituzione dei riferimenti. Infatti, è certo vero che la tradizione toscana, specie di primo Settecento, non poteva certo dirsi chiusa alle influenze esterne. Gli innesti dei veneti e dei napoletani a inizio secolo furono affrontati e assorbiti nella folta schiera dei Gabbiani, dei Franchi, dei Gherardini, dei Sagrestani, dei Redi per fare solo qualche nome, che incarnavano alternative valide, qualificate e soprattutto stilisticamente dissimili, se non tutte legittime dal punto di vista accademico, legittimate da un gradimento diffuso. Ed è anche vero che ad apertura di secolo il gusto del mecenate

più importante, Gian Gastone, si era affilato su strade lontane da Firenze, soprattutto a Venezia, secondo un'apertura che era stata fatta propria da altre famiglie aristocratiche come i Riccardi. Ma la differenza sostanziale è che tutto ciò viene fatto, starei per dire viene programmato, con una coscienza precisa, anche nella volontà di rinverdire il tronco dell'arte autoctona e nell'impiego sistematico di artisti locali in imprese precise⁸. La stessa ibridazione di questi stessi artisti locali, impollinati sulle vie emiliane e venete, faceva parte di un percorso formativo orientato, associato all'innesto di opere di quei territori nelle collezioni pubbliche o private e sugli altari delle chiese, che si arricchiva anche nella prospettiva del rientro. Simile andamento si sarebbe mantenuto sotto la regia del forse più grande mecenate fiorentino di metà secolo, Andrea Gerini, col parallelo e determinante lavoro di studio, di critica viva e d'azione culturale di Gabburri: e basti pensare al tour artistico del suo "protetto" Giuseppe Zocchi, che parte da Firenze e si conclude col rientro definitivo a Firenze e l'immatricolazione all'Accademia⁹. Resta, infatti, l'innegabile vitalità, anche fatta di contrasto vero, delle differenti maniere di Gabbiani e Sagrestani, vie "intermedie" quali Galeotti o Gherardini; insomma un panorama decisamente ricco proprio nella sua concorde varietà. Un impasto molto chiaramente percepibile nelle raccolte biografiche, dove toscani, napoletani, bolognesi e veneti formano un amalgama equipollente¹⁰.

Se si dovesse fissare una data d'esordio di questo nuovo andamento, la si potrebbe indicare nel 1731, quando Sebastiano Conca, in quegli anni principe dell'Accademia di San Luca, aveva effettuato un trionfale viaggio in Toscana. Le opere lasciate sul territorio in quel frangente e dopo, dalla *Probatica piscina* di Siena – «pittura più rilevante dell'intero secolo» per la città, la cui inaugurazione fu salutata come un vero evento –, ai lavori per Pisa, Arezzo e Pistoia (fig. 2) (a non voler considerare le collezioni private), appaiono più di un generico omaggio a un quotato maestro proveniente da Roma¹¹. Indicano infatti anche la possibilità di colmare un vuoto di autorità e al contempo fissare un richiamo tangibile per gli artisti autoctoni. Sono questi gli stessi anni – e non sarà una coincidenza – in cui Pascoli chiama Gabbiani «pittor debole» e Firenze una scuola sterile, contrappo-
nendogli la ben più vivace Roma, scatenando così la reazione di Francesco Saverio Baldinucci e, quasi come eco piuttosto lontana, di Marco Lastri¹². Sarebbe stato solo l'inizio di un percorso non di ibridazione o di confronto/scontro ma di sostituzione che avrebbe conosciuto il momento apicale nel dipanarsi del ciclo della Primaziale di Pisa. Questo caso si potrebbe ritenere *sui generis*, data la sua complessità anche dal punto di vista politico, ma non è isolato e basterà allinearli quello della chiesa di San Matteo, sempre a Pisa, o Palazzo Chigi Zondadari a Siena dove Benefial e Costanzi stanno accanto a Ferretti e Meucci, un pittore che dal 1740

subisce comunque una «aperta inclinazione classicista»¹³. Tanto più che viene da chiedersi allora se alle scelte dei non certo sprovveduti mecenati pisani avesse fatto difetto proprio un consistente bacino di validi maestri nella dominante: di fatto sono Luti da Roma, e appunto Ferretti gli unici toscani a far parte del ciclo, a parte gli ovvi riferimenti locali, cioè i Melani prima della consacrazione di Tempesti. A riprova del fatto che proprio un rifiuto netto, premeditato, non poteva essere in atto: bisogna ricordare che uno dei mecenati più accorti e sensibili del periodo, il marchese Andrea Gerini, avrebbe patrocinato non un pittore fiorentino, bensì un forestiero di stanza a Roma: Pompeo Batoni. E Gerini non può essere tacciato di antiflorentinismo, tanto più che Zocchi, con tutta probabilità proprio grazie alla sua mediazione, avrebbe affrescato le sale dell'arcivescovato di Pisa nel 1751¹⁴.

Non certo analogo il numero di commissioni per toscani a Roma, né analoga la penetrazione: Meucci ci avrebbe lavorato tra 1746 e 1747, certo: ma nell'ambiente "protetto" della committenza Corsini – nella cui collezione peraltro Conca figurava da anni –, cioè nella volta della Biblioteca Corsiniana, a cui si lega pure il *San Giuseppe da Copertino* nella vicina chiesa di Santa Dorotea¹⁵.

Formarsi a Roma negli anni Cinquanta significava dunque fare rientro in patria con un bagaglio di conoscenze all'altre rispetto alla tradizione locale. Ciò finiva per comporre una cintura di maestri indipendenti chiamati a replicare sul territorio, in provincia soprattutto, le acquisizioni delle scuole del nudo romane, con basso o bassissimo tasso di originalità. I nomi, poi, non sono certo quelli da annotare sul taccuino, con un medio livello qualitativo che non conosce picchi significativi, fatte salve parziali lacune conoscitive che ancora oggi dobbiamo scontare, ad esempio per artisti come Giuseppe Romei e Domenico Stagi, che sappiamo molto richiesti in Toscana tra gli anni Quaranta e Settanta: sono quelli che, almeno in parte, vengono registrati da Orazio Marrini nella sua raccolta biografica, a metà strada tra un racconto museale e una ricerca sul campo da cui si estraggono nomi e date di artisti non certo di primo rango come Anton Domenico Bamberini o Romolo Panfi¹⁶. Così, i pittori chiamati a soddisfare le committenze sul territorio sono, per fare solo qualche esempio, i vari Cimica ad Arezzo, Carlini e Ansaldi tra Pistoia e Lucca (fig. 3), Giuseppe Parenti a San Miniato, Giacinto Fabbroni a Prato, e pure, su un piano più alto, Giovan Battista Tempesti nel pisano (fig. 4) e Gesualdo Ferri nel fiorentino: tutti formati a Roma e rientrati in patria nel loro territorio d'origine. Essi si fanno portatori di un linguaggio non innovativo, replicato, che traduceva gli elementi acquisiti più che negli studi romani direi piuttosto ai loro margini, in particolare durante la frequentazione delle scuole serali. Giacché converrà anche rimarcare bene, ora che gli studi su questi temi si sono infittiti, sul concreto svolgersi di questi allunati, passati come tali dai biografi, spesso locali,

che consistevano nella frequentazione delle numerose scuole serali e non nella partecipazione alla vita di bottega, con punte estreme di servaggio vero e proprio¹⁷.

Lo loro attività conferma un altro fattore determinante. Non esiste più quel diffondersi capillare dei maestri che da Firenze si trovavano poi impegnati nella provincia toscana, come era stato fino a qualche decennio prima, ciò che aveva anche in parte garantito uniformità di riferimenti linguistici e continuità di lavoro, soprattutto nelle botteghe. Nelle pieghe delle dinastie pittoriche locali, su tutti i Dandini, il profilo della pittura toscana aveva retto e si era continuato a diffondere dal centro alla periferia secondo quei criteri di fama e di operative botteghe che già avevano distinto con grande ricchezza il diciassettesimo secolo. Dall'epicentro fiorentino, pittori come Franchi, Gherardini e Sagrestani si ritrovano diffusissimi nel territorio di provincia, spesso agglutinati attorno a imprese di rilievo (come il caso di Santa Verdiana a Castelfiorentino), per soddisfare un getto continuo di commissioni sia pubbliche che private, anche di consistente impegno. Il centro scandiva ancora il suo battito, come era avvenuto, con chiarezza, per tutto il Seicento.

L'altro indice sensibile che conferma della penetrazione dei maestri romani a partire dagli anni Trenta è dato dalla comparazione tra i nominativi presenti nella mostra dell'Accademia del 1737 e quelli del 1767. In quest'ultima occasione si percepisce una chiara perdita di spazio della pittura toscana coeva, altrimenti rigogliosa in quella del 1737, a vantaggio di quella romana: non colpisce tanto la presenza del Conca, esposto in ogni occasione dal 1729, bensì il fatto che nel 1767 vengano presentate opere proprio di Placido Costanzi, Agostino Masucci e soprattutto Giuseppe Bottani, cioè di quella maniera «leccata» che Ansaldo deprecava. Queste presenze completano il contesto di apertura alle scuole italiane e i loro maestri, viventi o da poco deceduti, con tele di Marcantonio Franceschini, Solimena, Trevisani, ma anche Pittoni, Piazzetta e soprattutto Tiepolo (l'unica volta che compare a Firenze nelle esposizioni accademiche fino a questa data). Una sola opera di Gian Domenico Ferretti, nessuna di Meucci, sono ben più eloquenti dei pur presenti Gabbiani, Puglieschi, Gherardini e Conti: alla fine colpiscono più le quattro opere cadauno del Passignano e del Vignali, chiamate forse a tracciare la continuità della "scuola" toscana¹⁸.

Anche studiando le immatricolazioni dell'Accademia del Disegno questa tendenza diviene chiaramente percepibile. Conca sarebbe stato nominato accademico d'onore in occasione del suo viaggio del 1731; Bottani figura tra le fila degli accademici dal 1757 al 1764 (venne eletto accademico nel 1762); quindi, con procedura per certi versi analoga a Conca, sarebbe stato Mengs, in occasione del

suo viaggio a Firenze nel 1770, a essere nominato accademico¹⁹. Dato che la politica dell'Accademia si costruisce anche sull'inclusione dei maestri stranieri ritenuti pregevoli, l'esclusione, che sarà da intendersi deliberata, di tutti gli altri maestri attivi a Roma, come Masucci, La Piccola, Costanzi, Trevisani, Corvi, Benefial, finisce per mettere in debito risalto invece coloro che furono ammessi a quel consesso. Appare senz'altro chiaro che l'istituzione accademica avesse una capacità attrattiva minore anche per gli artisti autoctoni più giovani, con una leggera tendenza a ritardare l'iscrizione oppure a non farla neppure. Non si troveranno iscritti all'Accademia pittori come Carlini, Ansaldo, Matrainsi, Tommasi, Piestrini, Cimica: certo minori, ma che evidentemente non consideravano un passo necessario per la loro carriera l'iscrizione a quella istituzione. Oppure, il che è pure sintomatico, che avevano frequentato quella di Roma, dove infatti Matrainsi, nel 1758, aveva conseguito il secondo premio nella II classe²⁰. Del resto, Giovan Battista Tempesti, che minore non è, paga le tasse all'Accademia di Firenze solo dal 1762 al 1765, e quando avrebbe dovuto chiedere un parere tecnico, si sarebbe rivolto all'analogo consesso bolognese; Michelangelo Dolci avrebbe preso la strada dell'Accademia di Bologna e si sarebbe quindi allontanato definitivamente dalla Toscana²¹. Vediamo anche qui alcuni casi nel dettaglio: Giuseppe Fabbrini, attivo tra gli anni quaranta e la fine del secolo, è a Roma nel 1771 quando vince un premio a un concorso dell'Accademia di San Luca²²; la sua immatricolazione a Firenze è del 1785; Giacinto Fabbroni (classe 1711), è accademico nel 1758; Giuseppe Valiani (classe 1731) è accademico nel 1781; Gesualdo Ferri (classe 1728), che inizia a studiare con Piattoli ma si perfeziona con Bottani e Batoni a Roma, si sarebbe iscritto nel 1763, mentre Antonio Cioci, sul cui conto abbiamo ancora ben poche notizie, compare solo nel 1777; Niccolò Contestabile, anche se più giovane (classe 1759), nel 1800. Certo, si possono indicare eccezioni, come Giuseppe Gricci (nato attorno al 1720), che studia con Meucci e si immatricola nel 1758, secondo un percorso canonico; ma appunto definirei il sistema nel suo complesso come molto variegato, più variegato se lo compariamo agli anni Trenta, quando l'Accademia è l'istituzione e Firenze la città di riferimento per tutti gli artisti della "regione". A maggior ragione se si considerano quei casi di artisti il cui processo formativo rispecchia le tappe tipiche degli artisti attivi a inizio secolo: Giovanni Battista Cipriani, nato nel 1728, inizia il proprio apprendistato in patria con Ignazio Hugford, quindi è documentato a Roma attorno al 1750, e al suo rientro si immatricola all'Accademia del Disegno (1752). Però già nel 1755 sarebbe migrato da Firenze a Londra. Appare molto significativo che Pelli Bencivenni lo includa insieme all'incisore Bartolozzi, nella lista dei pittori di vaglia della scuola toscana: una lista che ha, come ultimi esempi settecenteschi, Gabbiani e Luti²³. Antonio Poggi (sul cui conto rimando al

saggio di Michela Murgia in questo stesso volume), venne immatricolato all'Accademia fiorentina durante un suo passaggio a Firenze da Londra, dove aveva eletto fissa dimora, nel 1779. La ragionata e plurisecolare carrellata di Marco Lastri, il quale pubblicò la sua *Etruria pittrice* nel 1791 e nel 1795, finisce con Meucci e Grisoni (morto nel 1769), ma ben si percepisce come siano appunto Luti e Gabbiani gli ultimi maestri di vaglia della scuola toscana, capaci di arginare quella che per questo autore è – mengsianamente – la vera peste del secolo, il giordanismo, di cui Sagrestani è il contagiato per eccellenza. Del pari Luigi Lanzi, che pure estende il suo racconto pittorico a Zocchi (prima di accennare allo stato presente della pittura, rigorosamente *ohne Namen*), definisce Luti un maestro di spessore nazionale («pittore d'Italia»), per marcare la differenza di levatura proprio da Meucci e Grisoni; riconosce quindi Giuseppe Nasini – pure citato nell'*Etruria* del Lastri – quale ultimo artista della scuola senese, elegantemente facendo capire non essere il caso di seguire quanto auspicato da Della Valle e cioè far menzione di artisti successivi²⁴.

Assai più raro risulta quell'attivismo tipico dei Meucci (registrato all'Accademia dal 1725 al 1765) o dei Ferretti (registrato dal 1714 al 1768), cioè un coinvolgimento a tutto campo, quasi una fusione osmotica con l'ambiente accademico che aveva portato questi artisti non solo a rimanere dentro l'istituzione per decenni ma a ricoprire anche i vari incarichi dell'organigramma (console, consigliere, conservatore).

Resterebbe da verificare, come altro sensibile bacino di dati, la presenza dei maestri toscani nelle collezioni non toscane. Perché, se è pur vero che il buon Bottari si preoccupava di sistemare un breve ma pregnante scambio di lettere tra Gabburri e un committente inglese di Redi nelle sue *Lettere pittoriche* – in cui peraltro il Redi non ne esce benissimo²⁵ –, non erano certo gli artisti toscani a costituire i nomi di punta delle collezioni di arte contemporanea, e quindi del relativo mercato, nel Settecento. Difficile, forse ancora prematuro, operare un'attenta ricognizione, ma è plausibile pensare che furono i Canaletto e i Tiepolo, i Giordano o i Solimena, e non certo i Gherardini o i Dandini dell'estrema Thule della pur celebre saga familiare, non Gabbiani e forse nemmeno Franchi, per citare due artisti di grande livello, ad attirare il richiamo dei collezionisti italiani e stranieri, con la sola eccezione di Luti, che però aveva un percorso amplificato da Roma, e quasi con essa identificato.

Il quadro descritto penso possa sostanziare l'impressione di «decadenza» che Bottari prima, e poi nello specifico su Firenze Pelli Bencivenni, avevano chiaramente espresso. Il 27 novembre del 1776 ancora Analdi scriveva Crespi, allora in cerca di un mecenate cui dedicare le vite dei pittori ferraresi, che «Nell'istessa

Firenze non v'è chi abbia ereditato il genio dei cavalieri Gabburri, né de' marchesi Gerini. Si applaude e si profonde solo alla musica e al ballo che hanno quasi estinto e assorbito ogni altra passione per le arti più durevoli e ingegnose»²⁶. In chiusura di secolo due autori come Lastri e Lanzi avrebbero riconfermato questo andamento con l'indicazione però della nascita di una nuova stagione pittorica, quella che si stava aprendo sulla fine del secolo. Sarebbero infatti stati proprio loro, cioè i più attenti studiosi delle manifestazioni artistiche coeve, a riconoscere il rifiorire dell'arte toscana e quindi, di fatto, a confermare l'impressione della depressione occorsa nei decenni precedenti. E lo avrebbero fatto – specie Lastri – incardinando le nuove leve negli otto secoli di sviluppo della pittura toscana: un lungo passato che è in primo luogo continuità e identità, tanto da raccogliere sotto il medesimo ombrello etrusco le scuole “nemiche” di Pisa, Firenze e Siena. Pietro Benvenuti, giovane disegnatore insieme a Luigi Sabatelli, delle tavole dell'*Etruria pittrice*, diventava così il simbolo della nuova generazione. Una generazione, questa dei nati negli anni Cinquanta e Sessanta, che infatti era tornata a formarsi a Firenze, nella rinnovata Accademia di Belle Arti, rinvigorito punto di riferimento e scuola.

Da cosa nasce dunque la percezione del rinnovamento della pittura locale? Il combinato disposto della rifondazione dell'Accademia di Belle Arti e dell'organizzazione delle collezioni granducali, con le prime sperimentazioni di carattere museologico delle Gallerie avrebbe fornito effetti benefici, anche come segnale dell'attenzione verso una politica delle arti. Proprio il decennio dei Settanta rappresentò un momento cruciale, capace di gettare le premesse di una fase ulteriore. Nuove colonie di artisti iniziavano a prendere residenza in Toscana: non soltanto quella celebre degli inglesi, ma poi anche dei francesi, che avrebbero avuto modo di spandersi e lavorare per la provincia²⁷; il polso fermo delle riforme leopoldine cominciava a farsi sentire anche sul versante artistico e, da qui, le prime commissioni di un certo respiro, come la Villa di Poggio Imperiale – a cui il nuovo granduca apparve subito molto legato – dove non a caso troviamo attivi anche maestri della generazione nata tra il Venti e i Quaranta (Traballesi, Fabbrini e Terreni)²⁸. L'Accademia rifondata e inaugurata il tre ottobre del 1784 avrebbe dovuto prendere il posto del sistema di insegnamento a bottega che nei decenni precedenti aveva perso il suo importantissimo fattore di cinghia di trasmissione di stile. È questo il momento della consacrazione di Giuliano Traballesi: «secondo il mio gusto è forse il miglior pittore che sia in Toscana», come indicava il solito Ansaldi nel 1775 a un Francesco Bartoli affannato dietro la ricostruzione delle mille strade dell'arte che si faceva italiana²⁹. In effetti i documenti relativi alla ricerca di un maestro toscano per la pittura della cupola di Montenero ponevano in evidenza

proprio Traballesi, in un insieme che enumerava, tra i migliori di Firenze, Antonio Cioci, Tommaso Gherardini, Giuseppe del Moro e Gaetano Piattoli (definito però ancora troppo giovane). Sarebbe stato proprio Traballesi a spuntarla, su consiglio di Anton Maria Terreni, il quale però veicolava l'approvazione, autorevolissima, di Mengs, proprio in quegli anni a Firenze. Traballesi, formatosi con Veracini e Conti, si era registrato all'Accademia del Disegno nel 1757, a trent'anni: ma la sua consacrazione era avvenuta grazie a un altro consesso accademico, quello parmense di più recente istituzione ma di sicura vitalità, dove nel 1764 aveva ottenuto il primo premio; e all'Accademia di Milano sarebbe divenuto professore³⁰. Del resto il Pedroni, pontremolese, pittore di corte dal 1781, che era stato chiamato ad affiancare Tommaso Gherardini nella nuova Accademia, pure a Parma si era formato e quindi aveva compiuto l'altra parte del suo percorso a Roma, da cui inviava opere a Firenze durante tutti gli anni Settanta, prima di essere chiamato a rientrare a Firenze.

La partenza di Traballesi per Milano era forse l'ultimo segnale di una emorragia che indicava scelte personali, ma anche scelte di lavoro, e che avrebbe conosciuto una significativa inversione di tendenza al volger di secolo. Da Milano, infatti, dove era stato nominato professore di pittura, sarebbe rientrato Sabatelli in cerca di più allettanti commissioni:

Speriamo che le belle arti in appresso trovino ancor costà [a Firenze] alimento e ricompensa corrispondente al merito che sempre più vanno acquistando. Dico ciò perché appunto da un pittore toscano seppi che, a riserva dei primi luminari, la moda ha fatto quasi sbandire la pittura a olio, riservata solo per qualche ritratto, e che i professori frescanti figuristi trovano appena spazio da comparirvi tra tanti veli e panni da cui si vogliono arricchite, per mezzo degli ornatisti e quadraturisti, le muraglie delle stanze e quartieri dei grandi e dei ricchi. Seppi altresì verso la fine dell'anno decorso da un nostro degno religioso che convive col signor Sabatelli a Milano, come esso per lo stesso motivo di mancanza di commissioni sospirava per suo ristoro l'arrivo della decorsa primavera per tornare a Firenze a dipingere a fresco la volta e i lunettoni sottoposti del salone detto dei Novissimi a Pitti, dovendosi rappresentare i fasti del grande eroe del secolo, oramai prostrato e ridotto a ridicolo pimmeo.³¹

Ecco che di nuovo il centro, Firenze, torna a essere momento luogo formativo e performativo; qui un nuovo *dominus* incontrastato, Pietro Benvenuti, primo ed eccellente figlio di quell'Accademia rinnovata, qui formatosi e qui rientrato da Roma coi successi dei dipinti per le cattedrali di Arezzo e, molto significativamente dato quanto abbiamo detto sin qui, di Pisa³². Da Firenze tornano a diffondersi sul territorio le attività di artisti come Luigi Catani, Niccolò Contestabile e Luigi Ademollo, che avrebbero costituito la cifra stilistica al volgere del secolo, scen-

dendo in definitiva per quegli stessi rivoli dal centro alla periferia che avevano visto a inizio secolo l'attività dei Dandini e dei Gabbiani.

Per concludere, il dato significativo consiste proprio nella percezione del decadimento delle arti, e in particolare della pittura, da parte di «dilettanti» e «professori» all'altezza degli anni Sessanta e, ancor più, Settanta, proprio se rapportato a una verifica sistematica della situazione nell'intero sviluppo del secolo. Ritengo sia sbagliato parlare di decadenza, e la storia, così come la storia della critica ci hanno insegnato quanto poi fertili siano stati i periodi di supposta decadenza. Invece si deve spiegare il perché vengano riconosciuti certi sintomi e qualificati come tali. Probabilmente, nel caso della pittura toscana settecentesca, fu proprio la modifica dell'orizzonte usato, in termini di pratiche formative, continuità di botteghe e maestranze, a far scattare la percezione di una decadenza della pittura, e più in generale delle arti, ma ritagliate da questo quadro più ampio che descriveva con nuovi colori anche gli equilibri e gli interscambi tra centri artistici contermini. Lastrì parlava addirittura di «spirito di scetticismo», contrario a quello di «setta», diffuso nella pittura come nelle scienze per cui «non si vedono più maestri formarsi nello stile d'un altro né Scuole numerose che si rendan celebri per la forma di uno stesso maestro»³³. Non depressione e rinascita, ma geometrie diverse nella formazione e nello sviluppo del quadro stilistico, diversi i modi in cui la periferia reagisce agli indirizzi del centro, dei centri. Però, come si sa, ogni «decadimento» è sempre funzionale a una nuova «rinascita».

- 1 Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B. 162, n. 56.
- 2 C. Tellini Perina, *Giuseppe Bottani. Catalogo delle opere*, Mantova-Milano 2000, in part. pp. 26-27, 36-40, 97-98, 124, 210; L. Zangheri, *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000, *sub voce*.
- 3 G.G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754, in part. pp. 3-9; G. Pelli Bencivenni, *Discorso per l'apertura della nuova R. Accademia delle Belle Arti* (1784), in M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Gli scritti di Giuseppe Pelli Bencivenni. Anagrafe storica*, Firenze 2005, pp. 245-260; F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore, Parma 1781, ad esempio pp. 68, 289. Escludo dall'analisi Lucca così come Massa e Carrara, o ne farò solo brevi richiami nonostante profonde interconnessioni col contesto territoriale del Granducato, perché situazioni peculiari e di fatto da considerarsi, come sempre è stato fatto, in modo indipendente.
- 4 R. Maffei, *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*, Firenze 2012, in part. p. 88.
- 5 R. Spinelli, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena: un viatico alla mostra*, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 2009, a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009, pp. 23-45. In particolare poi M. Visonà,

- L'accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.
- 6 M. Ingendaay, "Posso vantarmi d'aver un gran Protettore". Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini, 1740-1748, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra, Lucca 2008-2009, a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, Milano 2008, pp. 372-401, in part. pp. 383, 393. Di fatto poi forse è Ferretti, dei tre, l'artista più qualificato, sebbene Lastri include il solo Meucci nella sua *Etruria pittrice* (si veda *infra*). Sestieri lo definisce «dominatore incontrastato» della scena fiorentina «senza invero troppo valida concorrenza»: G. Sestieri, *La pittura toscana del Settecento*, Torino 1988, p. 309; F. Baldassarri, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002, in part. pp. 28-29.
 - 7 J. Reynolds, *Discourses on art*, edited by R.R. Wark, New Haven-London 1997, pp. 248-249. Per la copia di Sagrestani, definita «ordinary picture», ma poi utilizzata molto spesso come modello, si veda G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752). Passaggio in Toscana. Il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Firenze 2012, in part. p. 317 (e c. 30v).
 - 8 Penso, per fare un esempio, a Francesco Redi che torna da Roma per lavorare al progetto di copia delle migliori opere di Firenze: L.M. Connor Bulman, *The Florentine draughtsmen in Richard Topham's paper museum*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. VII/2, 2002, pp. 343-357, in part. p. 348. Sul Gran Principe si veda ora *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, Firenze 2013, a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.
 - 9 A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997, pp. 52-63. Sui Gerini cfr. ora M. Ingendaay, «I migliori pennelli». I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825, 2 voll., Milano 2013, in part. vol. I, pp. 103-123; per Gabburri N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri "gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti"*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di R.P. Ciardi e M. Gregori, Firenze 2006, pp. 83-94.
 - 10 Si vedano in particolare le osservazioni o ricordi (più che biografie) di Sagrestani e, con maggiore metodo, nelle *Vite* di Francesco Saverio Baldinucci: *Zibaldone baldinucciano*, a cura di B. Santi, risp. vol. I, pp. 393-462 e vol. II, pp. 3-512.
 - 11 La citazione è tratta da R. Contini, *Toscana (Siena, Pisa e Lucca)*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Gregori, Torino 1998, p. 180. Su Conca resta fondamentale *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra, Gaeta 1981, a cura di N. Spinosa, Gaeta 1981; assume particolare interesse la biografia del Conca inserita nella *Serie degli uomini i più uomini illustri in pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 voll., Firenze 1769-1775, Firenze vol. XII (1775), pp. 166-172.
 - 12 M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento: dai Medici ai Lorena*, in *Storia della pittura in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze 2006, pp. 9-40. In particolare L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a V. Martinnelli, a cura di vari autori, Perugia 1992, p. 317; *Zibaldone baldinucciano*, a cura di B. Santi, vol. II, p. 83. L'acredine con cui Pascoli colpisce Gabbiani pare persino accrescersi qualora si consideri che Pascoli stesso, sebbene non tenga in gran conto la formazione in patria dei maestri toscani migrati a Roma, tuttavia non formula giudizi di merito quando descrive il trasferimento a Roma dei vari Baldi, Giacinto Gemignani o Garzi: cfr. *ivi*, pp. 602, 682, 736; d'altro canto terrà bene a rimarcare con limata retorica il ruolo di Roma, più che di Firenze e di Bilivert, nel descrivere la formazione di Giammaria Morandi: *ivi*, pp. 578-586, in part. *l'in-*

- cipit della vita*, p. 578; M. Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, 2 voll., Firenze 1791-1795, in part. vol. II, n. LVI (Gabbiani), n. LXXXVII (Morandi: esplicita risposta a Pascoli), n. CVIX (Luti) e anche *l'incipit della vita* di Stefano Pieri (n. LXXIV).
- 13 Sestieri, *Pittura del Settecento*, cit., p. 309. Sulla decorazione del duomo di Pisa resta fondamentale C.M. Sicca, Et in Arcadia Pisae. Pittori "eccellenti" e gusto proto-neoclassico a Pisa, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 229-283; S. Roettgen, *Tre pittori romani del Settecento a Siena. Marco Benefial, Placido Costanzi e Giovanni Odazzi a Palazzo Chigi Zondadari*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di vari autori, Milano 1994, pp. 341-347; numerose notizie anche in F. Sottili, *Una fabbrica "romana" a Siena : precisazioni ed analisi della ricostruzione settecentesca di Palazzo Chigi Zondadari e dell'attività di Pietro Hostini*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 116, 2009, pp. 268-315.
 - 14 Ingendaay, "Posso vantarmi d'aver un gran Protettore", cit., pp. 392, 395, 398 (in più una citazione di Zocchi, p. 390); cfr. anche Eadem, *Pompeo Batoni: le lettere, l'autoritratto e il rapporto con tre committenti toscani (Conti, Riccardi e Gerini)*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno, Roma 2009, a cura di L. Barroero, Lucca 2009, pp. 131-150; Eadem, *Andrea e Giovanni Gerini mecenati fiorentini nel Settecento: i cartoni di Marcantonio Franceschini nella collezione Gerini*, in *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, a cura di G. Testa Grauso, Cinisello Balsamo 2002, pp. 81-93; Eadem, «I migliori pennelli», cit., in part. vol. I, p. 115 (per Gerini e Pisa) e pp. 179-181 (per gli acquisti di Andrea Gerini sul mercato romano).
 - 15 E. Borsellino, *Il cardinale Neri Corsini mecenate e committente. Guglielmi, Parrocel, Conca e Meucci nella Biblioteca Corsiniana*, in «Bollettino d'Arte», 10, 1981, pp. 49-66, in part. pp. 50-51 e 57.
 - 16 Si veda in particolare, O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino (di A.F. Gori) esistente presso l'abate Antonio Pazzi con brevi note intorno a medesimi compilate dall'abate*, Firenze, 2 voll., 1764-1766. Sugli artisti toscani del periodo risulta fondamentale ora il lavoro di S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, 3 voll., Firenze 2009, *sub voce*; un valido punto di partenza restano sempre le biografie incluse in *Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. II, indice alla fine del volume secondo, *sub voce*.
 - 17 Come per il Cimica nella bottega di Batoni: L. Fornasari, A. Dalla Spezia, S. Monini, *Vicende della pittura settecentesca aretina: i Sussidiati della Fraternita dei Laici e la nascita di personalità locali "talentuose"*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. Fornasari e R. Spinelli, Firenze 2007, p. 124. Nell'iscrizione apposta sotto la caricatura di Conca ad opera di Ghezzi si legge: «dà ricetta a molti ragazzi per istruirli nella pittura ma ancora non gli ne riuscito niuno»: O. Michel, *Vita allievi e famiglia di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca*, cit., pp. 35-46, in part. pp. 37, 40. Interessanti riferimenti ai giovani apprendisti anche in Ingendaay, "Posso vantarmi...", cit., pp. 380, 392. Rinvio qui al saggio di Luisa Berretti su Carlini per altre argomentazioni sull'alunnato a Roma e relativa bibliografia.
 - 18 F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz», XVIII, 1, 1974, pp. 1-166, in part. pp. 44-58 e quindi *ad vocem*.
 - 19 *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000, *sub voce*; *Gli accademici del disegno. Elenco cronologico*, a cura di L. Zangheri, Firenze 1999, *sub data*.
 - 20 *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, vol. III, *Concorsi e accademie del secolo XVIII (1756-1798)*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, Roma 1991, p. 9 e in partico-

lare per artisti toscani poco o pochissimo noti (Giovan Battista Lottini, Giuseppe Lazzarini), ma anche per altri noti (Teodoro Matteini e Giuseppe Fabrini), pp. 75, 76, 152. Cfr. anche *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, catalogo della mostra, Roma 1989, a cura di A. Cipriani, Roma 1989.

- 21 Il punto di riferimento su Tempesti è ora S. Renzoni, *Giovanni Battista Tempesti pittore pisano del Settecento*, tesi di dottorato, Università di Pisa, ciclo XXIV, a.a. 2011-2012 (codice etd-10152012-094238), cui si rimanda anche la bibliografia relativa. Per Michelangelo Dolci rimando al saggio di Giovanna Perini in questo stesso numero di «Predella», con relativa bibliografia. Si veda anche il caso di Lussorio Bracci Cambini, allievo di Carlo Bianconi a Bologna dal 1773 al 1775: S. Renzoni, *Per puro diletto. Indizi sull'attività di Domenico Ceuli, Pandolfo Titi e Lussorio Bracci Cambini, pittori toscani del Settecento*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 80, 2013, pp. 317-43.
- 22 *I disegni di figura*, cit., p. 76.
- 23 Pelli Bencivenni, *Discorso per l'apertura della nuova R. Accademia delle Belle Arti (1784)*, cit., p. 252.
- 24 Lastri, *L'Etruria pittrice*, cit., in part. vol. II, nn. CXIX (Meucci), CXX (Grisoni), n. LVII (Nasini: «ultimo della scuola senese»), ma è tutto il giudizio sulla pittura post Luti e Gabbiani a non essere positivo e comunque peggiore rispetto anche al Seicento; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968-74, vol. I, p. 255 e nota 1 a p. 256. Istruttivo il confronto con la vita del Giordano, estremamente elogiativa, pubblicata solo pochi anni avanti nella *Serie degli uomini i più uomini illustri in pittura*, cit., vol. XI (1775), pp. 198-223. Claudio Strinati ha suggestivamente definito la tradizione senese della pittura del Settecento «insieme marginale e dottissima»: C. Strinati, *La fine dell'arte sacra: pale d'altare nelle chiese romane intorno alla metà del Settecento*, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'illuminismo: nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno, Roma 2005, a cura di vari autori, Roma 2009, pp. 107-125.
- 25 *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, 8 voll., Milano 1822, vol. II, pp. 156-164.
- 26 BAB, ms. B 162, n. 243.
- 27 P. Rosenberg, *Les relations artistiques entre la Toscane et la France sous la Révolution*, in *De Raphaël à la Révolution. Les relations artistiques entre la France et l'Italie*, Milano 2005, pp. 271-292.
- 28 S. Roettgen, *La decorazione barocca in Italia (1600-1800)*, Milano 2007, pp. 394-415 (con bibliografia). Nella condivisibile scelta degli esempi di questa antologia è significativo notare come Firenze compaia, per il Settecento, con Palazzo Medici Riccardi (Giordano), Palazzo Marucelli Fenzi (Sebastiano Ricci) e quindi, appunto, con Poggio Imperiale. Cfr. anche M. Gregori, *Firenze*, in *La pittura murale in Italia*, cit., pp. 169-177 e in particolare *Fasto di corte. Le decorazioni murali nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, 4 voll., Firenze 2005-2009, vol. IV, *L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. Roani, Firenze 2009.
- 29 Accademia dei Concordi di Rovigo, *Concordiana*, busta 345, n. 43 (lettera del 21 maggio 1775).
- 30 *Concorsi dell'Accademia Reale di belle Arti di Parma dal 1775 al 1796*, a cura di M. Pellegrini, Parma 1988, pp. 51-52; sull'artista resta fondamentale M.C. Bandera Viani, *Profilo di Giuliano Traballesi*, in «Arte Cristiana», 725, 1988, pp. 119-138 (parte I) e *ivi*, 726, 1988, pp. 177-195 (parte II).

- 31 Lettera di Ansaldi a Domenico Moreni dell'11 ottobre 1814: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Fondo Gonnelli*, cass. 2, n. 68. Su questi affreschi si veda C. Morandi, *Pittura della Restaurazione a Firenze: gli affreschi della Meridiana a Palazzo Pitti*, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 180-188.
- 32 L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, in part. pp. 140, 143-145, 162-164, 168-170; *Pittore Imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, catalogo della mostra, Firenze 2009, a cura di L. Fornasari e C. Sisi, Firenze 2009 (con bibliografia precedente). Per una prospettiva più generale R. Caldini, *Aspetti del Neoclassicismo in Toscana*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, pp. 17-51.
- 33 Lastri, *L'Etruria*, cit., vol. II, n. CXX (Giuseppe Grisoni).



Fig. 1: G. BOTTANI, *La nascita della Vergine*, 1769, Pescia (Pt), Duomo



Fig. 2: S. CONCA, *San Giovanni a Patmos*, quarto decennio del diciottesimo secolo, Pistoia, San Giovanni Fuocivitas



Fig. 3: I. ANSALDI (attr.), *Madonna col Bambino e santi*, nono decennio del diciottesimo secolo (?), Lucca, Banca del Monte



Fig. 4: G.B. TEMPESTI, *Santi Crispino e Crespiniano*, ottavo decennio del diciottesimo secolo (?), mercato antiquario