

**Predella** journal of visual arts, n°34, 2014 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

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

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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*The publication of and comments on a number of as yet unpublished letters by Tuscan artists and patrons preserved in the Piancastelli Collection, Forlì sheds new light on various aspects of late 17th and 18th-century art patronage, especially in relation to Pisa.*

*Agli amici e colleghi pisani e ai comuni maestri*

La voga ottocentesca e primo-novecentesca delle collezioni di autografi ha comportato da un lato il fiorire di una diffusa industria della falsificazione (onde rispondere alla crescente domanda del mercato per questi materiali)<sup>1</sup>, dall'altro – non meno criminale, ma penalmente non sempre perseguibile – lo smembramento e dispersione (spesso furtiva) di materiali archivistici pubblici e privati, rilegati o meno, con la conseguente sottrazione non solo di carte, ma di informazioni preziose alla ricerca e alla pubblica conoscenza, in tutti i campi storiografici, e dunque anche in quello specificamente storico-artistico<sup>2</sup>. In verità si potrebbe obiettare che il passaggio, sia pur furtivo, di pezzi da una biblioteca o archivio privato (o magari anche pubblico) ad un altro poco rileva, visto che tali carte son comunque poco frequentate, ed anzi il passaggio dal privato al pubblico può apparire perfino “vantaggioso”: il problema però è che, quando finalmente il fondo depredata vien visitato, mancano all'intraprendente studioso frammenti di discorso, raramente eversivi della trama in ricostruzione, ma spesso utili a renderla più salda e resistente, oltre che più nitida nel disegno. E che il fondo pubblico che conserva i frammenti sottratti non è in grado però di contestualizzarli: d'altro canto è anche vero che, come si vedrà, contemporaneamente all'affermarsi delle fortune del collezionismo di autografi è scaturita la volontà di valorizzazione dei pezzi acquisiti tramite pubblicazioni scientifiche, il che ha paradossalmente contrastato in qualche misura il fenomeno dispersivo, favorendo una disseminazione pubblica sì, ma rapsodica, delle conoscenze che, spezzettandole, le ha condannate a un veloce oblio<sup>3</sup>.

In tal senso i vari frammenti di carteggi toscani presenti nella ricca e scelta

Collezione di Autografi Piancastelli di Forlì, donata alla Biblioteca Comunale dal proprietario nel 1938, costituiscono un eccellente caso di studio. Come noto<sup>4</sup>, Carlo Piancastelli, appassionato collezionista di materiale bibliografico romagnolo, aveva acquisito accidentalmente, per potersi impossessare contestualmente di altro materiale bibliografico e archivistico strettamente pertinente ai suoi interessi specifici, una cospicua collezione di autografi di respiro europeo, cronologicamente estesa dal XIV al XIX secolo, creata a Roma da Luigi Azzolini, celebre per la sua sagacia collezionistica proprio nel settore degli autografi<sup>5</sup>. Focalizzandosi sul materiale di più stretta pertinenza storico-artistica, si può asserire che in essa sono riconoscibili materiali provenienti dalla Biblioteca romana dei Principi Corsini (quando era ancora privata)<sup>6</sup>, forse dall'Archivio di Stato di Firenze, certo da biblioteche private fiorentine (vi figurano, dispersi nei 59 faldoni o buste, alcuni fasci di lettere scritte da o indirizzate a vari esponenti della famiglia Dandini), così come dall'archivio dell'Accademia Etrusca di Cortona<sup>7</sup>: in questa sede vorrei soffermarmi su alcune, poche lettere che, tutte relate in qualche modo a vicende pisane o fiorentine, integrano utilmente informazioni in qualche modo già note, intrecciandosi con vicende extra-toscane.

Vorrei cominciare da tre lettere di Benedetto Luti, fiorentino, invero mal scritte tanto per grafia, quanto per grammatica (tra l'altro, l'uso dei segni di interpunzione da parte del pittore è non meno casuale di quello di uno studente universitario d'oggi: ma almeno il Luti non aspirava a lauree). Tutte provenienti da Roma (ove Luti si era stabilito a partire dal 1690, finito l'apprendistato in patria presso il Gabbiani), si distinguono per contenuto e destinatari: la prima è un mero biglietto di auguri a Pietro Dandini per il Natale del 1700, in cui viene complimentosamente ricordato anche il figlio di questi, Ottaviano, appena decenne, per quelle virtù artistiche che in realtà non seppe esibire neppure in età più avanzata<sup>8</sup>; le altre due, datate rispettivamente 5 giugno 1703 e 11 luglio 1705 e indirizzate a un destinatario pisano non esplicitato, ma individuabile<sup>9</sup>, riguardano la realizzazione del telero con la *Vestizione di san Ranieri* per la cattedrale pisana, «his first major work to reveal on a grand scale his mastery of the traditional Roman conventions of invention, expression, composition and anatomy»<sup>10</sup>. Naturalmente le vicende relative alla decorazione pittorica settecentesca della cattedrale sono state ampiamente ed iteratamente studiate, nel corso degli anni, a partire dai saggi raccolti quasi un quarto di secolo fa nel fondamentale volume *Settecento pisano*<sup>11</sup>: tuttavia queste due nuove lettere vengono a colmare un vuoto documentario già avvertito e segnalato<sup>12</sup>. In particolare, la prima delle due lettere pisane di Luti fa seguito immediato all'altra passata per il mercato mezzo secolo fa (e perciò già nota a Bowron e approfonditamente discussa dalla Sicca) del 19 maggio 1703 che

definisce i termini della partecipazione del pittore al ciclo di San Ranieri con *due* quadri (il secondo dei quali concernente, come si rileva da una di queste due nuove lettere, il *Transito del santo*, che, mai realizzato, venne però affidato nel 1725 ai locali fratelli Melani)<sup>13</sup> e ne ribadisce i termini sia per l'invenzione (che dichiara già esposta a grandi linee nella lettera precedente), che per il pagamento (ridotto da 1200 richiesti a 1100 scudi offerti)<sup>14</sup>, nonostante gravi inaspettatamente sul pittore il costo dei materiali, a partire dalla grande tela, che – particolare tecnico non insignificante – egli vuole tessuta a misura, senza cuciture o giunzioni (e perciò più costosa). L'insistenza del pittore su questo dettaglio tecnico, probabilmente di scarso interesse per l'interlocutore, va inteso come frutto della determinazione (ribadita anche nella lettera di due anni dopo) di fornire un'opera durevole e di qualità non solo estetica, ma anche tecnica, fabbrile. È parimenti chiaro che il pittore, non ancora pienamente affermato, vorrebbe indurre l'interlocutore a concedere la somma richiestagli in origine, ma non ha la forza contrattuale per farlo e allora propone una rateizzazione del compenso comprensiva di un anticipo che copra poco meno di un terzo dell'intera somma stabilita e gli consenta così di affrontare le spese vive di acquisto dei materiali. Nonostante i probabili intenti dilatori del pittore nei confronti del destinatario/committente (o intermediario con la committenza), determinati fors'anche dalla remunerazione ritenuta insoddisfacente, risulta poi particolarmente interessante la sua insistenza sulla necessaria elaborazione verbale, prima che pittorica, dell'invenzione fino alla sua totale chiarezza, anche perché tale elaborazione viene espressa (nella lettera già nota) non in forma di bozzetto a olio o di schizzo grafico, ma appunto a parole (e questo nonostante la scarsa familiarità del Luti con la buona lingua)<sup>15</sup>. A riprova del fatto che l'interlocutore deve essere un gentiluomo pisano, il pittore conferma poi che per l'aspetto del santo terrà presente le indicazioni fornitegli da costui. Quanto all'accenno a vedute del duomo e del camposanto che gli deve far pervenire tale Marchese de Angelis (sicuramente quel Filippo de Angelis che impose la partecipazione del bolognese Domenico Maria Muratori al medesimo ciclo in onore di San Ranieri)<sup>16</sup>, si può supporre dovessero servire per dargli un'idea del contesto visivo in cui sarebbe stata inserita la sua tela (difficilmente un artista fiorentino sarebbe stato interessato a ricevere generiche "cartoline" di Pisa) e in tal caso si può verosimilmente ipotizzare che la veduta della cattedrale riguardasse l'interno, non l'esterno della stessa.

La lettera di due anni dopo, invece, è interessante perché dà indicazioni (presumibilmente artatamente fuorvianti) sullo stato di avanzamento della prima tela (della seconda non si parla proprio): benché il pittore cerchi di farla apparire ormai prossima alla fine, si può intuire invece che la sua composizione fosse visibile

a grandi linee, ma ancora ben lungi da quel grado di finitezza che sarebbe stato conseguito solo al momento della consegna ben sette anni più tardi, esasperando così la pazienza dei pisani. Peraltro il Luti sembra fiducioso di far trovare conferma alle proprie vaghe asserzioni nella testimonianza oculare di un gentiluomo pisano militare di professione, un tal capitano Upezzinghi (identificabile con Giovan Francesco di Giulio Upezzinghi, che col grado di capitano aveva partecipato alla gloriosa liberazione di Vienna del 1683 e di Buda tre anni più tardi, militando nel reggimento del Duca di Lorena)<sup>17</sup>: questi l'aveva vista da poco, trovandosi a passare per Roma e, poiché stava rientrando a Pisa, poteva se non altro tranquillizzare i concittadini committenti sul fatto che il quadro era comunque in lavorazione (non è chiaro però quanto il testimone fosse davvero intendente di pittura, anche se notoriamente se ne diletta). Infine il fatto che nella stessa lettera il pittore si rammarichi della scomparsa di uno dei suoi primi protettori, il fiorentino Cavalier Giovanni Niccolò Berzighelli – fratello di un canonico della Primaziale pisana, quel Roberto che gli aveva fatto dipingere anni prima il *Trionfo della Repubblica di Pisa* –, dimostra definitivamente che il destinatario delle due lettere consecutive a quella nota del maggio 1703 non poteva essere uno dei due Berzighelli, come era stato supposto originariamente da Bowron, ma, più verosimilmente, fa pensare si tratti di Orazio Felice Della Seta Gaetani, come già proposto dalla Sicca<sup>18</sup>: ed in effetti sembra di veder affiorare un «Orazio P.» (per Priore?) sotto la fitta cancellatura del nome del destinatario nel foglio esterno della lettera del 1705<sup>19</sup>.

A questo stesso torno di tempo (e più precisamente a una data compresa tra il 1704 e il 1709, verosimilmente da ricondurre al maggio 1706)<sup>20</sup> risale una lettera non firmata indirizzata ad un non meglio identificato Marchese fiorentino, membro dell'*entourage* Granducale (presumibilmente un Ginori)<sup>21</sup>, da un artista a lui familiare identificato, nella Collezione Piancastelli, come Ottaviano Dandini, ma che, stando al contenuto del testo, è invece piuttosto il di lui padre Pietro (che però può aver disposto del figlio meramente come scrivano, poiché questi aveva sicuramente una grafia migliore, più regolare e leggibile della sua)<sup>22</sup>. Nella lettera, già pubblicata con insolita fedeltà al testo da Michelangelo Gualandi nel 1842<sup>23</sup>, il Dandini si affanna a chiarire al Marchese il contesto della sua ben nota rivalità con un altro pittore dell'ambito granducale, il lucchese Antonio Franchi, nominato nel 1686 ritrattista e pittore della granduchessa di Toscana Vittoria della Rovere al posto del defunto Giusto Sustermans e ne fornisce una versione affatto diversa; vi nega inoltre le nuove accuse mossegli dal lucchese che gli attribuiva la scarna voce biografica relativa al Franchi stesso comparsa nell'*Abecedario Pittorico*, il cui contenuto aveva irritato il biografato (1704: la data di pubblicazione rappresenta l'ovvio *terminus post* per la datazione della lettera, cui Gualandi ha potuto attri-

buire una data più precisa, 1706, sulla base degli allegati, datati, da lui pubblicati, e oggi perduti). L'importanza e l'interesse della lettera non consistono tanto nel fatto che ci conserva la versione di uno dei due contendenti, quello pressoché inascoltato sin qui<sup>24</sup>, ma piuttosto nelle notizie che indirettamente se ne ricavano circa modi e tempi di compilazione dell'*Abcedario pittorico* del bolognese Padre Pellegrino Antonio Orlandi, opera fortunatissima e capitale della letteratura artistica italiana ed europea del Settecento, sovente ristampata, ampliata, tradotta ed imitata, eppure ancora tutta da studiare nella sua genesi e nella sua stratificazione storica, peraltro documentatissima<sup>25</sup>.

Se per gli artisti del passato l'Orlandi poteva procedere a una sistematica quanto drastica opera di epitomazione delle varie biografie a stampa, per i contemporanei, specie fuori di Bologna, questi non poteva esimersi dal richiedere l'aiuto di esperti viventi, dilettanti o artisti che fossero, ed è anche grazie a questa lettera che apprendiamo come le notizie per le voci relative ai pittori toscani, e specialmente fiorentini fossero state affidate a Pietro Dandini e al suo abituale amico e collaboratore Andrea Scacciati, pittore specializzato in nature morte di fiori e frutti<sup>26</sup>. In particolare a quest'ultimo, e non al Dandini, spetterebbe, secondo la lettera qui riproposta, quella voce relativa ad Antonio Franchi<sup>27</sup>, che pure avrebbe rinfocolato (per presunte omissioni e oggettive approssimazioni) gli screzi tra i due rivali (e va da sé che di questi screzi il Dandini fornisce un'eziologia e motivazioni ben diverse da quelle propagandate dal Franchi). In realtà, a ben vedere, tale voce biografica non si discosta molto dalla media delle altre dell'*Abcedario*, sicché la reazione polemica del Franchi, dai cui possibili riflessi negativi sulla committenza granducale Dandini cerca evidentemente di tutelarsi nella lettera al Marchese, sembra da ascrivere più all'ipersuscettibilità e superbia del lucchese che a ragioni oggettive: del resto la voce viene ristampata di poco mutata nella II edizione (1719)<sup>28</sup>, solo con l'aggiunta dell'anno di morte del Franchi (1709, che costituisce quindi il *terminus ante* estremo per la datazione del documento forlivese), la correzione di quello di nascita, la definizione del suo ruolo a corte (cui evidentemente Franchi tanto teneva, da ascrivere all'ottenimento dello stesso l'origine della rivalità col Dandini) e la notizia conclusiva che ha lasciato un trattato manoscritto di pittura, inedito: questo sarebbe stato pubblicato postumo nel 1739 da Giuseppe Rigacci<sup>29</sup>. Questa è la sobria misura in cui vengono recepite le ben più ampie correzioni e aggiunte fornite dal Franchi.

Se questa lettera riporta in luce un tassello sin qui poco approfondito, benché non ignorato, nella delineazione dei rapporti artistici tra Firenze e Bologna a inizio Settecento, relativa alla redazione delle prime due edizioni dell'*Abcedario*, altri due documenti di ambito pisano consentono il recupero di relazioni, diversamen-

te motivate, tra Pisa e Bologna attorno alla metà del secolo. Una lettera del nobile pisano Liborio Venerosi, scritta da Pistoia il 31 agosto 1740 al cognato Giovanni Zucchetti, raccomanda alla sua ulteriore protezione un giovane pittore toscano di belle speranze, Michelarcangelo Dolci, di Pontassieve (contado di Firenze), un sedicenne che spera di far studiare non a Firenze, ma presso l'Accademia Clementina di Bologna, avendo già presi contatti positivi in questo senso tramite un collega pistoiese, Giovan Carlo Sozzifanti, all'epoca principe dell'Accademia letteraria dei Risvegliati<sup>30</sup>. La scelta sembra ispirata a ragioni di strategia politica, oltre che squisitamente artistica: in fondo Bologna è per i pisani un'alternativa relativamente vicina alla poco amata Firenze, e anche in questo senso si può leggere la scelta di svariati bolognesi (da Domenico Maria Muratori a Felice Torelli e Gaetano Gandolfi) come autori dei quadroni della cattedrale<sup>31</sup>. D'altro canto, è anche ovvio che l'Accademia Clementina, baluardo dell'educazione artistica di stampo classicista, dovesse attrarre una compagine di intellettuali pisani, collegati all'Arcadia, che, come è stato osservato, favorivano tendenze artistiche protoclassiciste<sup>32</sup>. In realtà il Dolci giunse sì a Bologna, e studiò con Ercole Lelli e Giampietro Zanotti, ma, sembra, privatamente, perché non risulta sia mai entrato nell'Accademia Clementina, nei cui elenchi di allievi (pur, a tratti, lacunosi) il suo nome comunque non figura<sup>33</sup>. Se il Dolci, nonostante l'appassionato impegno dei suoi protettori toscani, non è mai diventato un pittore di qualità, ma è rimasto solo un diligente benché modesto disegnatore (ed appunto insegnando disegno a nobili rampolli marchigiani in quel di Urbino si è guadagnato poi la vita), la sua fama nella letteratura artistica italiana è legata alla sua inedita, ma superstite guida di Urbino, compilata nel 1775 su impulso del bolognese Luigi Crespi, e a un perduto trattato teorico sulla pittura che, stando alle notizie superstiti, molto doveva alle elucubrazioni manieriste dello Zuccaro<sup>34</sup>. Naturalmente viene spontaneo notare che la famiglia Venerosi, di cui Liborio è esponente di qualche distinzione letteraria e culturale<sup>35</sup>, ha visto le sue carte confluire, come quelle dei della Seta, nell'archivio tuttora privato di Casa Agostini, ma è improbabile che questa lettera vi sia stata sottratta nel corso dell'Ottocento, perché più verosimilmente si sarà trovata tra le carte degli Zucchetti. Anche l'intreccio familiare, oltre che accademico, tra il Venerosi e i Zucchetti è ampiamente noto<sup>36</sup>. Degli altri personaggi menzionati nella lettera, non tutti facilmente identificabili, poco importa dire, visto che non sembrano avere connessioni con vicende storico-artistiche<sup>37</sup>.

Assai diverso, nonostante le apparenze, il caso di Mauro Tesi (originario del modenese, anche se deve le sue fortune a Bologna)<sup>38</sup> e del suo progetto per il monumento funebre all'amico Algarotti, poi realizzato da Bianconi nel camposanto pisano<sup>39</sup>: come noto<sup>40</sup>, infatti, e come vien ricordato anche nell'iscrizione, l'inizia-

tiva mecenatesca è almeno in parte prussiana e, come rivela la lettera al fratello di Francesco Algarotti, Bonomo, qui pubblicata<sup>41</sup>, Tesi – che pure aveva trascorso accanto all'amico i mesi antecedenti la sua morte a Pisa – non aveva alcuna intenzione di far ritorno nella città toscana, neppure per prendere le misure dello spazio a disposizione in cui allestire il monumento, e nemmeno per recuperare i soldi che Bonomo Algarotti intendeva improvvidamente inviargli proprio a Pisa, invece che a Bologna. Anzi, il monumento stesso doveva risultare affare tutto bolognese, perché bolognese doveva essere lo scultore (Tesi non ne fa qui il nome, ma verrebbe fatto di pensare a coloro cui era più legato, e cioè Carlo Bianconi, che in effetti completò il progetto curandone la realizzazione o, più verosimilmente, Filippo Balugani)<sup>42</sup>, in quanto in bronzo, non in marmo, dovevano essere secondo la sua invenzione originaria le figure ornamentali e il ritratto del defunto (il marmo sarebbe stato utilizzato solo per la struttura architettonica del monumento). Anche se nessuno degli scultori bolognesi contemporanei (sunnominati inclusi) era bronzista famoso, tutti però avevano gran pratica di plasticatori (e Balugani, come responsabile della Zecca, fors'anche di fusione)<sup>43</sup> e quindi tutti sapevano realizzare il modello in cera da inserire nello stampo: a ricavarne la statua avrebbe pensato poi un fonditore bolognese, l'eccellenza nei rispettivi compiti garantendo la qualità finale del risultato (come a dire, «Cellinus non omnis»)<sup>44</sup>. Senza voler ripercorrere qui tutta la vicenda progettuale e di realizzazione della tomba<sup>45</sup>, appare tuttavia evidente come la forma attuale, completamente in marmo, sia l'esito della precoce e improvvisa morte del trentaseienne Tesi (1766), solo pochi mesi dopo aver scritto questa lettera (gli subentrò l'amico Carlo Bianconi), non meno che della probabile pressione, già profilantesi in questa lettera, del Conte del Medico (presumibilmente Francesco Antonio, piuttosto che il di lui zio Antonio)<sup>46</sup>, cui si deve dunque l'opera di promozione in favore del carrarese Giovanni Antonio Cybei per le parti scultoree (ovviamente in marmo, materia con cui gli scultori bolognesi, a parte Algardi, notoriamente non avevano mai avuto troppa confidenza)<sup>47</sup>.

D'altro canto non è un caso se lo stesso Bianconi, nel far realizzare un monumento per il Tesi in San Petronio a Bologna, usa schemi decorativi per molti versi simili – non tanto per carenza inventiva o generica volontà di omologazione, quanto per sottolineare la vicinanza spirituale tra Tesi e Algarotti, non meno che ricordare l'identità del primo progettista del monumento pisano, scelto dallo stesso Algarotti.

L'ultima lettera che qui si presenta, infine, del pisano Giovan Battista Tempesti al medesimo Bianconi, a date un po' più avanzate (1771), dimostra il perdurare di rapporti di amicizia artistica e letteraria del bolognese con artisti e letterati pisani



(il pittore Giovan Battista e il di lui fratello Ranieri)<sup>48</sup>, nata probabilmente all'epoca della realizzazione del monumento ad Algarotti, ma continuata poi per procurarsi materiali di lavoro (mi pare chiaro che la tela di cui si parla nella lettera sia non dipinta, ma grezza, ancora da dipingere cioè, prodotto di telai bolognesi, altrimenti non si spiegherebbe l'assenza, insultante o quanto meno imbarazzante, di qualsivoglia rilievo sulla qualità del dipinto o almeno sulle sue condizioni di conservazione dopo il viaggio)<sup>49</sup> e per scambiarsi notizie letterarie, compresa la raccomandazione occasionale di amici e conoscenti<sup>50</sup> – benché le cronache letterarie non ci conservino quasi traccia dell'abate Ambrogio Tagliasacchi qui presentato<sup>51</sup>. Naturalmente il Tempesti (che sarebbe vissuto, come il Bianconi, fino ai primi anni dell'Ottocento: erano coetanei)<sup>52</sup>, a differenza del fratello Ranieri o anche, in parte, dello stesso Bianconi, ha avuto un ruolo nella vita culturale cittadina più come artista, che come letterato, nonostante l'ascrizione, come il fratello, alla locale colonia arcadica: la sua figura peraltro è stata di recente compiutamente esaminata<sup>53</sup>, onde è inutile insistervi.

In conclusione il recupero di questi frammenti epistolari, quasi tessere musive disperse di ampie composizioni già note nelle loro linee generali, consente di integrare almeno parzialmente un profilo di relazioni artistiche altrimenti ben studiate, precisandone però e restaurandone i dettagli, approssimando così maggiormente il quadro storico ricostruibile al disegno originario.

- 1 Vedi G. Perini Folesani, *Collezionismo d'autografi raffaelleschi tra '800 e '900: osservazioni storico-metodologiche sul riconoscimento dei falsi documentali*, in *Historia Artis Magistra – Amicorum Discipulorumque Munuscula Johanni Hoefler Septuagenario dicata*, a cura di M. Klemencic, S. Kokole, R. Novak Klemencic e S. Stefanac, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2012 [ma 2013], pp. 385-394.
- 2 G. Perini, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento a cimelio*, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper, G. Perini e F. Solinas, Bologna 1992, pp. 165-183.
- 3 Vedi in proposito il caso dell'autoapologia dandiniana discusso più avanti.
- 4 Per una bibliografia di massima su Carlo Piancastelli e la collezione di autografi da lui donata a Forlì, vedi G. Perini, *Differenti maniere di Toscana: frammenti vasariani, michelangeloleschi e di altri illustri artisti granducali nella Collezione Autografi Piancastelli di Forlì*, in «Commentari», 7, 2001, pp. 7-10, specie p. 9, nota 2 (in particolare A. Campana, *Prefazione* a P. Brigliadori e L. Elleni, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia - Forlì, Biblioteca Comunale A. Saffi*, Firenze 1979, vol. XCIII, pp. V-XIX, e, precedentemente, *Mostra autografica e iconografica di artisti italiani e stranieri e di alcune personalità storiche del Quattrocento scelti nella Raccolta Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì - Catalogo*, Forlì 1938, nonché il contributo di

- D. Fava, *Un grande bibliofilo della Romagna: Carlo Piancastelli (1867-1938)*, in «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna», 1940-1941, pp. 243-256), ai quali va aggiunto il recente volume con gli atti del convegno *Carlo Piancastelli e il collezionismo in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di P. Brigladori e P. Palmieri, Bologna 2003, specie per i contributi di A. Belletti (pp. 17-30), M.L. Troncossi (pp. 49-74) e F. Zanelli Quarantini (pp. 183-200).
- 5 Vedi C. Vanbianchi, *Raccolte e raccoglitori d'autografi in Italia*, Milano 1901, pp. 185-186 e 261. Una parte della collezione Azzolini è stata lasciata invece a Bologna: vedi V. Roncuzzi Roversi Monaco e S. Saccone, *Per un'indagine sui fondi librari della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito o deposito*, in «L'Archiginnasio», 1985, pp. 279-350, specie pp. 333-334, n. 66.
  - 6 Sulle vicende di queste sottrazioni, quali traspaiono dai materiali stessi, intendo scrivere un contributo, purtroppo istruttivo per la storia della tutela dei materiali bibliografici e archivistici nell'Italia pre- e post-unitaria.
  - 7 Di questi materiali si sta occupando Ilaria Bianchi.
  - 8 Vedi Appendice, documento n. A 1. Su Ottaviano Dandini si veda la voce di E. Borea in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986, pp. 424-425 e *infra*, nota 20. Questa lettera anticipa in larga misura il contenuto di quella di un anno più tardi (17 dicembre 1701) pubblicata in R. Maffei, *Benedetto Luti: l'ultimo maestro*, Firenze 2012, p. 363 (in quest'ultima però si abbozza una relazione delle attività di studio dell'undicenne, che sembrerebbe studiare a Roma, non è chiaro se con la supervisione di Luti o presso l'Accademia toscana). Sui rapporti tra Luti e Pietro Dandini (personali e stilistici), vedi *ivi*, pp. 92-93.
  - 9 Vedi Appendice, documenti nn. A 2 e 3. La prima non reca alcun indirizzo, la seconda (che sembra per lo stesso destinatario) presenta una fitta e sistematica cancellatura del nome del destinatario, mentre la città di destinazione appare essere Pisa, anche se tale parola risulta sovrapposta alla cancellatura di altra che parrebbe essere Firenze: ma vedi *infra*, nota 19.
  - 10 E.P. Bowron, scheda in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, Londra e Filadelfia 2000, a cura di E.P. Bowron e J. Rishel, Londra 2000, p. 392 (e anche L. Barroero e S. Susinno, *Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts*, *ivi*, pp. 65-66, con riproduzione di un bozzetto). Vedi anche Maffei, *Benedetto Luti...*, cit., pp. 115-122, specie pp. 115-117 e 248-251, scheda n. I.22 (nonché tavv. a col. n. 10a-d) e inoltre *infra*, nota 14.
  - 11 Vedi in particolare *Settecento pisano*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa) 1990, specie i saggi di R.P. Ciardi, *La seconda metà del secolo*, pp. 101-147, e C.M. Sicca, Et in Arcadia Pisae: pittori eccellenti e gusto protoneoclassico a Pisa, pp. 229-283, in part. pp. 233-273 e inoltre A. Ambrosini, *La pittura dal Cinque all'Ottocento*, in A. Peroni, *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, vol. I, pp. 313-331, specie 324-325, e da ultimo Maffei, *Benedetto Luti*, cit., pp. 119-122.
  - 12 Maffei, *Benedetto Luti*, cit., p. 116: «Dal 1703 al 1712 non abbiamo documentazione intermedia che attesti la diminuzione dal progetto originario alla sola tela raffigurante la vestizione del Santo». Cfr. il *Regesto dei documenti*, pubblicato *ivi*, pp. 361-375 e, per il quadro di San Ranieri, pp. 363-365.
  - 13 Originariamente i soggetti dovevano essere l'Arrivo di san Ranieri a Gerusalemme e il Ritorno del santo a Pisa, il primo corrispondendo in realtà con la realizzata *Vestizione di san Ranieri*: vedi Sicca, Et in Arcadia Pisae, cit., specie p. 233 e inoltre Maffei, *Benedetto Luti*, cit., pp. 248-251, scheda I.22. Del *Transito* si parla solo in questa lettera e difficilmente lo si può ricondurre al rientro del santo a Pisa. Per il quadro dei Melani, vedi R.P. Ciardi, *La prima metà del secolo*, in *Settecento pisano*, cit., pp. 57-100, specie pp. 74-75 e 99, nota 76.

- 14 Vedi Sicca, *Et in Arcadia*, cit., pp. 233 e 279, nota 23, seguita da Maffei, *Benedetto Luti*, cit., p. 116.
- 15 Sui bozzetti vedi Sicca, *Et in Arcadia*, cit., pp. 236-237 e *supra*, nota 10, nonché Maffei, *Benedetto Luti*, cit., pp. 248-251, scheda n. I.22.
- 16 Sicca, *Et in Arcadia*, cit., p. 239.
- 17 Vedi M. Rossi, «*Quel mio genio tutto ilare e giocondo*». *Le memorie di Giovan Francesco Upezzinghi (1696 – 1720)* (saggio in preparazione: ringrazio Manuel Rossi per avermene generosamente anticipato il testo e Cinzia Maria Sicca per avermelo segnalato e per avermi messo in contatto con l'autore), da cui si ricava che Giovan Francesco Upezzinghi aveva sposato nel 1696 una gentildonna urbinata, Olimpia Staccoli, in un matrimonio pilotato – non a caso – da Vittoria della Rovere, figlia dell'ultimo duca di Urbino: con la Staccoli, la figlioletta e il pittore Ranieri Paci o del Pace l'Upezzinghi affrontò un dispendioso viaggio da Pisa a Urbino (passando per Bologna e la Romagna) e poi (ma in compagnia del solo pittore) a Roma e di nuovo a Pisa nel periodo 1703-1705 (sui diari dell'Upezzinghi). Di questo viaggio resta traccia anche nella lettera di Ranieri del Pace ad Anton Domenico Gabbiani dell'8 dicembre 1704 pubblicata da Bottari (*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al secolo XVII*, 7 voll., Roma 1754-1773, vol. II (1757), pp. 95-96, lettera n. XLVIII). È chiaramente nel corso dell'ultima parte di questo viaggio che l'Upezzinghi ha visto (da solo o con il del Pace) il quadro di Luti. A dimostrazione dei forti legami acquisiti con Urbino dal nobile pisano, va sottolineato che ben tre dei quattro volumi di versi pubblicati da Upezzinghi tra il 1702 (*Sonetti piacevoli*) e il 1718-1719 (*Canzonette anacreontiche, parte seconda*, 1718; *Il cuoco in villa, ovvero modo facile, e frugale di cucinare alcune vivande usuali in versi sciolti*, 1719) vengono stampati a Urbino e il quarto a Lucca (*Canzonette anacreontiche, s.d.*). D'altro canto esponenti della famiglia Staccoli avevano fatto parte dell'ordine toscano dei Cavalieri di Santo Stefano già prima del matrimonio di Olimpia con l'Upezzinghi: vedi F. Fontana SJ, *I pregi della Toscana nell'impresa più segnalate de' Cavalieri di santo Stefano*, Firenze 1701, pp. X (Raffaello Staccoli è ricordato nel Catalogo degli Auditori Presidenti della Milizia), XIX (Girolamo Staccoli nel Catalogo dei Gran Tesorieri). Sul ruolo di Carlo V duca di Lorena, comandante delle truppe imperiali, nella liberazione di Vienna, vedi A. Wheatcroft, *Il nemico alle porte. Quando Vienna fermò l'avanzata ottomana*, Roma-Bari 2010, *passim*.
- 18 Sicca, *Et in Arcadia*, cit., p. 233. Sul Della Seta collezionista vedi Ciardi, *Collezionisti e mercanti, in Settecento pisano*, cit., pp. 29-30. Per il suo ruolo tra i Cavalieri di Santo Stefano, vedi Fontana SJ, *I pregi*, cit., p. XI (Cavaliere di Gran Croce, Priore di Colle).
- 19 Con caratteristica generosità Stefano Renzoni mi segnala due lettere autografe di Luti, inedite, da lui viste e parzialmente trascritte, conservate nell'Archivio privato della famiglia Agostini. (Esso include anche quello della famiglia della Seta: vedi in proposito le schede del Sistema Archivistico Nazionale, poi Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, compilate da S. Trovato e relative sia alla Famiglia Della Seta che alla Famiglia Venerosi, all'indirizzo: [www.SIUSA.archivi.beniculturali.it](http://www.SIUSA.archivi.beniculturali.it)- Indice dei fondi, alla sezione Famiglie, *ad vocem* "Agostini Fantini Venerosi della Seta"). Tali lettere non solo confermano indirettamente l'identità del destinatario (in questo caso sicuramente Orazio Felice della Seta, visto che si trovano nel *Carteggio Orazio Felice Della Seta*, busta 338/341, rispettivamente cc. 148 e 149), ma dimostrano altresì che attorno al 1708 il pittore era ancora ben lungi dall'aver finito il quadro e, nel fare gli auguri di Natale per quell'anno, assicurava: «Soggiungo a Vostra Signoria Illustrissima, doppio tanti di tanti impegni, presentemente essere nell'opera del Glorioso San Rinieri», promettendo nell'altra lettera non datata, ma di quel torno di tempo, di

regalare al paziente della Seta, in segno di gratitudine, i modelli della propria opera.

20 Vedi *infra*, nota 23.

21 Il Marchese Ginori era uno dei committenti di Dandini e noto collezionista, influente a corte. Tuttavia con ragioni solide è stata anche avanzata l'identificazione alternativa con Pier Antonio Gerini, maestro di camera del Gran Principe Ferdinando: vedi F. Nannelli, *Antonio Franchi e la sua vita scritta da F. S. Balducci*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 317-369, specie p. 326, nota 13.

22 Vedi Appendice, documento B. Lettere autografe di Pietro Dandini sono reperibili in BCF, Collezione Autografi Piancastelli, busta 19 (6 lettere al letterato pisano Giovan Battista Ricciardi: nella busta 47 ci sono invece 5 lettere del Ricciardi al Dandini, ed è ovvio che lo scambio merita una pubblicazione a sé: sul Ricciardi vedi intanto F. Paliaga e C. Volpi, *Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma 2012, con bibliografia precedente) e dimostrano una grafia sostanzialmente diversa per ductus, e forma delle singole lettere da quella della lettera che si pubblica qui (il che potrebbe giustificare l'ascrizione collezionistica al figlio Ottaviano). Su Pietro Dandini e il figlio Ottaviano, in attesa dell'uscita del volume di S. Bellesi, *Pier Dandini e la sua scuola*, Firenze 2014, si può rimandare, oltre che alla voci firmate da E. Borea nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (per Pietro si veda il vol. 32, Roma 1986, pp. 425-429: alle pp. 425-426 si parla del contrasto con Antonio Franchi, iniziato nel 1686; per Ottaviano, vedi *supra*, nota 8) anche ai saggi già pubblicati da Bellesi e in particolare «Una vita inedita di Pier Dandini», in «Rivista d'Arte», XLIII, 1991, pp. 89-188.

23 M.A. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, 6 voll., Bologna 1840-1845, vol. III (1842), doc. n. 105, pp. 120-125: la lettera è trascritta alle pp. 120-122, seguita dagli attestati (mancanti a Forlì) forniti dal gesuita Francesco Antonio Biasucci in data 28 maggio 1706 (pp. 122-123) e dal medico pistoiese Tommaso Puccini (il suo ritratto, dipinto da Pietro Dandini, firmato e datato 1705, si trova nel Museo Civico di Pistoia, dove c'è anche un suo busto in marmo di G.B. Foggini: vedi *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, a cura di C. Mazzi, Firenze 1982, pp. 219-220, rispettivamente schede nn. 131 e 132), in data 4 giugno 1706 (Gualandi, *Memorie*, pp. 123-124: vedilo registrato nel ruolo accademico dei Risvegliati di Pistoia, trascritto in M. Fedi, *Tuo lumine. L'Accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*, 2 voll., Firenze 2011, vol. II, p. 562 (entrato in data il 30 marzo 1696: cfr. anche p. 438, dove, per un probabile errore di trascrizione o lettura, figura come Tommaso Guerini: nessuno dei due nomi peraltro compare nell'Indice generale dei nomi alla fine del I volume). Per i rapporti tra il *milieu* culturale pistoiese e quello fiorentino a cavallo tra Sei e Settecento, vedi *ivi*, vol. I, pp. 1-30, specie 1-8). All'epoca la lettera, con i suoi allegati, era in una collezione privata di autografi, quella fiorentina di Pietro Bigazzi (su cui vedi la voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 398-399), dove l'aveva vista e trascritta per conto del Gualandi l'amico cav. Liverati (*ivi*, p. 124, nota 1), il che spiega probabilmente l'insolita accuratezza della trascrizione: difficile però dire, in assenza di un facsimile del testo pubblicato da Gualandi, se si tratti esattamente dello stesso esemplare ora rinvenibile a Forlì (nel qual caso si deve postulare che nei vari passaggi dalla collezione Bigazzi a quella Azzolini e poi Piancastelli siano andati perduti gli allegati che ne consentono una più precisa datazione) o di una copia, ma la prima ipotesi sembra la più probabile. Sui criteri ecdotici abituali di Gualandi, vedi G. Perini Folesani, *L'officina della Felsina Pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ceccarelli e D. Lenzi, Venezia 2011, pp. 293-309, specie pp. 298-300.

24 La vicenda è stata dettagliatamente ricostruita nel 1977 da F. Nannelli, nel saggio introduttivo alla sua edizione di *Antonio Franchi*, cit., specie pp. 318, 320-321, 325 nota 11, 326-329,

- 353-354 e nota 60, mettendo anche in luce la permalosità del Franchi, sulla base dell'ampia documentazione sulla vicenda reperibile tra le carte superstiti dello stesso, ivi parzialmente pubblicate in nota (pp. 321-324, nota 6 e 326-328, nota 13) e integralmente recensite (pp. 319-321, nota 5). Il documento del Dandini, pur noto nell'edizione Gualandi, viene semplicemente richiamato, senza riferirne o discuterne i contenuti (ivi, p. 326, nota 13). Sulla scorta delle informazioni ivi fornite si allude allo scontro Dandini-Franchi anche nella citata voce su Pietro Dandini (*Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, specie pp. 425-426 dove, seguendo il Franchi, la vicenda viene fatta iniziare nel 1686) e in M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89, specie 74, 75 nota 33, e 80. Sul Franchi vedi inoltre la voce di M. Gallo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1986, pp. 85-87 e, da ultimo, *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra, Firenze 2006-2007, a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 148-153, schede nn. 15-17 (per i ritratti della Principessa suddetta).
- 25 Vedi intanto la voce Pellegrino Antonio Orlandi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79 (in corso di stampa). Del libro sopravvivono varie redazioni manoscritte, nonché numerose lettere di corrispondenti dell'autore e dell'Orlandi stesso: quelle fiorentine ad Anton Francesco Marmi in vista dell'edizione del 1719 sono pubblicate in G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, pp. 179-190, nn. CCXII-CCXXVI.
- 26 Vedi S. Bellesi, *I rapporti di collaborazione tra Pier Dandini e Andrea Scacciati: le tele con le Allegorie delle Stagioni*, «Paragone», 469, 1989, pp. 86-92, e inoltre, su quest'ultimo pittore, Idem, *Andrea Scacciati pittore di fiori, frutta e animali a Firenze in età tardobarocca*, Firenze 2012. Come vien ricordato dallo stesso Dandini nella lettera, l'Orlandi gli dà fin dalla prima edizione pubblico credito per la sua collaborazione: vedi P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 318: «lo debbo molto a questo compito virtuoso, per le belle notizie spettanti a' pittori Fi[ol]rentini favoritemi, che però gli auguro vita felice e fortuna all'opere sue che va dipignendo». Nulla invece dice a proposito dello Scacciati, di cui evidentemente l'Orlandi pubblica un'autobiografia alquanto generosa, ivi, p. 75: «Andrea Scacciati, Fiorentino, nato circa il 1642, imparò da Mario Balassi, poi da Lorenzo Lippi; questi lo persuase a dipignere fiori, frutti ed animali, a' quali tendeva il genio, e riuscì di tal eccellenza che ha servito la Serenissima Casa di Toscana, in Livorno molti signori Inglesi, da' quali fu invitato in Inghilterra, ma per certo impedimento restò in patria, dove vive universalmente amato. Ms.».
- 27 Orlandi, *Abecedario pittorico*, cit., p. 83: «Antonio Franchi nato in Lucca, fu discepolo di Baldassarre Franceschini in Firenze, ove dimora. Ha fatte opere belle, di vaga maniera e finite, come si può vedere nel convento delle Monache di Santo Stefano ed in altri luoghi. È nato l'anno 1639 e vive felice in Firenze».
- 28 P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1719, p. 79: «Antonio Franchi nato in Lucca, fu discepolo di Baldassarre Franceschini in **Firenze**. Ha fatto opere belle, di vaga maniera e finite, come si può vedere **nella chiesa** delle Monache di Santo Stefano ed in altri luoghi. È nato l'anno **1638**. **L'anno 1686 fu dichiarato ritrattista e pittore della Gran Principessa Vittoria di Firenze, dove morì nel 1709. Lasciò un Trattato di Pittura ms.**» (sono in grassetto le parti variate rispetto all'edizione precedente, che sembrano corrispondere almeno parzialmente alle aggiunte e correzioni, in verità ben più numerose ed estese, inviate da Franchi a Orlandi e pubblicate in Nannelli, *Antonio Franchi*, cit., pp. 326-328, nota 13, ricordate anche in Gregori, *Ricerche*, cit., p. 75, nota 33). Si ricordi che l'Orlandi, in vista della seconda edizione dell'*Abecedario*, si rivolse l'8 luglio 1714 al fiorentino cavalier Anton Francesco Marmi per verificare le notizie relative a vari pittori fiorentini, tra cui, appunto, il Franchi, per cui chiedeva «qual lite pittorica fu tra questi e il Dandini, e mi pare che facesse aggiungere un foglio al mio

- Abecedario foglio 103 [recte 83! NdT] dove è nominato e dove non feci tutte le degne memorie di lui, cioè parmi che fusse dichiarato pittore e ritrattista ducale e che facesse i ritratti dei Serenissimi Principi: insomma favorisca darmi qualche lume, che aggiugnerò quanto occorre» (la lettera è pubblicata in Campori, *Lettere artistiche*, cit., pp. 179-180, n. CCXII e il foglio cui si allude è proprio quello pubblicato da Nannelli, *Antonio Franchi*, cit.).
- 29 A. Franchi, *La Teorica della Pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest'arte*, Firenze 1739 (con dedica del Rigacci al Gabburri), poi ristampato a cura di A.P. Torresi (A. Franchi, *Trattato della teorica pittoresca*, Ferrara 2002). Vedi soprattutto il recente studio sul manoscritto preparatorio condotto da F. Jonietz, *Das Geleit der Pinsel und die Guerilla der Federn: das wiederaufgefundene Redaktionsexemplar der "Teorica della pittura" und Antonio Franchis Streitschrifttum*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 3, 2010, pp. 377-412.
- 30 Vedi Appendice, documento C. Per il Sozzifanti, esponente di una famiglia pistoiese di spicco che vantava alcuni esponenti tra i fondatori della locale Accademia dei Risvegliati, vedi Fedi, *Tuo lumine*, cit., vol. I, p. 33 (sulla famiglia), 182 e *ad indicem*, nonché vol. II, *passim*, specie pp. 465 (cooptazione accademica del 28 dicembre 1714), 502-503 (elezione a sottoprincipe del 10 dicembre 1725) e 539 (elezione a Principe dell'Accademia il 21 aprile 1740). Per il Dolci vedi *infra*, note 30 e 31. Altri Sozzifanti avevano prestato servizio tra i Cavalieri di Santo Stefano: vedi Fontana SJ, *I pregi*, cit., pp. XI (Lorenzo Sozzifanti nel Catalogo dei Cavalieri di Gran Croce col titolo di Priore d'Arezzo), XIX (Antonio Sozzifanti nel Catalogo dei Gran Tesorieri), XX (Alfonso Sozzifanti nel Catalogo dei Gran Conservatori).
- 31 Cfr. Maffei, *Benedetto Luti*, cit., p. 115: «Non disponendo Pisa di una propria accademia per l'istruzione dei giovani artisti, l'orientamento naturale non era mai stato verso la fiorentina Accademia del Disegno, ma piuttosto verso l'Accademia di Lucca, che a sua volta guardava a Bologna». Sul ciclo pittorico settecentesco della Primaziale pisana, vedi *ivi*, pp. 119-122 (per Muratori e Torelli, vedi p. 119 e per Gandolfi, p. 121) e inoltre Ambrosini, *La pittura*, cit., pp. 324-325, sintesi di quanto già detto in Ciardi, *Settecento pisano*, cit., pp. 74-75 e 117 (Ciardi) e 233-273 (Sicca).
- 32 Vedi Sicca, *Et in Arcadia Pisae*, cit., pp. 229-231, ripreso in Barroero e Susinno, *Arcadian Rome*, cit., pp. 47-75, specie 65-66.
- 33 Sul Dolci, si veda la voce di R. Valazzi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma 1991, pp. 429-430 e inoltre nota seguente. Per gli studenti della Clementina e gli elenchi di iscritti e premiati, vedi M.L. Giumanini, *Accademia Clementina. I Premi Marsili Aldrovandi (1727-1803)*, Bologna 2000, nonché Idem, *Studenti in arte. Il Premio Fiori (1743-1803)*, Bologna 2001.
- 34 G. Perini, *Michelarcangelo Dolci e Luigi Crespi: le vicende della guida urbinata del 1775 dietro le quinte*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno, Urbino 2004, a cura di B. Cleri e G. Perini, Urbino 2006, pp. 291-320, con bibliografia precedente.
- 35 Su Liborio Venerosi vedi, oltre a Sicca, *Et in Arcadia Pisae*, cit. p. 278 nota 9 (che si concentra sull'attività arcadica) e (per la sua appartenenza all'Accademia pistoiese dei Risvegliati a partire dal 16 maggio 1704) anche Fedi, *Tuo lumine*, cit., specie vol. I, p. 81, nota 209 e soprattutto vol. II, pp. 453, 456, 464 (dove lo si ritrova eletto il 9 aprile 1714, con 15 voti a favore e 6 contrari, tra gli estensori dei capitoli dell'Accademia pubblicati *ivi*, vol. II, pp. 563-570) e 561.
- 36 Vedi in proposito le schede del Sistema Archivistico Nazionale di cui sopra, nota 19.
- 37 Sul Cavalier Campiglia, si potrà osservare che appartiene a una famiglia pisana in cui numerosi sono i Cavalieri di Santo Stefano: vedi Fontana SJ, *I pregi*, cit., pp. XVII (Lelio Campiglia nel Catalogo dei Gran Priori), XIX (Cosimo Campiglia e poi Giuseppe Maria Campiglia nel Catalogo dei Gran Tesorieri), XX (Camillo Campiglia, ultimo dei Gran tesoriери *ivi* elencati).

- 38 Vedi G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, 6 voll., Modena 1781-86, vol. VI (1786), pp. 550-558 e inoltre J.A. Calvi, *Vita di Mauro Tesi pittore e indice delle stampe componenti la raccolta di disegni di Mauro Tesi pubblicata da Lodovico Inig*, Bologna 1787.
- 39 Nonostante la data 1765 incisa nello zoccolo sotto al sarcofago, esso venne in realtà ultimato nel 1768: vedi bibliografia nella nota seguente.
- 40 F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 527-547, specie p. 547; R.P. Ciardi, "Non omnis moriar": il monumento Algarotti nel Camposanto pisano e la tipologia illuminista della tomba, in «Artista», 1, 1989, pp. 52-63 (con dettagliata lettura iconografica, verbale e fotografica, del monumento), nonché, più recentemente e succintamente, S. Renzoni, "Non omnis moriar": la scultura ai tempi dei Lorena, in *Sovrani nel giardino d'Europa: Pisa e i Lorena*, catalogo della mostra, Pisa 2008, a cura di R.P. Coppini e A. Tosi, Ospedaletto (Pisa) 2008, pp. 221-232, specie pp. 223-224. Vedi anche B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti, un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001, pp. 14-15 e stampe coeve del monumento riprodotte alle pp. 24 e 26, figg. nn. 9 e 10, nonché T. Garst, *Il monumento Algarotti nel Camposanto di Pisa alla luce di nuovi documenti*, in «Commentari», 7-8, 2001/2002, pp. 91-102, articolo ricavato dalla tesi di MA del 2000 discussa all'Università di Colonia.
- 41 Vedi Appendice, documento n. D.
- 42 Sui rapporti Tesi-Bianconi e su quelli tra Tesi e Balugani vedi E. Riccomini, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia-Romagna*, Bologna 1977, pp. 27, 33, 35, 37, e pp. 120-123, specie 121-122, scheda n. 170 (monumento a Tesi).
- 43 Ciardi (*Non omnis moriar*, cit., p. 58) ricorda la statua in bronzo di Giunone per palazzo Sampieri, realizzata da Bianconi: in realtà, stando alla perizia della collezione Sampieri redatta dal pittore Domenico Pedrini tra il 23 aprile e il 2 maggio 1787 e pubblicata in G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, 3 voll., Bologna, 1997-2004, vol. III (2000), pp. 443-457, specie p. 456), dovrebbe trattarsi proprio del modello in gesso per la statua pisana realizzata dal Cybei: «Ultima stanza del Guercino. Una statua in gesso sopra del naturale rappresentante il Simbolo della Sapienza del Signor Carlo Bianconi, cavata da quella che esiste a Pisa sopra il deposito del Cavalier Algarotti». In realtà, piuttosto che una copia, si tratta del modello. Sorprendente la lettura di Samek Ludovici (cfr. la voce *Bianconi Carlo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 246-248), che trova la «vivace Pallade» e «l'insieme ornamentale» della tomba «saturato di eleganze rococò», pur entro una costruzione architettonica neoclassica (*ivi*, p. 246).
- 44 Va ricordato peraltro che a Firenze la fortuna della bronzistica, a partire da Cellini (e senza dimenticare Donatello e Verrocchio), continua almeno fino al primo Settecento, senza alcuna soluzione di continuità.
- 45 Vedi bibliografia fornita *supra*, nota 40.
- 46 Sul Conte carrarese Antonio del Medico (1705-1776) e sui suoi nipoti Francesco Antonio, Lorenzo e Carlo, nonché sugli interessi imprenditoriali monopolisti della famiglia concernenti l'estrazione e commercio del marmo di Carrara, vedi la voce intestata al primo, ma comprendente anche i suoi eredi, di C. Garzya Romano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, pp. 115-117 (su Francesco Antonio, vedi p. 116). A differenza dello zio, il Conte Francesco Antonio (1727-1813) risulta aver viaggiato per il Nord Italia e il Nord Europa (procuorò i marmi per Sans-Souci), sicché sembra fornire un'identificazione senz'altro preferibile.
- 47 Sul Cibeï o Cybei, vedi la voce di S. Rudolph, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31,

- Roma 1985, pp. 557-559 (specie 558 per il monumento Algarotti) e inoltre S. Rudolph, *L'abate Giovanni Antonio Cybei: primo direttore dell'Accademia Carrarese e statuario per le corti di San Pietroburgo, Massa e Modena*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno, Pisa 1990, a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli e C.M. Sicca, Firenze 1993, pp. 99-118, nonché Renzoni, "Non omnis moriar", cit., pp. 223-224. Sulla scarsa confidenza bolognese col marmo (non foss'altro per ragioni di costi e di difficoltà di trasporto) vedi l'intervento ricapitolativo di G. Perini, *La riscoperta del marmo a Bologna alla fine del Settecento*, in *Carrara e il marmo nel Settecento: società, economia, arte*, atti del simposio pubblicati in «Annuario della Biblioteca Civica di Massa», 1982/83, pp. 169-185.
- 48 Vedi Appendice, documento E. Su Giovan Battista Tempesti e suo fratello Ranieri vedi innanzi tutto *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, a cura di E. de Tipaldo, 10 voll., Venezia 1834-1845, vol. VIII (1841), pp. 485-490 (per Giovan Battista) e pp. 490-495 (per il fratello Ranieri), e poi, quanto al primo, anche Ciardi, *La seconda metà del secolo*, cit., specie pp. 111-141 e inoltre, più recentemente e specificamente, M. Ciampolini, *Alcune precisazioni a proposito di una biografia di Giovan Battista Tempesti*, in *Pittura toscana e pittura europea*, cit., pp. 163-185 e in seguito S. Renzoni, *Noterelle su Antonio Niccolini, Pasquale Cioffo, Giovan Battista Tempesti e la decorazione della chiesa dei SS. Vito e Ranieri*, in «Bollettino Storico Pisano», 1999, pp. 129-133, nonché M. Noferi, *Nuovi dati biografici del pittore pisano Giovan Battista Tempesti (1729-1804): alcune precisazioni a proposito della sua produzione pittorica*, in «Bollettino Storico Pisano», 2003, pp. 231-264 e, soprattutto, 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). Sulla sua scuola, vedi invece S. Renzoni, *Per uno studio della scuola di Giovan Battista Tempesti e la pittura a Pisa nel XIX secolo*, in «Bollettino Storico Pisano», 1993, pp. 163-182.
- 49 Tra l'altro Bianconi non era pittore, ma piuttosto architetto e plastificatore, oltre che disegnatore e collezionista. Se poi si fosse trattato di quadro dipinto da altri (Carlo, come tutti i suoi familiari, trafficava nel mercato artistico: vedi anche S. Samek Ludovici, *Carlo Bianconi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 246-248, specie 247), parrebbe ugualmente strana la mancanza di commenti sulle condizioni del dipinto in arrivo e/o la sua qualità (pari, superiore o inferiore alle attese).
- 50 Risale al 1769 una lettera di analogo tenore conservata al Getty Research Institute (Special Collections, 860726, f.n.n) e gentilmente segnalatami dal Renzoni, che me ne ha anche generosamente fornito la trascrizione qui di seguito riportata, uniformata però ai miei criteri editoriali consueti: «Illustrissimo Signore e Padrone Colendissimo / Dopo sì lungo tempo, in cui non mi è stato permesso d'invviare a Vostra Signoria Illustrissima i miei rispettosi complimenti; a ciò effettuare m'apre sentiero il latore della presente Signor Severo Assenzio Spagnolo, Pittore di multiplce [*sic*] e perspicace talento, il quale dopo sei anni di studio in Roma, imbarcatosi per tornare a Madrid, e travagliato da una tempesta, che lo ha trasportato a Livorno, per evitare ogni altro pericolo, se ne ritorna alla Patria per terra: ed occorrendosi passare per cotesta Citta, vien da me caldamente a Lei raccomandato, onde voglia degnarsi prestar lui le usate di Lei compitezze, che bene esigono le di lui vicende, e la di lui verace abilità./ Ella poi ricordisi d'un Suo servitore, che desidera i Suoi comandi ugualmente, che dichiarasi immutabilmente / Pisa 19 Gennajo 1769/ Di Vostra Signoria Illustrissima/Devotissimo ed Affezionatissimo [*sic*] /Giovan Battista Tempesti» (l'indirizzo segnato sul verso «A Carlo Bianconi di Bologna» risulta essere d'altra mano). Non mi è riuscito di identificare il pittore spagnolo qui nominato (verosimilmente il cognome originale, non italianizzato, è Ascencio o Asencio).
- 51 Ha contribuito alla manoscritta *Raccolta di poesie in morte di Angelo Emo* (Venezia, Biblioteca



del Museo Correr, ms. Correr 1076/2, c. 22r), morto nel 1792. Nel 1786 aveva recuperato per Teodoro Correr una copia de *La Bible enfin expliquée* di Voltaire trovata presso il libraio veneziano Foglierini (vedi Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. 1469/2 T, cc. 394r-395r), dal che si può dedurre che tra metà anni '80 e inizio anni '90 visse a Venezia. Non mi pare se ne sappia altro.

52 Carlo Bianconi (1732-1802) ha avuto una vita leggermente più breve di quella del collega pisano (1729-1804).

53 Vedi bibliografia a nota 48. Per la storiografia artistica pisana coeva, vedi E. Pellegrini, *Nota sulla storiografia artistica a Pisa nell'età dei Lorena*, in *Sovrani nel giardino d'Europa*, cit., pp. 241-244.

## APPENDICE

### A) *Lettere di Benedetto Luti*

#### 1) *A Piero Dandini*

Molto Illustre Signor mio Padron Singolarissimo

Mi chiama il Santo Natale a rassegnare a Vostra Signoria Molto Illustre il mio sommo rispetto col farLe un annunzio di prosperità che Ella più col merito, che coll'ardore de miei voti può guadagnarsi. Si compiaccia Vostra Signoria che io mentre non trascurò questa opportunità come portato dall'uso, sodisfaccia anche al debito di servirLa nelli honorati comandamenti auti verso il Signor Ottaviano Suo figlio e che Lei se ne compiachue onorarmene. Intanto continuova il medemo col suo bel naturale nella sua qualifica e si consoli Lei aver un figlio con le certe speranze che promette in secondarLa a quella eminenza in questi nostri studi, che è quanto per Suo gradimento. E col rassegnarmi, inmutabilmente resto, facendoli ossequiosissima riverenza,

Roma 18 dicembre 1700

Di Vostra Signoria Molto Illustre

Umilissimo e Obbligatissimo Servitore  
Benedetto Luti

[Indirizzo sul foglio esterno:

Al Molto Illustre Signore Signor Padron Singolarissimo

Il Signor Piero Dandini

Firenze]

#### 2) *A destinatario non indicato, verosimilmente pisano [Orazio Felice della Seta Gaetani ?].*

Illustrissimo Signore mio Signore e Padron Colendissimo

In risposta della veneratissima Sua carta molto meno posso io fare capire a Vostra Signoria Illustrissima l'inesplicabile contento che comprendo da quella in cui gli ultimi e precisi ordini che debbo osservare per i due quadri mi vengono per ultima conclusione prescritti. Seguendo adunque la traccia medesima delli pensieri che da un tal quale rozzo e primo embrione uscirono e che io proposi nell'antecedente a questa, subordinati alla libera elezione della loro </> più particolare et esquisita sodisfazione, andarò proseguendo il rimanente dell'invenzione, quale parte meditando e parte correggendo, spero farli giungere a segno molto bene accordato e specioso sopra li due, escluso quello del Transito, dalle Signorie Loro Illustrissime stabiliti soggetti. Passando poi alla proposizione del prezzo, alla quale in tutto e per tutto mi rassegno, non poteva dubitarsi che, trattandosi con un personaggio

della Sua alta nascita et intelligenza, che io non dovessi aspettar risposta sopra modo obbligante, e quanto a me mancano concetti da dichiararmiGli tenuto, altro e tanto non difido contratarlo a Vostra Signoria Illustrissima nel operazione, alla quale subito che le tele da me ordinate a mio modo saran tessute e distese sopra i loro telari, mi accingerò con tutta quell'industria e sottilissimo studio che potranno ridursi a fine anche passando i limiti et i confini della debolezza del mio pennello, attendendo in questo mentre le giuste et esatte misure che Vostra Signoria Illustrissima mi accenna. Aggiungo che non altrimenti voglio che le sudette tele siano fabbricate con giunta, dovendo essere d'una misura sì grande, ma ben sì intiere, mentre ciò si fa per lo scrupolo che io ho che nelle medesime non si osservi, il che più o meno sempre apparisce il luogo della cucitura, et altro e tanto con accortezza invigilarò che rieschino di buona consistenza, per la loro durazione e perpetuità, trattandosi di esporle in luogo così cospicuo come quello del Duomo d'una città tanto rinomata.

Supposta la generosa esibizione fattami da Vostra Signoria Illustrissima di somministrarmi a bon conto qualche anticipata somma, mi avanzo a supplicarLa di farmela con Suo comodo pervenire, a ciò costretto dal bisogno che ne tengo, per soddisfare le tele, delle quali con tutto che pertinacemente mi siano stati richiesti per ciascheduna canna scudi sette, nella forma che io le voglio, e si ricerca per un'opera simile. [H]o finalmente pattuiti scudi sei e mezzo per canna, che viene a formare il costo di scudi ottanta con le spese dell'imprimitura e telari. Quando con la libertà che mi concede debba dichiararGli la precisa somma che farebbe al mio caso, la supplicarei di scudi trecento per ora a conto, con i quali possa io dar principio et andar proseguendo, attese le occorrenze de' naturali azzurri e colori.

Vorrei fuggire da significarLi a questo proposito che, ben che non si intendesse da me addossare le sudette spese nelli mille200 scudi per ultimo prezzo richiesti, nulla di meno sopraggiungendomi la Sua cortese e gentil maniera con cui mi esibisce li mille e cento, sorpreso dall'autorità di chi tanto può sopra di me, non ardisco entrare in nuovi patti, postergando ogni piccolo interesse al maggiore e più prezabile della Sua inestimabil grazia e patrocínio.

Non mancherò per fine di ricorrere alle grazie del Signor Marchese de Angelis nelle vedute del Duomo e Camposanto, secondo l'avviso che Vostra Signoria Illustrissima mi accenna. E quanto all'effigie del Santo mi conterrò nel formarne l'idea nelli particolari suggeritimi, et ambizioso d'altri Suoi veneratissimi cenni, con la solita sommissione le bagio riverentemente le mani.

Roma, 5 giugno 1703

Di Vostra Signoria Illustrissima

Umilissimo, Devotissimo et Obbligatissimo  
Servo Benedetto Luti

3) *A destinatario cancellato, domiciliato a Pisa [ Orazio Felice della Seta Gaetani ?].*

Illustrissimo Signor mio Signore Padron Colendissimo

Non prima di adesso porto a Vostra Signoria Illustrissima la notizia di avere del tutto stabilito il pensiero del primo quadro del glorioso San Rinieri, avendo coperta del tutto la tela in bono stato e perchè dalla gentilissima Sua mi onora assieme con codesti Illustrissimi Signori mostrarmene la brama, ne ho diferito sino ora la mia risposta per portarli del miglior stato, non mancando che nuovamente ricoprirlo e ultimarlo a quell'amore che si ricerca per essere una bona opera e che possa resistere a non fare di quelle mutazioni pregiudiciali, che il più delle volte il color perde di quella armonia che vien condotta da una prontezza e che più si pol dire trascuraggine che maestrevolmente operare, onde nell'onor che ho di scriverli mi dichiaro che non resta da me sbandita quella attenzione che merita a Suoi onorevoli comandamenti, come meglio ne ne [sic] poter esserne intesi dall'Illustrissimo Signor Capitan Upenzinghi, che più e più volte attentamente [h]a riguardata l'opera, et è partito di qua domenica dopo pranzo per la volta di Orvieto e subitamente per riportarsi in Pisa, dal quale ne potrà Vostra Signoria Illustrissima pienamente esserne intesa.

Non posso che con le lagrime indurmi ad innovare del funestissimo avviso della morte dell'Illustrissimo Signor Cavalier Berzighelli, che Nostro Signore lo riposi in Cielo, perdita per me che mi ha toccata l'anima, sapendo bene Vostra Signoria Illustrissima le gran qualità del medemo Cavaliere et io quanto sia tenuto et obbligato, infinitamente obbligato, onde non so che compiangere a una tanta perdita, che è quanto etc. e col farLi profondissima riverenza, resto umilmente e [?]ardemente

Roma, 11 luglio 1705

Di Vostra Signoria Illustrissima

Parzialissimo et Obbligatissimo,  
Devotissimo Servitor Vostro  
Benedetto Luti

[Indirizzo sul foglio esterno:

All'Illustrissimo Signore Signor Padron mio Colendissimo

Il Signor < Orazio P. dal Cavaglier ..... grande >

<Firenze> Pisa]

(BCF, Collezione autografi Piancastelli, busta 32)

B) *Lettera non firmata di Pietro Dandini a un Marchese non identificato [Ginori?], Firenze*

Illustrissimo Signor Marchese mio Signore Padron Colendissimo

Mi perdoni del ardire se tanto L'infastidisco, aggiungo questa inclusa che bramerei che Vostra Signoria Illustrissima, essendo con Sua Altezza Reale Serenissimo Principe di Toscana, fosse pienamente informato del caso, poiché <ave> avendo io tralasciato di salutare il Signor Antonio Franchi, non per altro lo feci che per essere stato

ad avvertire e correggere un mio giovane, essendo con il Signor Marchese Ferroni nelle mie stanze, senza farmi saper cosa alcuna, <et essendo> non essendovi io, et essendo io arrivato mentre egli esciva, né anche mi disse e fece scusa alcuna. Questa amarezza la tenni qualche anno, e ne seguì un'altra che essendo io a dipingere nel refettorio de' Padri Missionari in Sant'Jacopo, venne e entrò nel refettorio avanti che io finissi l'opera, cosa che ogni civile pittore se ne guarda, se non è chiamato dal professore.

Seguì che il Padre Don Pellegrino Orlandi mettendo alla stampa moltissime vite di pittori, mi richiese per lettere di alcune vite de' nostri pittori di questa città, io doppo averlo trattenuto alcun tempo, mi rinnovò l'istanze, finchè avendo ricevuto molte di queste dall'Eccellentissimo Signore Avvocato Baldinucci, e chiamato da me il Signor Andrea Scacciati, come uomo informato degli antichi e moderni professori, ci messamo a scrivere et avendo terminato <e un> un buon numero di vite, volsi tralasciare di scrivere, mi soggiunse il Signor Andrea che vi era il Signor Antonio Franchi: io gli soggiunsi che, passando tra me e lui alcune amarezze, non volevo né in bene, né in male scrivere, né dire cosa alcuna; mi soggiunse egli se mi contentavo che lui la scrivesse; dissi che facesse quello che gli pareva et egli scrisse una buona faccia di roba e con le altre fattone un plico, le mandai al sopradetto Padre. Se io volevo, potevo tralasciare di mandare la vita scritta dal Signor Andrea di detto Franchi, e non lo feci, e questa è verità evangelica.

Essendo venuto alle stampe il detto libro, il Franchi si duolse di non essere stato trattato da me come bramava et io ho sempre detto che non l'ho scritta, né dettata, come per verità è: e si fonda su le parole del Padre Orlandi che dice: "lo debbo molto a questo compito pittore per le belle notizie spettanti a pittori fiorentini", come si puole vedere dal<l> libro.

Io dovevo, quando sentii tali lamenti fare come ho fatto doppo, cioè cercare di avere per la verità uno attestato di propria mano dal Signore Andrea Scacciati, come fu lui, e non io, che scrisse di suo capriccio la detta notizia. E' ben vero che sono molti mesi che lo dissi a Sua Altezza Reale Serenissimo Principe di Toscana, e perché ho prodotto poche settimane a dietro tal fede, non ha avuto effetto, essendo io, dicano, troppo tardato. Non ha avuto effetto una fede del Signor Bastiano Galeotti pittore, che si ritrovava in Bologna, che dette notizie ancora lui sopra del detto, sicome puol vedere da molte fede che mando a Vostra Signoria Illustrissima <e la ragione è stata> e la ragione è stata che l'amore che porto al Signor Andrea Scacciati di lunga e antica amicizia, dubitavo che non avesse de' fastidi dal Signor Franchi, come ho avuto io. Fui necessitato a dimandargli se mi avesse fatta la fede, et egli come galantuomo mi disse che senza dubio e che in coscienza era tenuto a farla, come per la verità mi fece.

[senza firma, destinatario o data, ma Firenze 1704-1709]  
(BCF, Collezione autografi Piancastelli, busta 19)

C) *Lettera di Liborio Venerosi al Balì Giovanni Zucchetti a Pisa*

Signor Cognato Amatissimo e Riveritissimo

Pistoia, li 31 agosto 1740

Il Pittorino Dolci merita ogni assistenza e protezione. Voi gli avete fatto godere l'una e l'altra per molto tempo costì, ed ora è ben ragione procurargli nuovi aiuti. Spero che lo spingeremo a Bologna, avendo trovate delle ottime disposizioni nel cavalier Giovan Carlo Sozzifanti, fautore anch'esso delle bell'arti; se ciò sortisca, il talento del giovane salirà alla perfezione. Io già lo promossi con le più vive insinuazioni presso di Voi, che gli siete stato sommamente benefico; sulla Vostra generosità, che tanto a lui ha fruttato, riuscirà più facile portarlo innanzi. Esso non solo, ma il pubblico darà a Voi tutto il merito d'aver nutrito e formato un gran pittore, quale io vedo che va a farsi. L'ottimo nostro Signor Ciulli se ne ritorna alle sue incumbenze et ho ben caro d'averlo trovato sì ben stabilito ne' gravi e santi costumi et egualmente bene indirizzato negli studi migliori: un grande vantaggio può esser questo per li Signori Figli Vostri et amatissimi nipoti miei.

Dite a mio fratello, nell'abbracciarlo di cuore per me, ch'io ho la miglior volontà del mondo di venire a trovarlo: vedremo qual buon effetto Dio vorrà darle. Vi prego ancora riverire con tutta la maggior distinzione d'ossequio e d'affetto il Signor Cavalier Campiglia e dirgli ch'io non ho veramente ricevuto alcuna sua lettera, come asserisce il Signor V[ice] Priore Vettori essermi stata trasmessa, ch'io la prego di tutto cuore a replicarmi. Se mai mi avesse in quella comandato qualche cosa, rassicuratelo che io gli sono sempre l'istesso verace amico e servitore di quarant'anni fa, pregio certamente molto antico, perciò costante e sincero.

Vi riconfermo la mia perfetta stima et amore e con replicare molti saluti e ossequi, de' quali ho incaricato il Vostro M[?]re, V'abbraccio di cuore e pregoVi comandarmi

Umilissimo Servitore  
Lib[orio] V[enerosi]

[Indirizzo sul foglio esterno:

All'illustrissimo Signore Signor Padrone Colendissimo  
Il Signor Balì Giovanni Zucchetti  
Pisa]

(BCF, Collezione autografi Piancastelli, busta 57)

D) *Lettera di Mauro Tesi, Bologna al Conte Buonomo Algarotti, Venezia*

Illustrissimo Signore

Sono restato sorpreso nel leggere la veneratissima di Vostra Signoria Illustrissima sentendo ch'Ella abbia risolto di farmi pagare li duemilla scudi in Pisa, cosa che non torna comoda alle mie disposizioni, onde risolvo di renderLa informata di queste, e

la Sua prudenza troverà poi l'opportuno provvedimento.

Primieramente [h]o finito di farmi eseguire in Bologna la medaglia del ritratto di metallo, essendovi un sufficiente gettatore, e così pure le due statue rappresentanti Amore e Psiche, avendo pure uno scultore di cui mi fido ed al quale penso di commettere il modello della statua grande che va sopra il sarcofago; questo scultore e questo gettatore staranno sempre sotto il mio occhio, sicché mi lusingo che le cose veranno nel miglior modo che sia possibile. Fatto il modello della statua passerò a Carrara dal Signor Conte del Medico, il quale tempo fa, essendo di ritorno dalla Corte di Berlino passò da Bologna e venne a ritrovarmi, esponendomi di avere ottenuto diploma da Sua Maestà il Re di Prussia che lo dichiarava suo generale provveditore de' marmi, e di avere udito pure in Berlino che io dovevo fare questo deposito e che perciò mi esibiva la sua assistenza ed il comodo della sua Casa, quando fossi stato in caso di farlo eseguire, persuadendosi che per la provista de' marmi dovessi far capo a lui. Mi disse ancora che avrei trovato collà chi mi eseguisce puntualmente un modello, onde perciò fin d'allora su questo mi deliberai.

Avuta la di Lei stimatissima scrissi subitamente a Pisa ad un mio corrispondente, acciò s'informasse se il defunto Suo Signor Fratello avea fatto acquisto del luogo ove dovrassi ergere questo deposito e se no se occorreva qualche spesa per questo e nel istesso tempo lo pregai di mandarmi le misure dello spazio che si potrà occupare. Feci questo per risparmiarmi la spesa di un viaggio che mi sembra inutile e da non farsi se non quando le predette cose sono in ordine, essendo meglio che questi risparmi vadino a pro della maggiore magnificenza dell'opera. A tenore addunque della mia disposizione La supplico a considerare che sarebbe molto meglio che li denari si potessero riscuottere da un mercante di Bologna, essendo questo il luogo dove buona parte si dovranno spendere, oppure ritrarli per la compra de' marmi, per il viaggio di Carrara e per altre occorrenze. Il defunto Signor Conte s'intese nel suo testamento che fossero passati adirittura in mie mani, ma io non pretendo questo: basta che mi sieno più comodi. Stii certa Vostra Signoria Illustrissima che non mancherò di fare tutte le diligenze perché l'opera venghi con la maggiore perfezione e sollecitudine, premendomi troppo di non defraudare l'intenzione di un tanto mio benefattore, sicché pregandoLa di benigno compatimento e rassegnandoLe la mia più ossequiosa servitù passo ad umilmente protestarmi

Di Vostra Signoria Illustrissima

Bologna, alli 10 marzo 1766

Umilissimo, Devotissimo et Obbligatissimo Servitore

Mauro Tesi

Mi sono scordato di dire a Vostra Signoria Illustrissima che in qualunque modo Ella mi comanderà circa il rame, mi avrà sempre pronto a' Suoi veneratissimi comandi

[Indirizzo sul foglio esterno:

All' Illustrissimo Signore Signor Padrone Collendissimo

Il Signor Conte Buonomo Algarotti

Venezia]

(BCF, Collezione autografi Piancastelli, busta 54)

E) Lettera di Giovan Battista Tempesti a Carlo Bianconi a Bologna

Stimatissimo Padrone ed Amico

Quanti grati rendimenti di grazie da me deggionsi alla sorprendente gentilezza dello stimatissimo Signor Bianconi per la ricevuta tela, ottima ed opportuna, altrettanti al medesimo ne dee mio fratello per la tenace servitù contratta col chiarissimo latore della tela sudetta, il Signor Conte S[an] Paolo, con cui ha avuto l'onore di passare felicissime ore, animate dal più amabil genio di Pallade e delle Muse. Io per questo serberò doppia, non sconoscente memoria di tanti favori, in di cui contraccambio desidero sicuramente la bella occasione di servirLa in tutto ciò di cui posso esser capace. Fra queste cordiali espressioni Ella legga la lealtà d'un obbligatissimo amico che confessa i suoi doveri e ne protesta la più bella gratitudine. Ma comechè Ella ha procurato a mio fratello la conoscenza del sudetto celebre letterato, così egli, unitamente a me, pregiassi di presentarGli un altro illustre ingegno nel Signor Abbate Ambrogio Tagliasacchi, che si è portato in codesta città pellegrino letterario per ammirarne il sodo ed il vago. La vivacità dei di lui talenti e il dolce sale della sua graziosa conversazione saranno il più bell'elogio che possa farsi da me e da altri al bel carattere di sì nobile inge[g]no. Noi dunque il raccomandiamo alle belle cure di Lei, alla cui gentile amicizia ci lusinghiamo che non potrà dispiacere il mentovato soggetto.

Ma qual catena d'incomodi? Tant'è: non bisognava che Ella mi scuoprise il bel cuore che serba per gli amici per non porre in occasione troppo prossimo la libertà del mio ardire, soverchio oltre modo. Mio fratello, nell'avanzarLe, unitamente alle sue scuse e ringraziamenti, i suoi più distinti ossequi, meco passa all'onore con cui mi pregio di essere

Di Vostra Signoria

Pisa, 9 dicembre 1771

Obbligatissimo ed Affezionatissimo Servitore ed Amico  
Giovan Battista Tempesti

[Indirizzo sul foglio esterno:

All'illustrissimo Signore Signor Padrone Colendissimo  
Il Signor Carlo Bianconi  
Bologna]

(BCF, Collezione autografi Piancastelli, busta 54)